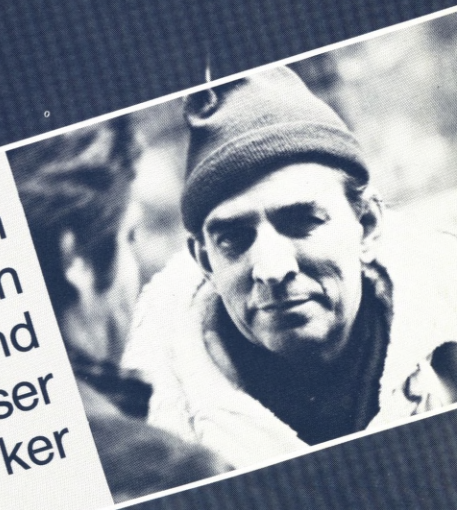
Kosmorama

137
filmtidsskrift
24. årg. forår 78
kr. 18.00

Luis Buñuel
Anja Breien
Gene Wilder
Fritz Lang
Gunnel Lindblom
Richard Brooks
Steven Spielberg



Special-sektion
om Ingmar Bergman
og hans baggrund
samt analyser
af 15 hovedværker

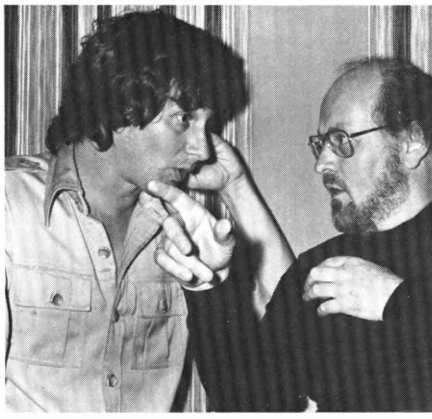
Kosmorama

137-24.årg. – forår 78

Årets bedste film 4
Close Up 5
Evnen til at forundres – 12
Morten Piil om »Nærkontakt af tredie grad«
Møde med en succes – 14
Michael Blædel og Ib Lindberg interviewer Steven Spielberg
Buñuel-mysterier – Morten Piil 22

Special-sektion om Ingmar Bergman:
Slangens æg – Niels Jensen 25
Barnet i klædeskabet – Martin Drouzy 30
Den tidlige Bergman – Carl Nørrested 34
Bergman og Hampe Faustman – Oscar von Schmalensee 37
Bergman som script-forfatter – Jesper Tang 39
Bergman og skuespillerne – Henrik Lundgren 41
Bergman og musikken – Peter Schepelern 44
Bergman og TV – Søren Birkvad 46
Sommerleg & Sommeren med Monika – Peter Hirsch 48
Gøglernes aften & Ansigtet – Anders Koustrup 51
Sommernattens smil – Ib Monty 54
Det syvende segl – Poul Malmkjær 55
Ved vejs ende – Peter Schepelern 57
Bergmans trilogi – Anders Troelsen 59
Persona – Ebbe Iversen 62
Ulvetimen – Anders Troelsen 63
Skammen – Kaare Schmidt 65
Passion & Hvisken og råb – Peter Nørgaard 66
Kosmorama-Essay – Niels Jensen 68
Møde med en sky komiker – Poul Malmkjær interviewer Gene Wilder 71
Filmene:
Hvor er Mr. Goodbar? (Susanne Fabricius, 74),
Den alvorlige leg (Jørgen Bonnén Oldenburg, 75),
Den spanske ravn (Jesper Tang, 75) , Skytten
(Peter Nørgaard, 76), Bang! (Albert Wiinblad, 77),
Bilitis (Peter Schepelern, 77), Mr. Klein (Albert Wiinblad, 77),
Hitler – en karriere (Kartsten Fledelius, 78)
Kort sagt 79
Breve 81
Premiererne 82
Kosmorama Film-Guide 91

Ingmar Bergman, hvis seneste film »Slangens æg« anmeldes af Niels Jensen, er hovedpersonen i dette nummer af Kosmorama. På 43 sider gennemgås Bergmans baggrund, de tidlige film, karrieren som Skandinaviens eneste virkelig internationalt kendte filmskaber, forholdet til skuespillerne og til TV samt analyser af 15 hovedværker. Bl.a. Det syvende segl, Sommernattens smil, Sommerleg, Sommeren med Monika, Gøglernes aften og trilogien (Som i et spejl, Lys i mørket, Stilheden).



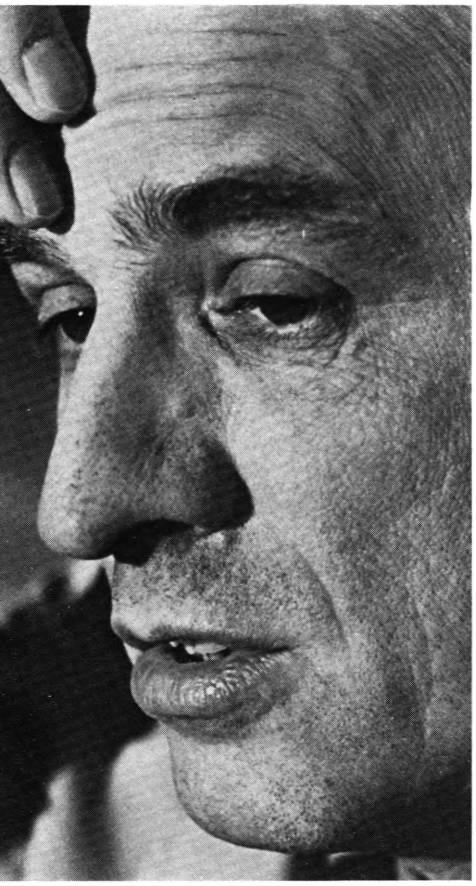
Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

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. 62,65. Enkeltnumre kr. 18,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18.30–21.30 eller på giro 6 04 67 38.

Den 77-årige Luis Buñuel tager lykkeligvis ikke alle sine udtalelser lige højtideligt, og heller ikke »Begærets dunkle mål« bliver vel instruktørens sidste film, et rygte vil i hvert fald vide, at Buñuel atter er i gang med forberedelserne til en ny film. Indtil da er der rig lejlighed til at glæde sig over »Begærets dunkle mål«, som Morten Piil anmelder side 22.



Diane Keaton har omsider fået sit gennembrud som skuespillerinde, både i Woody Allens »Mig og Annie« og ikke mindst i Richard Brooks' »Hvor er Mr. Goodbar?«. Filmen anmeldes af Susanne Fabricius på side 74 og på de efterfølgende sider er der anmeldelser af en række af kvartalets andre nye film.

Steven Spielberg er amerikansk films største succesnavn. På side 14 interviewes Spielberg af Michael Blædel og Ib Lindberg.

»... jeg kan føle påvirkningen fra andre. Stærkest fra Chaplin ...« siger komikeren og instruktøren Gene Wilder i en snak med Poul Malmkjær, der også anmelder Wilders nye film (side 71).

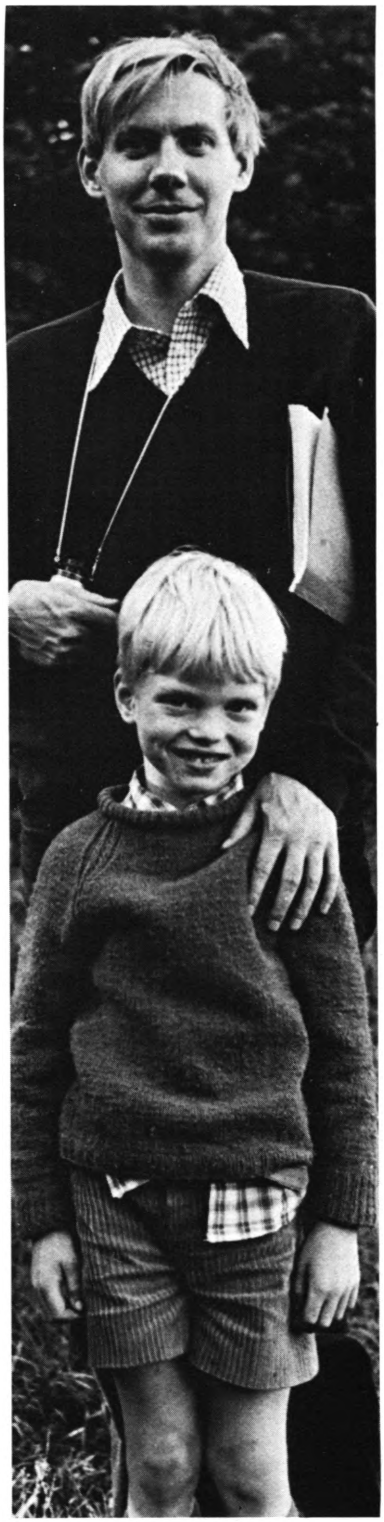
Nekrologi 1977

Richard Addinsell Stewart – 73 år. Engelsk komponist (Gaslight, The Waltz of the Toreadors), død 15.11.
Eddie (Rochester) Anderson – 71 år. Am. skuespiller (Cabin in the Sky), død 18.9.
Gertrude Astor – Am. skuespillerinde siden 1914. Død 9.11.
Jacqueline Audry – 69 år. Fransk instruktør, bedst kendt for Sartre-filmatiseringen »Lukkede døre«, død ca. 1.7.
Michael Balcon – 81 år. Engelsk producent siden tyverne (bl.a. Flahertys »Man of Aran«, mange Ealing-komedier), død 16.10.
Stephen Boyd – 48 år. Irsk-født am. skuespiller (Ben-Hur, The Fall of the Roman Empire), død 2.6.
Edward G. Boyle – amerikansk Set Decorator, 7 gange Oscar-nomineret (bl.a. »Gone With the Wind«, »The Apartment«), død 17.2.
William Castle – 63 år. Amerikansk producent (Rosemary's Baby), død 31.5.
Charles Chaplin – 88 år. Død 25.12.
Henri-Georges Clouzot – 69 år. Fransk instruktør (Frygtens pris), død 12.1.
Ricardo Cortez – 77 år. Amerikansk skuespiller (The Torrent, The Last Hurrah), død 28.4.
Joan Crawford – 69 år. Amerikansk skuespillerinde, stjerne siden 1928 med storhedstid i trediverne og fyrrerne (Rain, Mildred Pierce), død 11.5.
Bing Crosby – 76 år. Død 14.10.
Delmer Daves – 73 år. Amerikansk instruktør (Destination Tokyo, Broken Arrow), død 17.8.
Andy Devine – 70 år. Amerikansk skuespiller (debut 1926), død 18.2.
Peter Finch – 60 år. Engelsk skuespiller, hvis sidste rolle, i »Network«, posthumt blev Oscar-belønnet. Død 14.1.
Tay Garnett – 83 år. Amerikansk instruktør (The Postman Always Rings Twice). Død 3.10.
Tom Gries – 53 år. Amerikansk instruktør, hvis bedste film var »Will Penny«. Død 3.1.
Howard Hawks – 81 år. Død 26.12.
Frank Hotaling – 77 år. Amerikansk Art Director (The Quiet Man, Horse Soldiers), død 13.4.
John Hubley – 62 år. Amerikansk animator og producent af tegnefilm (bl.a. Mr. Magoo-film). Død 21.2.
Nunnally Johnson – 79 år. Amerikansk manuskriptforfatter (The Grapes of Wrath), senere instruktør og producent. Død 25.3.
Groucho Marx – 86 år. Død 19.8.
Elvis Presley – 42 år. Død 16.8.
Jacques Prévert – 77 år. Fransk manuskriptforfatter bedst kendt for samarbejdet med Marcel Carne (Tågernes kaj), død 11.4.
Jacques Tourneur – 73 år. Fransk filminstruktør, hvis bedst kendte film er lavet i USA. Død 22.12.
Herbert Wilcox – 85 år. Engelsk producent og instruktør med debut i 1919. Død 15.5.

Årets bedste film

Sammenslutningen af danske filmkritikere har atter valgt årets ti bedste biografpremierer og de tre bedste premierer i TV (se side 11). »Kosmorama«s redaktion har hidtil tilkendegivet medlemmernes individuelle valg, men i år har vi forsøgt at diskutere os frem til en top-ti/top-tre liste med alt hvad dette indebar af frugtbare diskussioner og frustrerende kompromiser. Nytten af sådanne lister er naturligvis grålig eller i værste fald diskutabel, men man må vel på den anden side hævde, at nytteværdien stiger med kendskabet til de personer, der sammensætter listen. Det må endvidere fremhæves, at en sådan liste *også* er udtryk for, at der er gået op til et års eftertanke for de nævnte film, og er det ikke tilstrækkelig tid til at gøre det ud for historiens dom, så er den dog heller ikke farvet af den første begejstrings blindhed. Der kan af samme grund være enkelte eksempler på manglende logisk sammenhæng mellem listen og den stjerne-karaktergivning, der har figureret i årets »Kosmorama«er.

Der var i redaktionen enighed om at to danske film skulle med på listen over årets ti bedste biografpremierer, Jørgen Leths fascinerende sportspræstation og kunstneriske indsats i skildringen af en gladiatorkamp som cykelløbet Paris-Roubaix, »En forårsdag i Helvede«, og Nils Malmros' »Drenge«, der, trods en vis skævhed i triptykonet, er en af de seneste års mest spændende analyser af et hjørne af danskerne. Enighed var der også om et par film fra menneskesindets krinkelkroge, overraskelsen fra Australien, Peter Weirs viktorianske symbolgys »Udflugten« (»Picnic at Hanging Rock«) og Victor Erices enestående – i begge ordets betydninger – og poetiske skildring af en tid og en barndom i Spanien, »Ånden i bistaden«, og i denne sammenhæng bør vel også anbringes Alain Resnais' engelske udflugt og indsigt, »Providence«.



Nils Malmros fotograferet under indspilningen af »Drenge«

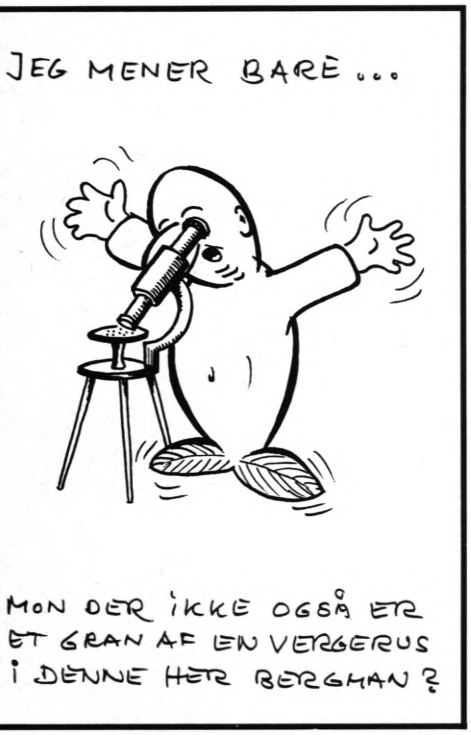
Woody Allens seriøse komedie om Woody Allen og Diane Keaton, »Mig og Annie« elskes tilsyneladende nærmest uforbeholdent af den samlede redaktion, mens François Truffauts maniker-skildring, »Manden, der elskede kvinder« måtte gennem diskussionen om substans og klangbund før den kom med. Det samme var tilfældet med Martin Scorseses »New York, New York«, som dog kom med takket være netop klangbunden og den virtuose begyndelse. Virtuositeten var også den egenskab, der bragte George Lucas' »Stjernekrigen« med på listen. Der bør være plads til den rene fryd af ekvilibristisk nonsens. Ikke mindst fordi man siden i rækken af »runners-up« valgte Hal Ashbys sympatiske, omend lidt trivielle, Woody Guthrie-portræt, »Landet, der er mit«. Det blev ti film.

For TV-premierernes vedkommende var der ingen tvivl om vinderen: det blev atter Satyajit Ray og altså dennegang med »Fjern Torden«, der blev vist i Natkassen i december måned. Endvidere kunne man blive nogenlunde enige om Sidney Lumets mere end respektable filmatisering af »Lang dags rejse mod nat«, men så kneb det til gengæld med at samles om den tredie TV-premiere. Douglas Trumbulls økologiske sci-fi, »Verdens sidste have« (»Silent Running«) blev drøftet side om side med Bernhard Sinkel & Alf Brustellins tyske fantasi om nazismen før og kapitalismen nu, »Berlinger«. Resultatet blev uafgjort og dermed ialt fire hædrende omtaler.

Generelt er der for biografrepertoiret nok tale om et lidt snævrere udbud end i 1976, især savnede europæisk film bredde og dybde, ligesom de utraditionelle filmlande stort set var fraværende. Alligevel må man konstatere, at det kan være svært nok at fremskaffe et relevant repertoire til samtlige de små-biografer, der nu eksisterer i København. Hvad mon man vil putte i de 11 nye? Der er jo endnu ikke lavet et dusin Olsen-Bande-film.

p.

Close Up



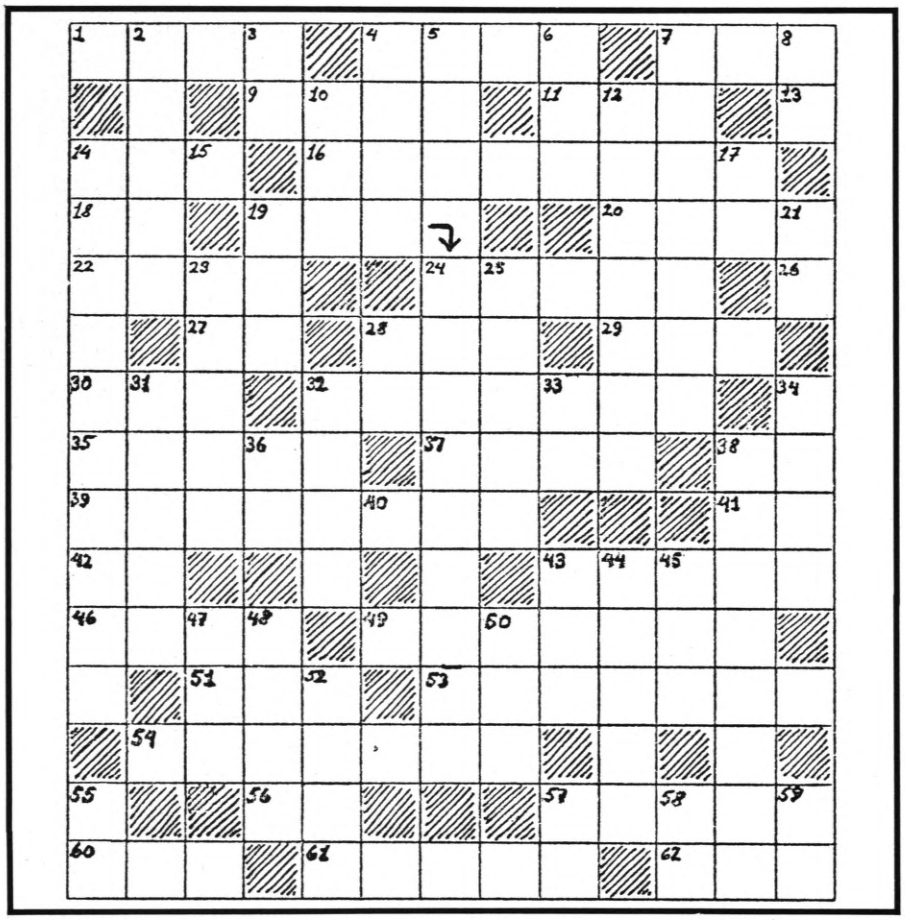
Løsning på Kos-quiz

Den var vel let, den med citaterne. Det synes i hvert fald opgave-stilleren. Men der kom desværre *ingen* rigtige løsninger. Vi gemmer whiskyen.

Løsningen var:

Billy Wilder (5)	sagde citat A
Michael Curtiz (7)	sagde citat B
Jean Renoir (6)	sagde citat C
Mack Sennett (2)	sagde citat D
Howard Hawks (3)	sagde citat E
Alfred Hitchcock (1)	sagde citat F
Jean-Luc Godard (4)	sagde citat G
Luis Bunuel (9)	sagde citat H
David Lean (8)	sagde citat I
John Ford (10)	sagde citat J

– og her er så den nye, som skal være indsendt i rigtig løst tilstand inden 1.6.1978.



VANDRET

1 Berømt stjerne, hund og cigaret
4 Alias Mason, Ironside, Kingston m.fl.
7 – Wenders
9 Sam's »Nana«
11 »Bel – «
13 Kvindelig hovedperson
14 » – Dust«
16 Serge –
18 » – The Town«
19 Selvfølgeligt udsagn fra redaktionen
20 Anna –
22 »Seng og – «
24 Mehitabel, Lucifer, Si, Am o.m.a.
26 » –'s historie«
27 Rex Ingram
28 Broder i kendt tegneserie
29 Gammelt ord (i ny TV-serie)
30 – Wallach
32 De Palma-film ikke udsendt i Danmark
35 »The Deadly Affair«s producer
37 » – Sagføreren sover«
38 Forkortelse
39 Dansk digters hustru
41 Afdød dansk filmviceværts initialer
42 Biografnydelse
43 Animator
46 Hildegard i Hollywood
49 N. J. Mortensons filmfornavn
51 – Lye
53 Yves –
54 Cukor-lystspil
56 Lamars initialer
57 – Loy
60 – Wray
61 Johs. – , Gracie –, Fred –, Irving –, o.a.
62 Ofte anvendt mekanik i Sennett-film

LODRET

2 Har bl.a. instrueret Toto
3 » – You Like It«
4 Nævnes ofte sammen med »The Birds«
5 » – vrede«
6 Ital. selskab som også producerer film
7 Shelley –
8 En Træmand (÷e)
10 Der vokser et i Brooklyn
12 »They Only Kill Their –«
14 Filminstruktør
15 500 (obligatorisk)
17 Isobel Elsom
19 Francis –
21 Film-doktor
23 Ansvarlig for bl.a. »Indian Love Call«
25 Nok en gang
28 » – tapre mænd«
31 – Rainer
32 Goldwyn-stjerne
33 Ikke ret mange
34 The Continental
36 Bunuel-film
38 Carol –
40 Film
43 Den (næsten obligatorisk)
44 Firma i Tati-film
45 – Lys
47 Smart forkortelse af Florence
48 Norman –
50 – Rogers
52 – Talbot
55 Film
57 Hvemsomhelst
58 Gokkes to sidste initialer
59 Titel (samme som 55)

Nordiske gæster

Møde med Kay Pollak, Gunnel Lindblom, Jan Troell og Anja Breien

Gunnel Lindblom

En hel lille hærskare af gæstende filmfolk fra de skandinaviske broderlande satte en smule kulør på København i de grå måneder omkring nytår. Fra Sverige kom en varmt engageret Kay Pollak, en venligt fåmælt Gunnel Lindblom og en lavmælt genert Jan Troell, og fra Norge hidkaldtes en imødekommende og velformulerende Anja Breien. Allesammen talentfulde og begavede folk, og alle naturligvis her i anledning af dansk premiere på deres respektive nye film.

KAY POLLAK

Kay Pollak dukkede op i selskab med forfatterinden Maria Gripe, efter hvis Elvis-romaner han har instrueret sin debutfilm »Elvis! Elvis!« (anm.Kos. 134) med Lele Dorazio som drengen, der sørgeligt forsømmes, fordi hans tomhjernede mor er mere optaget af den rigtige Elvis, altså Presley. Netop skildringen af den ultra-konventionelle mor er blevet kritiseret for at være lovligt udleverende, men det syntes Kay Pollak og Maria Gripe ikke. De betegnede hende som en ganske almindelig type, man blot ikke i dagligdagen lægger synderligt mærke til, fordi den befinder sig bag hjemmets tæt lukkede døre. Hun forsøger at spille sin mor-rolle, men gør det dårligt, og hun er en kvinde uden identitet. Hun drømmer sig væk fra hverdagen og ender derfor som et neurotisk menneske, der ikke evner at give kærlighed.

Den problematik har klart nok noget med kønsroller og dermed med hele samfundets indretning at gøre, mente Kay Pollak og Maria Gripe. De kunne ønske sig, at alle politikere og andre samfundsplanlæggere blev tvunget til i mindst ét år at arbejde med børn, og de frygtede, at filmens Elvis også ville vokse op til at blive et neurotisk menneske, medmindre han på et eller andet tidspunkt blev accepteret uden forbehold og fik kærlighed uden betingelser. I øvrigt kunne de to, der sammen skrev manuskriptet til »Elvis! Elvis!« i Maria Gripes køkken, glæde sig over, at deres film både i Sverige og herhjemme blev modtaget med entusiasme.

GUNNEL LINDBLOM

Også i Gunnel Lindbloms filminstruktør-debut »Paradishuset« (anm.Kos. 134) efter Ulla Isakssons roman spiller børn en vigtig rolle, og især drengen King repræsenterer den utilpassethed og det oprør, der bringer virkelighedens uorden ind i hovedpersonens tilstræbte ferieidyl. Selv sagde Gunnel Lindblom:

»Jeg finder lidt af mig selv i alle filmens personer, men har særlige følelser for King, der ikke kan artikulere sin protest, men hvis reaktion er sund. Han vil på en eller anden måde klare sig, modsat drengen Thomas, hvis protest slår indad. I romanen er King meget neurotisk, men jeg ville ikke gøre hans aggressivitet til et sygdomstilfælde, og jeg ser ham ikke som destruktiv«.

Gunnel Lindblom så sin film som et billede af den svenske – og i det hele taget vesterlandske – menneskelige isolation, der bl.a. har som baggrund, at vi lever i en meget børnefjendsk kultur. Hun havde ikke ønsket at overføre romanens optimistiske slutning, hvor King og hovedfiguren Katha finder hinanden, til filmen, men betragtede det snarere som en optimistisk tanke, at den næste generation har mulighed for at forvalte verden på en anden måde end den nuværende.

Derudover ville Gunnel Lindblom nødigt fortolke sin film, men nævnte, at hendes debut som filminstruktør blev gjort lettere af hendes erfaringer som sceneinstruktør (umiddelbart inden nytår satte hun Tjekhovs »Onkel Vanja« op på Folketeatret i København). Under udarbejdelsen af manuskriptet fik hun desuden periodevis assistance fra Ingmar Bergman, der er medproducent af »Paradishuset«, og hans navn var nok i det hele taget medvirkende til, at filmen overhovedet blev finansieret. I starten var det svenske filminstitut nemlig ikke synderligt interesseret i en film om to ældre kvinder, for hvem skulle det dog kunne interessere?

»Film er vældigt spændende og vigtigt at lave«, sagde Gunnel Lindblom. »Teatret henvender sig til et kulturvant publikum, men med film når man ud til mange flere mennesker. Men selvfølgelig er det også et frygteligt stort ansvar at instruere film, fordi det koster så mange penge. Hvert minut, man går over tiden, koster ekstra«.

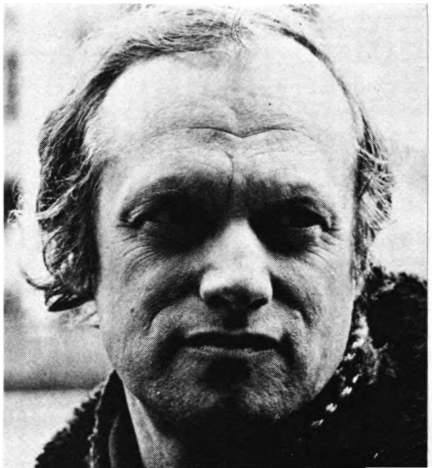
JAN TROELL

Heller ikke Jan Troell, folkekær siden »Udvandrerne« og »Nybyggerne«, brød sig meget om at fortolke sin nye og anderledes film »Bang!« (anm. i dette nr.) med Håkan Serner som den midaldrende skolelærer, der har problemer med forholdet til andre mennesker og i stedet investerer sine kræfter dels i drømme og fantasier, dels i kompositionen af en symfoni. Selv om Troell selv var skolelærer i en årrække, er filmen ikke selvbiografisk, men den rummer problemer og følelser, som er væsentlige for ham netop nu, sagde han. Han kaldte »Bang!« sin mest personlige film siden »Ole Dole Doff« og fortalte, at han allerede under forarbejdet til sidstnævnte film stødte på den absurd-humoristiske novelle af Sven Christer Swahn, som siden kom til at danne forlægget for »Bang!«. Novellen blev i hans baghoved og dukkede frem igen, da han følte trang til at lave en film om de midaldrendes tanker og følelser, og han har altid behov for en fast litterær form at arbejde ud fra, selv om meget ændres og kommer til under optagelserne.

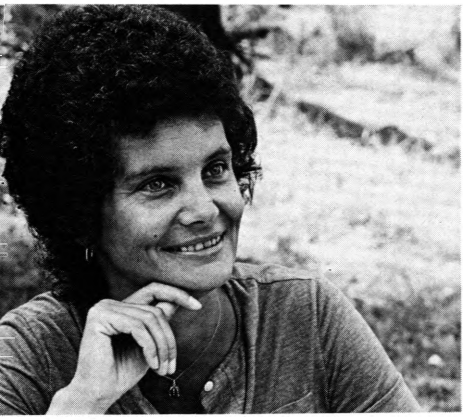
For Jan Troell er filmens hovedperson ikke, som en kvindelig psykiater har villet gøre ham til, et sygdomstilfælde. Han lider af en »normal neurose« og befinder sig i en både personlig, professionel og kunstnerisk krise. Hans kamp med materialet til symfonien så Troell som en parallel til sin egen kamp med filmråstoffet under klipningen – han har selv både fotograferet og klippet filmen – og han fremhævede klipningen som både det sværeste og det mest kreative led i filmarbejdet.

Den svenske instruktør erkendte åbent, at hans film havde været en publikumskatastrofe hjemme i Sverige, og han havde under arbejdet med filmen selv været klar over risikoen for, at dens form ikke ville kommunikere tilstrækkeligt godt med pub-

Jan Troell



likum. Men han måtte tage chancen, for han følte ikke at kunne lave filmen på nogen anden måde. Han mente nok, at alt i filmen kunne analyseres og sættes i sammenhæng, også af andre end ham selv, men fandt det ikke nødvendigt at forsøge. Snarere så han gerne, at man forsøgte at opleve filmen på samme måde, som man oplever et stykke musik.



ANJA BREIEN

Anja Breien, forud kendt for den muntre kvindefilm »Hustruer«, og for den alvorlige »Voldtægt«, var en smule mere villig til at tale om temaet i sin »Den alvorlige leg« (anm. i dette nr.) efter en roman af Hjalmar Söderberg. Hun sagde:

»Den handler om at de to hovedpersoner er usynkrone. De elsker hinanden, men ikke altid på samme tid, og de har forskellige forventninger til livet. Samtidig magter de aldrig at gribe tingene, når de er der, og især han udsætter alting og lader tilfældighederne råde. Og eftersom de ikke selv vælger, vælger livet for dem, og så går det ikke, som det skulle«.

Med svenskerne Lil Terselius og Stefan Ekman (bror til Gösta) i hovedrollerne er »Den alvorlige leg« en norsk-svensk coproduktion, primært finansieret med svenske penge, men med norsk instruktør, fotograf, klipper og kostumier. Oprindeligt skulle filmen have været instrueret af nordmanden Per Blom, men han blev syg, og to uger inden optagelsernes start overtog Anja Breien instruktørposten. Hun har altså ikke selv skrevet filmens manuskript, men understregede, at hun fuldt og helt står inde for filmen og betragter den som sin egen. I forvejen var hun optaget af Hjalmar Söderberg, der har påvirket norske forfattere som Arnulf Øverland og Sigurd Hoel, og hun nævnte stemningen, sproget og den lette og moderne poesi som kvaliteter hos ham. Romanen »Den alvorlige leg« er fra 1912 og virkede dengang ganske provokerende med sin beretning om uægteskabelige forhold.

»Mandens angst for at engagere sig er for mig et aktuelt tema, som gør filmen moderne. Han træder ind i den konventionelle mandsrolle uden at reflektere over den, men i løbet af optagelserne kom jeg til at forstå ham bedre, og jeg har ikke villet gøre den ene hovedperson bedre end den anden«, sagde Anja Breien.

Ebbe Iversen

Berlin med huen nede om ørene

Poul Malmkjær rapporterer fra Berlin-festivalen

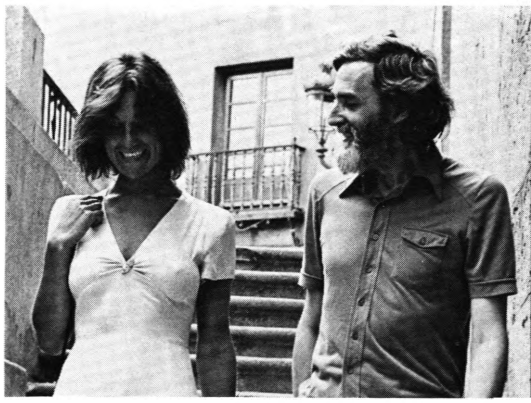
Efter års diskussioner er så Berlin-festivalen flyttet fra juni-juli til februar-marts. Det er sket for at komme før de andre festivaler og på den måde måske skaffe flere og bedre film til konkurrencen såvel som til det marked, Berlin aldrig har kunnet få op at stå, og som tilsyneladende er alfa og omega for en kommerciel filmfestival. Efter nyordningen må man konstatere, at markedet endnu ikke er kommet i sving – der mangler bl.a. et biografkompleks, som kan rumme markedsfilmene. Som det fungerer nu må man piske rundt i byen til mere eller mindre umulige biografer og screening-rum. Der er til gengæld organisation omkring konkurrencen og de sideløbende serier. Festivalens leder, Wolf Donner, har samlet hele herligheden overskueligt og praktisk i Berliner Kunsthalle i nær kontakt med festivalbiograferne og med alle faciliteter – også for de mere materialistiske behov – samlet. Der var ligefrem miljø. Gæsterne var da også strømmet til, og Berlin by havde ofret ekstra meget på at få det hele til at se overdådigt ud på en mindre tysk manér end ved tidligere lejligheder.

Jeg måtte forlade begivenhederne midt i det hele og fik derfor ikke set en række film, som kunne fortjene omtale, fra konkurrencen bl.a. »Deutschland im Herbst«, en tidsbeskrivelse af en række af de yngre instruktører, Ruy Guerra & Nelson Xaviers »A Queda«, Sandor Simós »Min fars lykkelige år« og Kawalerowicz' »Præsidentens død«, og fra Internationales Forum bl.a. Jean Eustaches »Une sale histoire« og Vibeke Lökkebergs »Åpenbaringen«. Det var endda lige ved at jeg forlod begivenhederne i utide af lede ved de første fire dages endeløse trængsler med trivielle, ligegyldige, prætentiøse eller halsende kommercielle produktioner, som uansvarlige personer havde fundet på at anbringe i konkurrencen til almindelig forgræmmelse.

WETTBEWERB

At store filmlande som f.eks. USA endnu kun tøvende nærmer sig Berlin-festivalen sås af at åbningsfilmen var John Cassavetes' »Opening Night«. Med sædvanlig løsagtighed sjasker Cassavetes sig igennem et egotrip af postulerede følelser og kunstig Kunst. Det er noget nær det værste, jeg ved. Andre fandt det mislykket, men dog interessant. Der er blandt kritikere megen respekt for kunstnerens pinefulde kamp, selv når denne kamp er uden formål. Så foretrak jeg så langt jugoslaven Goran Paskaljević' »Hunden, der elskede tog«, en nogenlunde fantasifuld og underholdende tragi-komedie om de marginal-eksistenser, der har så svært ved at trives i et pænt tilrettelagt samfund uden fantasi og uden eventyr. Paskaljević vil være kendt fra »Bademester om vinteren«, som TV viste i februar måned.

En del tyder dog på, at Spanien bliver det ny europæiske filmland. To film figurerer på de danske kritikeres top-ti for 1977, og to af de bedste film i konkurrencen i Berlin var spanske: José Luis Garcia Lopez' »Las Truchas« (Forellerne) og Emilio Martinez Lázaros »Las palabras de Max« (Max' ord). Den første var en grusom og grinagtig parafrase over slutningen i »Morderenglen«, et godt holdt spejl i få



Øverst »Las truchas«, nederst »Las palabras de Max«

lokaliteter og mange medvirkende om magtens selvtilstrækkelighed, om dens korrumperende effekt på selv de helt elementære livsværdier. Den anden skildrede ganske åbent en fraskilt mands tilværelse. Han er digter og dermed fuld af ord, som han forsvarer sig med, forklarer sig med, stiller sig an med, overfor en meget ung elskerinde, en musikerven, og frem for alt overfor sin halvvoksne datter, som med foruroligende klarhed gennemskuer faderens fundamentale egoisme, der gennem hans ord hele tiden kommer til at ligne alt muligt andet. Filmen er stundom krævende i strukturen – med lange ubrudte sekvenser – men stilen rammer hovedpersonens psyke og støtter stemningen. Meget spændende.

SONDERVORFÜHRUNG

Australieren Peter Weir, som vakte opmærksomhed med »Udflugten«, præsenterede ved en 'Sondervorführung' sit eneste mysterie-spil, »The Last Wave«. Her tager han fat på den australske races opfattelse af den psykiske eksistens som den vigtigste og af begrebet 'Dreamtime', et telepatisk fænomen mellem familiemedlemmer og stammefrænder. Ind i disse begreber kommer en Sydney-sagfører (Richard Chamberlain), og før han møder 'den store bølge', sker der en mængde mystiske ting, der får ham til at erkende, at han også ejer en 'Dreamtime' og en profetisk evne. Den mordsag, han arbejder med, træder helt i baggrunden. Det er klart, at den endnu mere eksotiske baggrund gør mysteriet dybere end i det victorianske Hanging Rock-landskab og det ubegribelige kan måske blokere for tilskuerens engagement.

Bernhard Sinkel, med Brustellin som medforfatter, havde bearbejdet Joseph von Eichendorffs lange novelle »En døgenigt« fra 1826 og skabt en noget romantisk farce-komedie, der gerne ville være morsommere, end den faktisk var, men som alligevel med sin historie om den leddeløse hovedperson fik fortalt noget grinagtigt om vore reaktioner overfor begrebet »en døgenigt«, som unægtelig under andre titler og en anden filosofi er ved at ændre etikken i vore dage. Men så vidt tør jeg ikke påstå, at Sinkels film sigter. Manuskriptet til filmen blev iøvrigt skrevet i 1970-71, altså tre år før debut'en med »Lina Braake«.

DEUTSCHE FILME '78

Senkel/Brustellin havde sammen iscenesat »Der Mädschenkrig«, som blev vist i serien »Deutsche Filme '78«, en betydeligt ambitiøs affære, der med tre søstre i centrum vil skildre de civile tyske holdninger under nazismen. Familien bor i Prag, og konflikten sættes dermed i et klart dramatisk relief, men den 145 min. lange film repeterer rigeligt pigernes individuelle holdninger, som oftest synes at hænge nøje sammen med deres samtidige forelskelser eller kærestesorger, hvad der gør det hele for privat og lukket. Motiverne bliver så entydige og smålige.

Blandt de nye tyske film noterede jeg med glæde Reinhard Hauffs »Der Hauptdarsteller«, en meget tankevækkende og grum skildring af en filmtype, der med engagement sutter løs på virkeligheden uden tanke for, hvad virkeligheden skal stille op med sig selv bagefter. En mishandlet dreng fra landet, der er vokset op i et voldeligt, kærlighedsløst familieliv på samfundets affaldsside har medvirket i en film om sig selv, og kræver nu at få lov at leve videre i sit nye filmmiljø. Her var følelser, varme, tillid og anerkendelse for en tid, og drengen vil have det til at fortsætte. Instruktøren gør nogle halvhjertede forsøg på at træde i faderens sted – det, drengen mindst ønsker, samtidig med at han ikke ved, hvad han egentlig ønsker, han har aldrig lært at drømme eller at

Øverst »Drewo shelanija«, derunder »Das zweite erwachen«. Nederst »Der Hauptdarsteller«

reagere med andet end vold og destruktion af materielle værdier – og filmen slutter som en åben anklage mod de mennesker, der har ødelagt hans liv, mod faderen og den ny fader, instruktøren, som iøvrigt er modelleret over Hauff selv. Han fik problemet ind på livet efter filmen »Paule Pauländer«, der netop 'dokumenterede' en drengeskæbne, og »Der Hauptdarsteller« begynder, hvor »Paule Pauländer« slutte-de. Som titelpersonen i »Paule Pauländer« sagde: »Erst kommen sie und alles ist toll, und man möchte, dass es immer so bleibt, und dann verschwinden die einfach wieder«.

FORUM

Også Margareta von Trottas film »Das Zweite Erwachen der Christa Klages« var en bekræftelse på, at den usikre, vildtvoksende tyske film ikke kun består af slyngplanter, snerler og tidsler, men at der også kommer roser og liljer, ja denneher er ligefrem en tulipan. Den 36-årige skuespillerinde, manuskriptforfatter og nu også instruktør (hun var med-instr. på »Katharina Blum . . .«), har skabt en fascinerende film om et håbløst 'oprør', startet af en 'modig' pige, der kan klare de løbende situationer i sit begivenhedsrige liv, men som totalt mangler erfaringer og overblik. Hun har sammen med et par fyre begået et bankkup (for at skaffe penge til den børnehave, hvor hun arbejder – et perspektiv Pelle Jarmer garanteret ikke har drømt om), men bagefter går alt galt selv om hun oplever en mangesidet menneskelighed og solidaritet på sin flugt fra det ubønhørlige maskineri, hendes handling har sat i gang. Ikke mindst i skildringen af bipersonerne finder jeg enorm spænding og styrke, ligesom jeg vil fremhæve filmens åbenlyse foragt for patentløsninger og nemme slagord.

Til sidst et par ord om to mærkelige og bemærkelsesværdige film, Dariush Mehrjuis iranske »Dayereh mina« (i meget fri oversættelse: Alting går i ring). Den er fra 1974 og blev forbudt. TV har tidligere vist Mehrjuis »Koen« og »Postbudet«, men denne film adskiller sig fra de tidligere ved en mere konkret handlingsgang, et raskere tempo og en meget tydelig social anklage. En gammel mand og hans søn ankommer til byen for at faderen kan blive indlagt på hospitalet. Ved et tilfælde kommer sønnen i kontakt med en blod-handler, som tapper tilfældige donorer og sælger det ofte usunde blod til hospitaler, hvor det ikke er ualmindeligt, at patienterne dør af transfusionerne. En læge prøver at få standset denne trafik, men blodhandleren har forbindelser. Den unge mand har hurtigt fået færten af fiduser, der giver penge, og mens den gamle far dør i et patetisk forsøg på også at lave nogle nemme penge, slutter sønnen det onde kredsløb og bliver en ny blodsuger i et korrumperende og korrupt samfund. Mehrjui skildrer ham som et offer for tilstandene. Han har aldrig lært andet end at den kloge narrer den mindre kloge og at den stærkeste har ret. Hvem skulle have fortalt ham noget andet?

I en helt anden stil arbejder den grusinske film »Drewo Shelanija« (Ønsketræet) af Tengis Abuladze, af hvem TV har vist »En anden mands børn« (1959). Den ikke meget produktive Abuladze fortæller her en eventyr-agtig ballade om en landsby i Gruzien o. 1915, en poetisk groteske om folk og fæ og døende – omend stadig dødelige – skikke. Balladen koncentreres om to unges forelskelse, men mens landsbyens besværlige transformering sublimt illustreres af deres tragedie, så er det nok så meget de parallelle skildringer og skitser, der fanger og fascinerer med mindelser om oplevelser hos Chagall, Dovzhenko og Niko Pirosmanishvili.

Kanel og skidt

Poul Malmkjær rapporterer fra London Film Festival 1977.

London Film Festival, denne enestående lejlighed til at samle alle de film op, som man ikke nåede på andre festivaler, film fra marginen, fra uofficielle screening'er o.l., bar i fjor præg af den almindelige filmmangel. Der produceres simpelt hen ikke så mange film mere. Det kunne være vågne danske filmmageres chance.

Festivalen havde atter i år sine underrubrikker med film, som havde særlig interesse indenfor et afgrænset område, som f.eks. tegnefilm, debutantfilm, dokumentarfilm, film af kvinder, engelske »independents«, og – som et særligt markant tilbud i år – en gruppe amerikanske *exploitation-films*. Herom senere. Fælles for disse grupper er det vel, at den enkelte film kun undtagelsesvis ville påkalde sig et festivalpublikums interesse, men som et middelalderligt tiggertog kan de støtte hinanden og nok opnå lidt opmærksomhed, ja for manges vedkommende måtte der ligefrem blive tale om almisser.

HOVEDFILMENE

Men til det væsentlige: de fem-seks hovedfilm, der bærer begivenheden, og som sætter resten på plads i skalaen alt efter tilskuerens gemyt og behov for den slags. Forventningerne var tydeligtvis høje før Satyajit Rays »Skakspillerne« (Shatrani ke khilari), hans første film på Hindi og også hans første historiske film i egentlig forstand; den beretter om East India Companys »overtagelse« i 1856 af staten Avadh ved hjælp af det engelske militær. Ray er naturligvis en suveræn fortæller, men han har her valgt en historie, der må forekomme mig mindre vedkommende og mindre heldig for hans talent, bygget som den er på direkte historiske og politiske allusioner. Ganske vist blander Ray historieskrivningen op med en fabel om to skakspillende overklasse-mænd, der har så travlt med at beskytte spillets konger, at de helt glemmer at beskytte deres egen, virkelig konge. Et par lange, centralt anbragte, monologer af hhv. general Outram (Richard Attenborough) og Avadhs konge (Amjad Khan), der hver især fremlægger deres syn på en række begreber indenfor politik og regeringsformer, brækker filmen op i store kapitler, og den relativt lille idé med skakspillerne, der spiller og spiller mens riget omkring dem synker i grus, slår ikke til som poetisk bindemiddel i den 135 min. lange historie om det magtsyge og pengegridske handelsselskabs indkredsning af det lykkelige Avadh med den sværmeriske konge.

Det samme må jeg mene om Theo Angelopoulos' 165 min. lange »Jægerne« (I Kynighi), der ligesom »Skuespillernes rejse« er en fabel om en græsk politisk udvikling, her fra 1948 til kuppet i 1967. Gennem skildringen af de enkelte medlemmer i et jagtselskab, der nytårsaftensdag 1977 finder liget af en kommunist, der blev henrettet i 1948, føres man i zig-zag frem og tilbage i tiden i et forsøg på at få fortid og nutid til at kommentere hinanden. Jægerne træder en for en frem med deres historie, deres retfærdiggørelse, deres forklaringer og motiveringer, og i baggrunden sejler de røde faner i et flot demonstrationstog, der forbliver på afstand det meste af filmen igennem. Der gives ikke ved dørene i redegørelserne for det politiske spil. Som tilskuer klynger man sig til de sparsomme informationer og forsøger at se betydningen i de mange scener, der holdes i minutter ud over deres indholds bæredygtighed. Kameraet, som Angelopoulos selv kalder »u-priviligeret« – fordi det aldrig får lov til at indfange alting – står hyppigt stille, afventende begivenhedernes gang, og alligevel går man fra filmen med en fornemmelse af instruktørens angst for ikke at få det hele med. Se også Jørgen Oldenburgs Cannes-rapport i »Kosmorama 134«.

Den cubanske instruktør, Tomas Gutierrez Alea, har været tavs længe. Hans komplekse samtidshistorier, »En bureaukrats død« og »Minder fra underudviklingen« fra hhv. 1966 og 1968 (begge vist i TV) blev fulgt af en enkelt film i 1971 samt en dokumentarfilm, men med »La ultima Cena« vender han stærkt tilbage, tilmed i en film, der fortælleteknisk ligger på den traditionelle linie, og som indholdsmæssigt indbyder til det: en fabel om det kristne næstekærlighedsbegreb udviklet i et forhold mellem en ejer af en sukkerplantage og hans slaver. Med klare eksemplificeringer og en overbevisende argumentation – sat op med overvejet indignation i en økonomisk stil – udnytter Alea historiens oplagte muligheder for de groteske og grinagtige kontraster. Filmen er et voldsomt angreb på den undertrykkende side af den katolske lære, helt bunuelsk i argumentationen.

Polens absolut største instruktørtalent, Krzysztof Zanussi, er indtil videre også kun kendt her for et par film vist i TV (»Dør om dør« og »Kuppet i Catamount«), og der er måske ikke noget at sige til det. Han er ikke videre tilgængelig i sine lange polsk-producerede spillefilm. Hans seneste, »Barwy Ochronne«, som gik under den engelske titel »Camouflage«, er ligesom de tidligere film omhyggeligt iscenesatte nærstudier i omgangsformer mellem nogle mennesker, tætte observationer af spillet mellem personerne, hvoraf en i reglen er ladt noget i stikken fordi han/hun savner forudsætningerne, ikke kender spillereglerne, eller tror, at reglerne er baserede på etik og moral og humanisme og den slags. Zanussis film er altså hyppigt beskrivelser af hjørner af samfundet.

Han kan virke frygtelig desillusioneret, som her i skildringen af spillet omkring en højere læreanstalts politiske hakkeorden og tilfældige retfærdighed, men bagved ligger alligevel en kontrolleret harme, som tillader ham at se tingene klart. Det er overordenlig intellektuelt og meget snakkende, og trods omhyggeligheden og

Scene fra Satyajit Rays »The Chess Players« med Sanjeev Kumar (th) og Saeed Jaffrey

smukt foto (Edward Klosinski), er det svært for Zanussi at få lavet levende billeder på det hele.

To af de unge franskmænd blev imødeset med forventning på grund af deres tidligere film, Bertrand Tavernier (se »Kosmorama 136«) og Claude Miller, der blev så berømmet for sin debutfilm »Le meilleur façon de marcher«. Tavernier havde givet sig i kast med et vældigt puslespil med socialt motiv, »Des enfants gâtés«, med Piccoli som en manuskriptskrivende filminstruktør der rodes ind i en omfattende boligaktion mod en højhus-haj samt i en halv-hjertet erotisk affære med en aktivist, Christine Pascal.

Men puslespillet ville ikke gå op, brikkerne passede som fod i handske, og naturligvis kan man tage det som udtryk for instruktørens manglende lyst til at give svar, løsninger eller synspunkter på politiske problemer. Jeg tror nu ikke det er manglende lyst. Tavernier er dygtig og kløgtig, og han sigter mod Hollywood. Så hellere være tvetydig.

Der er mere gehalt i Claude Millers fascinerende skildring af en amour fou, »Dit-lui que je l'aime«, som med Gerard Depardieu i hovedrollen fortæller en forfærdende, intens historie om en tilsyneladende ganske almindelig ung mand, der for vore øjne forandres gennem en ugengældt kærlighed. Han skærmer af for virkeligheden med en konsekvens, der er hinsides al fornuft og langt inde i manien, men det virkeligt skræmmende er at vi et meget langt stykke beundrer denne store, rene og besættende kærlighed, denne klassiske passion, som vi kender så godt fra kunstens verden, og – lykkeligvis at dømme efter filmen – kun derfra.

Endelig vil jeg fremhæve en lille tæt gyser af jugoslaven Krsto Papic, »Izbavitelj« (Rotte-Frelseren). Papic er en 44-årig magister i litteratur, der i en årrække har arbejdet med først dokumentarfilm, siden spillefilm, hvoraf »Rotte-Frelseren« er hans femte. Den bygger på en novelle af den russiske forfatter Aleksander Grin og er en spændende allegorisk science-fiction film, som ikke uden grund er blevet sammenlignet med Siegels »De stjålne kroppe«. I et land i økonomisk krise kommer en ung forfatter på sporet af en gruppe mystiske personer, der synes at leve højt på denne krise, men som har noget umenneskeligt over sig. Han træffer en professor, som kan berette, at hver gang der er kriser, dukker »Rotte-Frelseren« op og hverver proselytter. Rotte-folket bider sig frem til en stadig større skare tilhængere og om dagen fungerer deres »dubletter« som almindelige samfundsborgere. Professoren arbejder på en modgift, men »Rotte-Frelseren« er på sporet af ham. Det er ikke uden grund, at filmen er blevet skabt i kriseåret 1977.

Papic fik en pris ved science-fiction film-festivalen i Triest 1977, og godt det samme. Det er mit indtryk, at jugoslavisk film har brug for al mulig opmuntring til at komme ud af 2. verdenskrig-traumet og over i andre og rigere genrer.

THE INTERNATIONAL BOREDOM CONSPIRACY

Det passer sig således, at filmkunsten ca. hvert årti kan opvise et skvulp af film, der i prætentiøs selvoptagethed, mangel på indhold og form, og mangel på et seriøst publikum udover den trofaste lille skare af kulturelle orphans of the storm og folk der ingen kærester har, som altid vil flokkes om kunstens guruer, hæmningsløst hævder at repræsentere avantgarden, og skamløst sutter på en kunstform, der på grund af sin letbevægelige struktur alt for nemt lader sig snigløbe.

London Film Festival havde inviteret nogle af disse film og deres skabere anført af Marguerite Duras, der hos mig må stå forrest i rækken af *the new bores.*

Hvad hendes film efter 1975 (se »Kosmorama 136«) savner i nerve og indhold, opvejes af prætentioner og længde. I heftig strid om førerpladsen i denne tristessens udsalgskø ser man også en dame som belgieren Chantal Ackerman (»Jeanne Dielman«, »News From Home« o.a.), Agnes Varda (»L'une chante, l'autre pas«) – det var lidt fra den franske afdeling – samt en række af tyskerne, når de skal være mest ekspressionistiske. Åh, hvor man mindes de vilde dage i depressionens 20'ere, hvor kunsten og politikken og økonomien hvirvlede rundt i en frugtbar keraus: Hans Jürgen Syberberg, der med sin 4-deles »Hitler« (mere end 5 timers film) minder mig om en dygtig vinduesdekoratør hos Anva, der så gerne vil anerkendes som filosof. Vist er der billeder af bizar interesse. Vist så, men ikke nok til at begrunde de mange timers verbal-diarrhoe. Eller Fassbinders 2-deles Oskar Maria Graf filmatisering, »Bolwieser«, om det tyske borgerskab anno 1930, der fra en flot 15 min.s start udarter i de tomme effekters repetitioner. Ula Stökl tyggede rask væk løs på Genet i en mini-Stuepigerne, »Erikas Leidenschaften«, mens Walter Bockmayer og Rolf Bührmann med enestående konsekvens tabte en god idé på gulvet i »Jane Bleibt Jane«: En ældre pensionist på et hjem ved, at hun er Jane, og at Tarzan venter på hende nede i Afrika. Hun indretter sit værelse med palmer, filmbilleder og dyr og går en del drillerier igennem, før hun får en sympatisør i en yngre journalist. Hun hæver sine sparepenge, iører sig sin leopard-badedragt og flyver sydpå. Alt fortalt uden rytme, uden varme, uden skønhed.

VARIA

Til gruppen »The International Boredom Conspiracy« kan man vel ikke regne de uafhængige engelske produktioner – skolefilm fortjener lutter åbenhed – men inspirerende var de Hitchcock hjælpemig ikke. Eneste undtagelse var den timelange »Rachel and the Beelzebub Bombardiers« af Peter Ormrod, et skønt lille melodrama om en uskyldig ung piges oplevelser i 1890'ernes Bershire, om kampen mellem det gode og det onde, og om hvordan hun redder sin uskyld og slutter sig til Frelsens Hær. Det er helt i de moralske kulørte hæfters stil og charmerende gennemført.

I den exotiske afdeling føler jeg kun trang til at fremhæve to talenter: Hongkong-instruktøren Allen Fong, der med to korte film om børn, »Wild Children« og »Song of Yuen Chau Chai« viste lyst og mod til at gå lidt andre veje i skildringen af børn i et miljø, og tuneseren Ridha Behi, der med »Soleil des Hyenes« som Fong undgik det eksoteriske og fik fortalt en lidt løs, men absolut engagerende historie om turismen, der ikke ændrer en tøddel på velstandens fordeling. Tværtimod.

EXPLOITATION FILMS

Et fænomen, som vel i mange år har været med os, men som nu har fået et internationalt navn, er de såkaldte exploitation films, et brancheudtryk for film, der hæmningsløst udnytter en genres ydre kendetegn og fortrin, altså på sin vis trivial-film af C- og D-typen. London Film Festival viste en gruppe af disse exploitation films fra gyser- og kriminalgenrerne, film som med et ringe budget udnyttede disse genrers slående effekter, mest volden. Det forhindrede ikke en instruktør som Ralph De Vito i at lave en stram og spændende lille »Mean Streets«-mafiafilm »Death Collector«, optaget on location i New Jersey. Den fortæller effektivt en historie om en »punk«, der med frækhed og talegaver prøver at bluffe sig op til en position i organisationen, men som desværre ikke har den fornødne intelligens. De Vito, der også har skrevet manuskriptet, forbinder mafia-filmene med »Taxi-Driver«s slow motion vold, men får alligevel anvendt inspirationen originalt.

Den samme inspiration og lyst til at låne og kopiere fandt jeg i John Carpenters fantastiske »Assault on Precinct 13«, der nok blev London-festivalens favoritfilm takket være åbenlys begejstring for fortælleteknik og suspense-effekter. I en virtuos og af og til åndeløs form fortæller den en helt abstrakt historie om en lille gruppe mennesker i en nedlagt politistation, der angribes af hundredevis af unge bevæbnet med automatiske våben og angribende med zombie-agtig dødsforagt, altså en trivial-western i vor tids by-miljø, den klassiske storm på vogntoget eller fortet, en Alamo-parafrase, men helt uden morale eller mening i dannet forstand. Carpenter kopierer af hjertets lyst Hawks, Lang, Hitch, Siegel, Ford o.a., og en sekvens i begyndelsen med en lille pige, en ismand og en sort bil med bevæbnede unge er i sin suspense at ligne ved Welles' bedste scener i »Touch of Evil«. Filmen er forrygende voldsom, og den vil af den grund frastøde mange, men blandingen af originale ideer og original anvendelse af kopierne gør den mere end seværdig.

Det er naturligvis så modsat Duras' film, som man kan forestille sig det, men medens Carpenter arbejder i en filmisk tradition, stoler Duras på en litterær tradition, og så må man spørge, hvem der her er den sande avant-garde. Der skal ikke være tvivl om, hvor min sympati ligger: Leve filmen!

De bedste film i 1977

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har (for 11. gang) stemt om hvilke film, der efter foreningens mening burde kåres som de bedste 10 film på danske biografer i kalenderåret 1977.

Listen ser således ud:

»Providence« (Alain Resnais)
»Ånden i bistaden« (Victor Erice)
»New York, New York« (Scorsese)
»Raketbase 3« (Robert Aldrich)
»Den spanske ravn« (Carlos Saura)
»Drenge« (Nils Malmros)
»Mig og Annie« (Woody Allen)
»Landet, der er mit« (Hal Ashby)
»Rocky« (John G. Avildsen)
»En forårsdag i Helvede« (Jørgen Leth)

Filmene er opstillet i den kvalitetsorden, som antallet af stemmesedler angav.

Foruden biografpremierer har foreningen også stemt om, hvilke film blandt fjernsynets danmarks-premierer, der skønnedes værdige til hædrende omtale. Titlerne er:

»Fjern torden« (Satyajit Ray)
»Hotel Pacific« (Janus Majewski)
»Verdens sidste have« (Douglas Trumbull)

Musik

Udfald & indfald

[BUT WHERE'S HIS TAIL?]

Fool's Parade

Onsdag d. 1. februar blev en stresset dag selv for de professionelle receptionsløver, der paraderede flittigt fra Pilestræde til Rådhuspladsen, samme vej som abonnenterne, for at hylde først Svend Kragh-Jacobsen og siden Flemming Hasager. I dagens anledning blev »kragen« æresmedlem af Filmmedarbejderforeningen i København, og selv har han for tiden rig anledning til at hylde store og små i dansk forlystelsesliv. Således skrev han f.eks. i anledning af Morten Korch-producenten Henning Karmarks 70 års fødselsdag: »Uden hans organisationsevne, flair for talent og fornemmelse for at mobilisere de rette folk til de rigtige opgaver i velvalgt øjeblik, ville dansk film fra trediverne til tresserne have været meget anderledes.« Man kan være enig et stykke af vejen med Svend Kragh-Jacobsen. Det sidste stykke.

Til gengæld kan man slet ikke være enig med Aktuelts nye TV-anmelder, Orla Kronborg, der på sin allerførste dag kunne bringe følgende til torvs: »Speakeren undskylder, at man havde fået en dårlig kopi af en gammel western »Karavanen« og må udskyde den otte dage – udskyd den et år ... TV bør undskylde, at man oprindelig havde tænkt at sende en western«. Efter at have konstateret, at der står 1978 på bladets forside, undrer man sig kun over spørgsmålstegnet i Aktuelts berømte artikelserie »Hvem stopper kulturen?«

Mindre overraskende er det, at vor gamle ven Herbert Steinthal siden sidst har leveret nye prøver på sin Sadoulske filmhistorieskrivning. Men nu bliver der sikkert bedre tider på Politiken. Astrid Henning-Jensen filmer igen, og det skulle så betyde en livligere reportage i bladets spalter. Det er James Goldstone og Michael Anderson, det denne gang er gået ud over. Om Goldstone hedder det i anmeldelsen af »Rutsjebanen«: »Så infantilt fortælles historien af den hidtil på disse breddegrader ukendte instruktør ...« Nogen ørn er Goldstone ikke, men han har dog arbejdet i Hollywood i snart 30 år og har haft ni premierer på storkøbenhavnske biografer. Om Michael Anderson har Steinthal dette at meddele: »Når »Orca – dræberhvalen« virkelig kan ses af et voksent publikum, skyldes det i høj grad de Laurentiis' fornuftige valg af instruktør, den meget perfektible englænder Michael Anderson, der siden han som 35-årig debuterede med krigsfilmen »Mørkets eskadrille«. Anderson debutrede som 29-årig og havde lavet seks film før »Mørkets eskadrille«...« Det kan man i øvrigt læse mere om i Kosmoramas England-Leksikon, der kommer til efteråret.

Fleuretten

»Fred Astaire optræder solo på LP'en »Fred Astaire 1941-1944«, en fransk presning med 12 numre fra de nævnte år. Nok engang bekræftes det, at Fred Astaire er en fremragende fortolker af klassiske populær-melodier, hvad enten det er »Puttin' On the Ritz« eller »So Near and Yet So Far« eller »This Heart of Mine«. Ikke for ingenting var komponister som Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter og Jerome Kern glade for at skrive sange specielt til Astaire, hvis suveræne tekstbehandling og meget sikre frasering kombineret med en eminent rytmisk beherskelse rigeligt opvejer, hvad stemmen i øvrigt mangler. (MCA 52.037).

Bing Crosby, der flere gange har udtalt sig positivt om Astaires sanglige formåen, kunne – i modsætning til Astaire – være med til det sidste. LP'en »Seasons« er Crosbys sidste plade. Pladen rummer 12 sange, gamle og nye, der alle korresponderer med titlen og rummer en smuk hyldest til de skiftende årstider. Ikke mindst Vernon Dukes smukke »Autumn in New York« er vellykket. (Bing Crosby: Seasons – Polydor 2442 151).

Soundtrack-albummet fra »New York, New York« er næsten hele tiden en nydelse. Ralph Burns' arrangementer rammer fint den karakteristiske Big Band-sound fra fyrrerne, og Liza Minnelli slipper ganske pænt fra sin indsats, men det er den gamle tenorblæser Georgie Auld, der først og fremmest gør dobbelt-LP'en værd at lytte til. (United Artists UA-LA750-L2).

Langt mindre vellykket er Soundtrack'et fra »A Star is Born«, der vidner om, at Barbra Streisand stadig er en teknisk perfektibel sangerinde uden nogen særlig sikker sans for hvilke sange, der passer til hende. Kris Kristoffersons indsats på pladen er i enhver henseende minimal. (CBS 86021).

En dobbelt-LP med sange fra Travoltafilmen »Saturday Night Fever« rummer musik først og fremmest for Discoteksfræsere, men der er ganske kønne numre af Bee Gees, ikke mindst »More Than a Woman«. (Polydor, RSO, RS-2-4001).

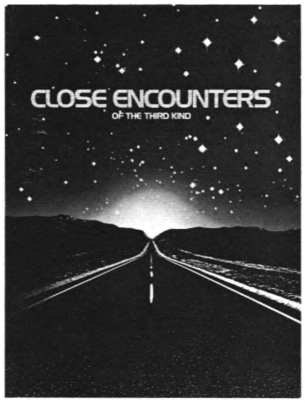
Mærkelige elektroniske lyde kommer der fra gruppen »Tangerine Dream«, der har leveret musik til Friedkins »Frygtens pris«. (MCA-2277).

P.C.

Evnen til at for

undres

Morten Piil anmelder Steven Spielbergs »Nærkontakt af tredie grad«



Plakaten og programmet til Steven Spielbergs nye film har et billede, som ikke har noget direkte sidestykke i selve filmen, men alligevel rummer dens idé i koncentrat. Det er billedet af en landevej, som under en stjernebestrøet nattehimmel munder ud i et bjerglandskab, bag hvilket et hvidt lys er ved at bryde frem som en kunstig sol. Et klart visuelt ekko fra det berømte slutbillede i »Moderne tider«, hvor Chaplin og Paulette Goddard er på vej ud af landevejen med lykken ventende omme bag bjergene. Noget lyst og smukt er ved at dukke op for enden af vejen, som fører lige ud i denne hvide, mystiske, opgående sol.

Spielbergs film er ikke så meget en science fictionfilm med alt hvad dette indebærer af teknokratisk fremtids-spekulation, som en poetisk-dramatisk meditation over det evige begreb »vi er ikke alene«, menneskets årtusindgamle undren over stjernehimlen, urkilden til al poesi. Det er filmens kolossale styrke, at den bygger hele sin historie op omkring denne undren. Den interesserer sig ikke – som de fleste science fictionfilm – for de fremmede væsners skrækvirkning på Jordens folk og de deraf følgende aggressioner. Den fastholder menneskets evne til at forundres som noget uendeligt positivt, som det, der berettiger til lyset og håbet for enden af vejen.

Spielbergs forrige film – »Duellen«, »Sugarland Express« og »Dødens gab« – har skildret hverdagsamerikanerens reaktion på det uforklarlige, som automatisk blev opfattet som noget truende. I »Duellen« indlader Dennis Weavers middelmand sig øjeblikkelig i en kappestrid med en tankvogn, der bliver en slags dæmoniseret projektion af alle hans egne frustrationer og aggressioner. I »Sugarland Express« går politiet og skydeglade borgere grassat, stillet over for det totalt ubegribelige faktum, at et ungt kidnapperpar kan være ganske uskadelige. Først i »I dødens gab« er truslen reel, selv om man kan opfatte historien om hajens hærgen ved Floridas strande som et billede på en national afstraffelse i et land, hvor storindustrien forpester naturen og hajer i menneskeskikkelse har bemægtiget sig de højeste politiske stillinger.

»Nærkontakt af tredie grad« har en enkelt scene, der skildrer fremmedvæsnernes fremfærd som noget truende, og den skurrer mod tonen i filmen som helhed. Det er den, hvor UFO'erne »terroriserer« moderen i den afsides beliggende villa og »låner« hendes barn. Scenen er mærkelig, for i virkeligheden rummer den ingen voldsomheder – volden ligger udelukkende i iscenesættelsen, i klipning og belysning. Barnet går da også ganske uskræmt gennem afsnittet, som *kan* opfattes som Spielbergs leg med og underforståede kritik af vores betingede reflekser – dette fortælles som noget uhyggeligt og voldsomt, men er det reelt ikke. Mere umiddelbart fremtræder afsnittet som et levn fra den kontante gyser-stil i »Hajen«, som Spielberg ellers har lagt bag sig her.

Filmen næres ikke af frygt, men af evnen til forundring – en evne, der i den grad har ansporet Spielbergs fantasi, at han har kunnet skabe en filmoplevelse, der forekommer mig enestående i sin blanding af elementær menneskelig varme og visionær kraft. Spielberg har klogt givet sin historie en fordringsløst hverdagsagtig amerikansk miljø-baggrund. Richard Dreyfuss' lidt forvirrede montør er en velberegnet identifikationsfigur, manden, der sætter sig udenfor sin banale (men ikke værdiløse) bungalow-tilværelse og lader sig lede af en kosmisk nysgerrighed, som rækker ud over alle forpligtelser. Blandt de personer, som fremmedvæsenerne telepatisk kontakter, er han den mest instinktivt ihærdige, da det endelig gælder og åbenbaringen nærmer sig. Han når frem til målet ad en anden vej end den mere fornuftsbetonede, men lige så nysgerrige videnskabsmand Lacombe (François Truffaut), i et forløb, som har pudsige paralleller til H. C. Andersens eventyr »Klokken« om de to konfirmander, der, mere stædige end deres kammerater, følger klokkens kalden ud i naturen og ad hver sin vej når frem til »naturens og poesiens store kirke«.

Ideen med det telepatisk indpodede billede af Devils Tower i Wyoming viser, hvor suverænt inspireret Spielberg kan arbejde, når han til fulde forlader sig på en suggestiv, visuelt baseret fortællemåde. Netop sådanne greb gør, at filmen hæver sig højt over hele problemet om hvorvidt der »findes UFO'er eller ej« og bliver et almengyldigt eventyr om mødet med det ukendte og uforklarlige. Som ren og skær fortæller af en god historie er Spielberg ganske enkelt uden lige i amerikansk film i øjeblikket – hans ligemænd i øvrigt, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Woody Allen, lever mere på andre kvaliteter og når ikke op på siden af ham på dette punkt. Med et uimodståeligt *drive* fører han filmen frem mod højdepunktet – UFO-moderskibets ankomst og den første direkte kontakt med et af de fremmede væsner. Aldrig har jeg følt mig så nysgerrig i en biograf som efter at se et af disse væsner, og det ligger helt uden for min fatte-evne, at man kan så meget som antyde, at Spielberg ikke burde have vist dem. Det er det samme som at sige, at han burde have lavet en anden film.

»Nærkontakt af tredie grad« er en film, der giver en vidunderlig oplevelse af forundring og tilfredsstillet nysgerrighed. Det ligger i selve emnet, at denne oplevelse ikke er så stærk anden gang man ser filmen. Spielberg har levet op til Jean Cocteaus krav: »Etonnez-nous!« Han har fortalt et enkelt eventyr så godt som det kunne fortælles, med lige sans for dets poesi, spænding og menneskelighed. Han er først lige rundet de tredive år, så man bør nok lade ham lave et par film til, før man begynder at vurdere, hvor dyb og betydelig en filmskaber han er i et større perspektiv. Lad det være nok at sige, at han med »Nærkontakt af tredie grad« har fornyet *science fiction*-genren og sat en ny standard for *special effects* i amerikansk film. At han med denne film samtidig synes at have lavet den største publikumssucces i filmhistorien, nævner jeg blot for en ordens skyld. (Close Encounters of the Third Kind – USA 1977).

– Du begyndte som TV-instruktør hos Universal i slutningen af 60'erne. Hvordan var atmosfæren og arbejdsbetingelserne dengang, i TV-filmenes gyldne dage?

– Jeg var i den grad besat af blindt begær efter at komme til at lave film, at TV for mig var en slags eksperimental-værksted. Det var det redskab, der skulle lære mig økonomi, og den erfaring, som enhver filmskaber drømmer om at kunne erhverve sig, fik jeg på TV. At optage en halvanden time lang film på ni dage, det er, hvad TV handler om. Det er svært at skulle optage fra 11 til 14 sider pr. dag. Men det var, hvad jeg lærte på TV. Det lykkedes mig at slippe indenfor, og lige så snart jeg var kommet ind, prøvede jeg desperat at komme ud igen. I USA er det nemlig umuligt at komme ind i filmindustrien, og er man først kommet indenfor TV, er det lige så svært at komme ud fra TV og ind ved filmen.

Møde med en succes

Steven Spielberg interviewes af Michael Blædel & Ib Lindberg

– Skulle det hæmme ens muligheder for at komme indenfor film, hvis man har arbejdet med TV først?

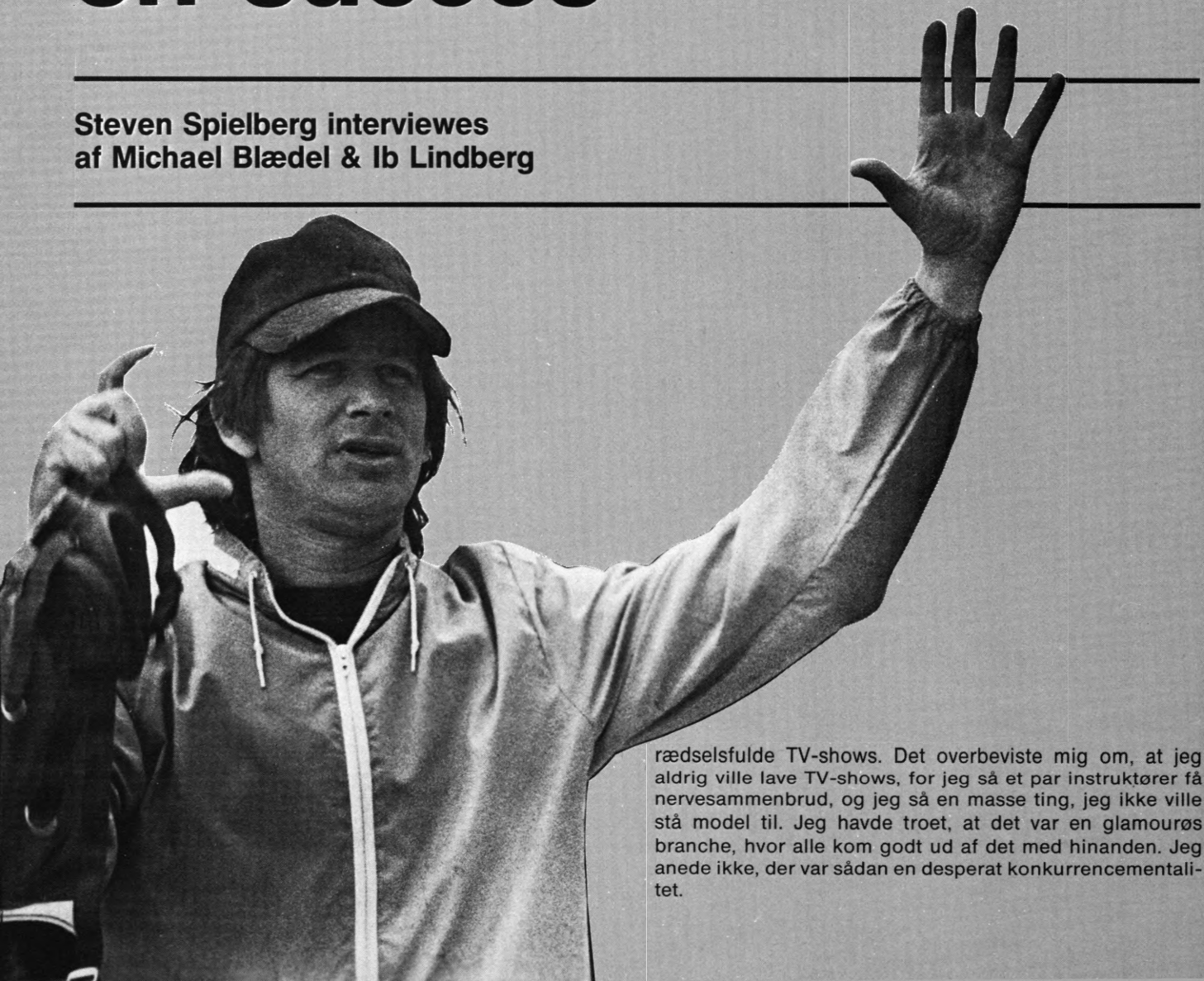
– Ja, for man bliver sat i bås som TV-instruktør af snævertsynede studiochefer og snævertsynede producere. Hvis man vil indenfor film, er det lige så svært at komme fra TV, som det er at komme fra gaden.

– Du var dog meget ung, da du slap indenfor TV, ikke mere end 21.

– Jo, men det hele afhænger af, hvornår man begynder at blive ambitiøs. Jeg havde vidst, at jeg ville lave film, lige siden jeg var 15. Jeg havde i fem år prøvet at komme indenfor film eller TV eller dokumentarfilm eller klipning eller hvadsomhelst. Jeg havde lavet 8 mm-film, siden jeg var 12, og fra 15-års alderen vidste jeg, at jeg ville være et eller andet indenfor film. Men der var naturligvis ingen, der tog mig alvorligt. Man havde aldrig før været ude for en 16-årig der kom løbende og bad om et job.

– Hvad slags job bad du om?

– Et job i postafdelingen, hvadsomhelst. Jeg ville bare kunne ernære mig selv, eftersom jeg var flyttet hjemmefra. Jeg var villig til at tage et hvilketsomhelst job, bare det var i et filmstudio. Men jeg fik nu ikke noget job. I stedet lykkedes det mig at snige mig indenfor i studiet, hvor jeg gik en hel sommer og kiggede på folk, der lavede TV-film. Portvagten lod mig bare slippe ind hver dag, så jeg gik hos Universal en hel sommer og så de store drenge lave deres



rædselsfulde TV-shows. Det overbeviste mig om, at jeg aldrig ville lave TV-shows, for jeg så et par instruktører få nervesammenbrud, og jeg så en masse ting, jeg ikke ville stå model til. Jeg havde troet, at det var en glamourøs branche, hvor alle kom godt ud af det med hinanden. Jeg anede ikke, der var sådan en desperat konkurrencementalitet.

Efter min debut besluttede jeg, at jeg aldrig ville lave TV mere ...

– Stødte du ikke på megen modvilje, da du begyndte som instruktør i den unge alder af 21?

– Jo, allevegne. Nej, forbløffende nok ikke hos de ældre skuespillere som allesammen viste mig stor respekt. Folk som Barry Sullivan og Joan Crawford var helt fantastiske. Men jeg mødte stor modvilje hos de unge skuespillere og måske endnu mere hos de unge teknikere og de unge forfattere, der selv havde arbejdet sig op fra et job i postafdelingen. Jeg måtte igennem meget af det samme, som Robert Morse måtte i »Hvordan man får succes uden at røre en finger«. Men i første omgang lavede jeg også kun et show for TV. Det var pilot'en til »Night Gallery«. Derefter besluttede jeg, at jeg aldrig ville lave TV mere. Det havde været en for traumatisk oplevelse. Jeg måtte gå på kompromis med alting. Ikke blot nogle få scener, men alting! Alt var kompromisser. Jeg havde planlagt en interessant film, og jeg endte med 20 procent af det, jeg havde planlagt. Og jeg følte, at hvis det skulle være sådan resten af mit liv, så ville jeg hellere spadsere ud på gaden igen og begynde helt forfra, og prøve at komme indenfor spillefilm, hvor jeg kunne få fuldstændig kontrol. Så jeg forlod studiet efter det ene show. Jeg havde en kontrakt med dem, men de gav mig et års orlov fra kontrakten, og jeg brugte hele det år til at skrive. Jeg havde en halv snes idéer, og der kom fire-fem manuskripter ud af dem, deriblandt »Sugarland Express« og »Close Encounters«. Jeg puttede manuskripterne i baglommen og håbede, at jeg en dag ville få lejlighed til at realisere dem.

– Hvornår kom så »Duellen«?

– Den kom efter at jeg var vendt tilbage til Universal efter det ene års skriveri. Jeg havde jo ikke råd til at sidde og skrive hele tiden uden at tjene penge. Så jeg vendte tilbage til TV og begyndte forfra med alle kompromisserne. Men jeg lavede nogle shows, der måske nok rummede en masse kompromisser, men som alligevel på en måde var forskellige fra det, som andre TV-instruktører lavede. Jeg prøvede at arbejde med master-indstillinger, jeg iscenesatte tingene. Det var måske nok noget naivt, men det var alligevel interessant, og måske var det først og fremmest påvirket af Fellinis kameraarbejde. Jeg prøvede at give filmene en rytme, en koreograferet helhed, og jeg begyndte da også snart at få bedre tilbud. Jeg valgte jo ikke selv mit materiale. Jeg fik simpelthen manuskripterne udleveret med besked om at lave dem. Det kan også være udmærket at prøve. Det er ikke altid sundt kun at arbejde med sine egne idéer. Det kan også være godt at blive tvunget til at lære ting, som man ikke havde forstand på i forvejen.

Hvorom alt er, så begyndte folk at indse, at mine TV-ting var anderledes end det, man ellers så, og jeg begyndte at få tilbud. »Duellen« fik jeg nu ikke tilbudt. Jeg læste Richard Mathesons novelle i Playboy, og så hørte jeg, at ABC ville lave en TV-film over den. Den skulle produceres af George Eckstein, som jeg aldrig havde mødt. Men jeg gik op på hans kontor og præsenterede mig og sagde, at jeg godt ville lave den film. Eckstein var ikke sikker på, ABC ville lade mig lave filmen, da jeg aldrig havde lavet spillefilm før, og desuden var jeg tilknyttet NBC. De enkelte selskaber har nemlig deres faste stab af instruktører. Men Eckstein så min pilot til »Columbo«-serien, og så gik han virkelig i brechen for mig. Det endte da også med, at ABC sagde ja.

– Hvor lang optagelsestid fik du til »Duellen«?

– 16 dage. Oprindelig var det vist kun 14. Og budgettet var på 350.000 dollars. Da Dilys Powell og andre London-kritikere tilsyneladende skrev positivt om filmen, besluttede CIC, at de ville udsende filmen i biografdistribution i Europa. Men der var et problem med filmens længde. Når reklamerne blev klippet ud af den, var den kun 74 minutter lang, og CIC ville have den op på 90 minutter. Derfor tog jeg ud igen og optog 3 scener, hvoraf de to var min egen opfindelse. Desuden var der et par scener, jeg ville have haft med i første omgang, men som jeg ikke fik mulighed for at lave. Mine egne scener var den med skolebussen og den, hvor tankbilen prøver at skubbe Dennis Weavers bil ud på togskinnerne.

– Havde du mulighed for selv at udvælge filmholdet til filmen?

– Kun fotografen og klipperen.

Jeg instruerede »Duellen«, som general Patton forberedte et slag ...

– Når man skal arbejde med en så kort optagelsesperiode, hvor lang tid får man så til forberedelserne?

– Normalt får man lige så lang tid til pre-production, som man får til selve optagelserne. Det ville altså sige to uger i dette tilfælde. Men jeg begyndte faktisk at planlægge filmen allerede, da jeg læste novellen i Playboy, så jeg fik fem ugers forberedelse ud af det. De fem uger brugte jeg til at instruere en spillefilm på papiret. Jeg tilrettelagde det hele, som om jeg havde en fem-ugers optagelsesperiode, og så prøvede jeg at regne ud, hvordan jeg kunne optage det hele på to uger med to kameraer. Så det lykkedes mig uden alt for mange kompromisser at optage en fem-ugers film på to uger.

– Betød det, at du skrev dit manuskript ud scene for scene, for sidenhen at finde dine locations og ændre manuskriptet efter dem, eller fandt du dine locations først?

– Jeg havde allerede på forhånd valgt Salt Lake Canyon til location. Jeg havde optaget en kortfilm derude tidligere – det var den, der skaffede mig min første kontrakt med Universal. Landskabet er meget barsk og skræmmende med smalle veje og bratte sving. Da jeg kendte min location, tog jeg selv derud og kørte hele jagten igennem. Jeg tog et Nikon-kamera med derud og tog panorama-billeder af det hele, som jeg så senere satte sammen, så jeg kunne se hele min location 360 grader rundt. Derefter tegnede jeg hele filmen op, indstilling for indstilling, og jeg lavede også et kort over filmen, der viste hele historien. Det fyldte alle væggene på mit hotelværelse, selv på badeværelset. Og derefter kunne jeg smide manuskriptet væk og lave min film, dag for dag, på grundlag af det kort. Og siden den gang har jeg lavet alle mine film på samme måde.

– Er det din fornemmelse, at de fotografer, der arbejder med TV-film, behandler farverne på en anden måde, end spillefilm-fotografer gør, når deres film skal i biografdistribution?

– Ja, men det er ikke med vilje. De er simpelt hen ikke så gode, som spillefilm-fotograferne er. Jeg har arbejdet sammen med mange TV-fotografer, der drømmer om at kunne sætte lys som Rotunno eller Sven Nykvist. Jeg var bl.a. i biografen en søndag sammen med min TV-fotograf. Vi så en episodefilm, som Fellini har lavet, »Toby Dammit«, og fotografen sagde: »Jeg ville ønske, jeg kunne sætte lys

på den måde«, om mandagen lavede han en lyssætning, der var lige så flad som det, han plejede at lave.

– Man har da set TV-film, der er fotograferet af folk som Russell Metty og Bill Butler.

– Ja, jeg har arbejdet sammen med dem begge. Metty fotograferede min »Columbo«-film, og det bevirkede, at han kom til at lave hele serien. Bill Butler optog to af mine TV-film, og så var han senere min fotograf på »Dødens gab«. Men I må huske, at jeg specielt fik de fotografer engageret på TV-filmene, fordi de var spillefilm-fotografer. Det var faktisk mig, der skaffede Butler indenfor TV. Jeg havde set hans arbejde i »Flygtig som regnen«. Og så fortsatte han indenfor TV, indtil han havde held til at bryde ud derfra og tilbage i spillefilmen.

Men der var andre gode fotografer indenfor TV, folk som Walter Strench og Bud Thackeray, men de er i bund og grund TV-fotografer, og det betyder, at de sætter deres hovedlys fra kameraet. Jeg foretrækker, at man sætter hovedlyset fra lyskilden, så når jeg planlægger en dekoration sammen med production designeren, så bliver den planlagt med henblik på lyset, længe før fotografen kommer ind i billedet. Jeg sørger altid for, at der er en naturlig lyskilde i billedet, en lampe eller et vindue.

– Hvordan fik du den idé at vælge Vilmos Zsigmond til et par af dine film?

– Jeg havde set hans tidligere arbejde, som jeg beundrede meget, film som »Udflugt med døden« og »McCabe og Mrs. Miller«.

– Optog du dine TV-film i 1.85-widescreen?

– Ja, og det var ikke så almindeligt dengang. Når vi kom ind om aftenen for at se prøver, ville operatøren som oftest vise dem i TV-beskæring (1.33), så jeg måtte altid stoppe ham. Men alle mine indstillinger var komponeret i 1.85 og ikke i TV-formatet.

– For nu at vende tilbage til »Duellen« – når man har en så kort optagelsesperiode som i det tilfælde, hvor mange dage bruger man så til at prøve med skuespillerne, før optagelserne starter?

– Så lidt som muligt, hvis det står til produktionsselskabet, for prøverne er betalte prøver. I mange tilfælde vil skuespillerne naturligvis være rede til at holde prøver uden at blive betalt for det. Men man kan altså også opleve, at de nægter at holde prøver, fordi de ikke får deres dagsbetaling for det.

»Duellen« var ikke så svær at holde prøver på, fordi den ikke rummede nogen dialog. Dennis Weaver og jeg spiste middag sammen et par gange, før optagelserne startede, og diskuterede hans rolle og den spændingskurve, han skulle bevæge sig ad, fra angst til panik til det endelige sammenbrud. Jeg har siden kaldt hans præstation for »et fantastisk mimeshow«. Dennis er en fremragende skuespiller, men folk er tilbøjelige til at overse det, fordi han bliver fanget i sit image fra de TV-serier, han medvirker i, »Gunsmoke«, »General Ben« og nu »McCloud«.

– Blev »Duellen« optaget kronologisk?

– Ja, det insisterede jeg på. Jeg kunne ikke lave filmen på nogen anden måde. Vi gik endda så vidt, at vi optog en del scener, ligesom man optager et racerløb. Vi stillede to-tre kameraer op langs vejen, der kunne være en mile lang, og på den måde kunne vi lave to-tre indstillinger i én optagelse.

»Duellen« var en taktikers drøm. Jeg følte mig som General Patton, der planlagde et slag mod Rommel.

– Foretrækker du stadig at optage dine film kronologisk?

– Ja, jeg foretrækker det, for ellers kommer jeg meget let i vanskeligheder. »Sugarland Express« blev optaget kronologisk. I »Dødens gab« optog jeg den sidste time kronologisk, fordi båden gradvis skal smadres mere og mere, og personerne bliver mere og mere våde og ser mere og mere lasede ud. Men filmens første time blev optaget i småbidder i tilfældig rækkefølge, altsammen afhængigt af vejret. Og »Close Encounters« blev optaget helt bagvendt.

– »Sugarland Express« havde intet med TV at gøre, vel?

– Nej, den kom i stand, fordi »Duellen« blev så stor en succes i Europa. Jeg blev et produkt af en succesrig film. Og selv om jeg troede, det var en myte, så er det faktisk sandt, at i samme øjeblik man har lavet en succesrig film, kommer folk styrtende med tilbud og manuskripter. Men jeg var ikke interesseret i deres manuskripter. I stedet valgte jeg et treatment, jeg havde skrevet på grundlag af et avisudklip. Jeg kaldte det »Carte Blanche« dengang. Jeg gav det til Universals chefer, som ikke rigtigt forstod det. Men de så det som en ny udgave af »Bonnie og Clyde«, og eftersom »Bonnie og Clyde« havde tjent mange penge, lod de mig med sindsro arbejde på manuskriptet. Jeg fik penge til at engagere Hal Barwood og Matthew Robbins, og vi tog alle tre til Texas og lavede research på historien og på de mennesker, der havde været impliceret i den i virkeligheden. Derefter satte vi os ned i Barwoods hus, og i løbet af 14 dage var manuskriptet færdigt.

Uden Goldie Hawn var der ikke blevet nogen »Sugarland Express« ...

– Universal var begejstret for manuskriptet, men selv om jeg havde en succes bag mig, var jeg stadig ikke betydningsfuld nok til, at de ville give mig over to millioner dollars til en film. Derfor måtte vi have en stjerne til filmen. Ellers ville der ikke blive nogen film. Jeg ville selv have haft Susan George til at spille hovedrollen, men Universal foreslog mig Goldie Hawn. På det tidspunkt havde jeg talt med alle andre skuespillerinder i Hollywood og havde fået afslag fra dem alle. Men Goldie Hawn ville godt spille rollen, selv om det tog hende seks måneder at beslutte sig. Men uden Goldie Hawn var filmen aldrig blevet lavet. Det var det kompromis, jeg måtte gå med til. Jeg ville ikke have hende med fra starten, for jeg kunne ikke lide hende i hendes TV-serie, »Laugh-In«. Men senere da vi begyndte at prøve på filmen, forstod jeg, at hun var en virkelig skuespillerinde.

– Hvor meget kontrol havde du med »Sugarland Express«?

– Jeg havde fuld kontrol. Zanuck og Brown gav mig fuld kontrol, hvad der faktisk også var deres job. Det var mig, der var kommet til dem med manuskriptet, og ikke omvendt. Studiet ville nemlig ikke blot have en stjerne i filmen, de ville også have en stor producer. Derfor henvendte jeg mig først til Philip D'Antoni, der er en af mine gode venner, men han var forhindret på grund af »Politiets hårde kerne«. Så gav min agent manuskriptet til Richard Zanuck, og det endte så med at blive ham og David Brown, der producerede filmen. Zanuck var med under optagelserne konstant, men han blandede sig aldrig i noget. Han bare hjalp, hvor han kunne. Han havde ikke været så aktiv, siden han lavede »Compulsion«, der var hans første film som producer. Når studiet ringede og klagede over, at vi overskred produktionsplanen, ville Zanuck forsvare os på enhver måde.

– Hvor lang optagelsestid havde du til den film?

– 50 dage. Og så overskred vi med fem dage.

Øverst Dennis Weaver i scene fra »Duellen«; derunder William Atherton, Goldie Hawn og Michael Sachs i »Sugarland Express«. Nederst Spielberg og Goldie Hawn

– Hvor lang en overskridelse ville studiet være indstillet på at acceptere på en film af den størrelsesorden?

– En uge, vil jeg tro. Hvis vi havde overskredet med mere end en uge, er der ingen tvivl om, at studiets produktionschef ville være dukket op for at blande sig. Men det skete ikke.

– Hvor meget deltog du selv i klipningen af filmen?

– Jeg har selv klippet alle mine film, inklusive mine TV-film.

– Verna Fields er ellers krediteret som klipper.

– Det var kun, fordi Universal rykkede premieredatoen frem. Vi kom i sådan en tidnød, at der måtte to klippere til at gøre filmen færdig. Så jeg engagerede Verna Fields til at klippe de sidste 40 minutter af filmen.

– Har du *final cut* i dine kontrakter?

– Ja.

– Er det virkelig *final cut,* eller gælder det kun indtil filmens *preview?*

– Det er *final cut.* De kan ikke røre ved mine film, heller ikke hvis de skulle vise sig at være katastrofale ved *preview'et.* Sagen er den, at studierne ikke har forstand på at klippe filmene. Der findes destruktive megalomanikere som Jim Aubrey på MGM, der mente, at han havde bedre forstand på at klippe, end instruktørerne havde. Og der er også andre, der helt ubegribeligt mener, at de kan træde ind og klippe en instruktørs film, men Hollywood er blevet instruktørernes medie nu. Instruktørerne er blevet en tæt kreds,* et fort indenfor filmbyen, og studierne ved, at hvis de klipper en instruktørs film, vil de ikke blot støde den pågældende instruktør fra sig, men også alle hans venner. Vi er en slags mafia, Francis Coppola, George Lucas, Brian De Palma, John Milius, Martin Scorsese, Paul Schrader. Og vi har allesammen på et eller andet tidspunkt skrevet breve til studierne og bedt dem holde fingrene fra vores venner. For nylig, da Matthew Robbins havde lavet sin debutfilm, »Corvette«, var studiet utilfreds med hans *final cut.* De ville beklippe filmen og så at sige fjerne en af hovedpersonerne helt fra filmen. Robbins ville også lave nogle supplerende optagelser, bare et par dages arbejde, men studiet syntes ikke om tanken og ville ikke give ham penge til det. Det drejede sig kun om 20.000 dollars, så George Lucas og jeg skrev et brev til MGM, om at vi ville give Matthew de penge, han stod og manglede. Det gjorde studiet så bange, at de gav sig, og Matthew fik sine penge til de supplerende optagelser.

Jeg tror ikke, jeg kunne lave en film om noget, jeg ikke er bange for ...

– Efter »Sugarland Express« havde jeg ikke rigtigt nogen planer, andet end en lille sag om UFO'er. Men jeg var stadig i gang med at researche historien, og det kunne jeg være blevet ved med i al evighed. Så det kløede i mine fingre efter at lave endnu en film, før jeg gik i gang med UFO-historien. Så skete der det samme, som allerede var sket én gang, med »Duellen«. Under et publicitymøde med Zanuck og Brown fik jeg øje på en stak korrekturark, hvor der stod skrevet »Jaws« henover. Jeg vidste ikke, hvad det var, men

*) Senest har Spielberg som executive producer sat sin position bag tilblivelsen af »I Want to Hold Your Hand«, der skildrer den amerikanske ungdom efter Beatles-epoken. Filmen er skrevet og instrueret af Robert Gale og Robert Zemeckis, to 26-årige filmstuderende på LLSC. Universal finansierer budgettet på 2 mill. dollar.

titlen lød lovende, så jeg stjal bogen og tog den med hjem og læste den i weekenden.

Jeg fandt mange paralleller i historien til »Duellen«. Det var som en slags Hav-Duellen, en videreførelse af den tidligere film, blot mindre allegorisk og mere realistisk. Så jeg gik op til dem om mandagen og sagde, at jeg gerne ville instruere den film, men de havde allerede en instruktør. Bogens litterære agenter havde nemlig betinget sig, da de solgte bogen til filmatisering, at den skulle instrueres af Dick Richards. Men Zanuck og Brown var ikke så vilde med Richards, mest fordi han hele tiden omtalte hajen som en hval. Og Peter Benchley, forfatteren, var direkte modstander af Richards, fordi han ikke mente, han vidste noget om havet.

Jeg ved i øvrigt heller ikke noget om havet, men jeg er i bund og grund paranoid, og jeg kan lave film, der handler om min egen paranoia. Jeg kunne ikke lave en film om noget, jeg ikke er bange for. Jeg har altid været rædselsslagen for hajer og for havet, så jeg var sikker på, at »Dødens gab« var lige noget for mig. Det var måske ikke den rigtige film at vælge, set fra et karriere-synspunkt, for jeg havde jo allerede lavet den samme historie én gang, men den havde folk i Amerika jo kun set på TV. Nå, en uge senere ringede Zanuck og Brown til mig og sagde, at det var lykkedes dem at slippe af med Dick Richards, så hvis jeg stadig var interesseret i at lave filmen ...

Det var jeg, men jeg stillede to betingelser: slutningen skulle laves om, så hajen døde til sidst og haj-eksperten overlevede, og desuden ville jeg slippe af med så mange som muligt af Melville-parallellerne. Og så ville jeg have fjernet kærlighedshistorien mellem haj-eksperten og politimandens kone. Bogen var ikke udkommet endnu på det tidspunkt, så alle var indstillet på at foretage de ændringer, jeg foreslog, undtagen Peter Benchley, der var lidt frustreret over mine forslag. Men så fik han travlt med at skrive »The Deep«, og jeg indkaldte Howard Sachler til at skrive det endelige manuskript.

I mellemtiden var romanen udkommet, og den var blevet en kæmpesucces, så Zanuck og Brown blev pludselig bekymrede for, om jeg nu ikke havde forgrebet mig for meget på bogen. Publikum syntes tilsyneladende om de ting, som vi havde skåret ud i filmmanuskriptet. Jeg begyndte også selv at blive nervøs, men inderst inde var jeg overbevist om, at vi gjorde det rigtige. Sachler og jeg gjorde så manuskriptet færdigt, men selv efter den tid blev jeg ved med at skrive det om igen og igen. Det endte med, at Sachler ikke ville krediteres for manuskriptet. Han havde haft meget morskab af at arbejde på det, men på en eller anden måde syntes han, det lå under hans værdighed – han havde vundet Pulitzerprisen for »The Great White Hope« – så han ville ikke krediteres. Jeg tror nok, han fortryder det nu.*

– Hvad mente Richard Dreyfuss om »Dødens gab«?

– Han hadede den! I alle tilfælde indtil han så den færdige film. Men han gjorde filmen meget fortræd, inden den havde premiere. Han udtalte sig i TV-shows og radio-shows og til journalister og sagde forfærdelige ting om filmen.

– Udvalgte du selv filmens skuespillere?

– Ja, allesammen undtagen Robert Shaw. Jeg ville oprindelig have haft Lee Marvin i den rolle, og hvis jeg ikke kunne få ham, ville jeg have Sterling Hayden. Men Marvin sagde nej, og Sterling Hayden kunne ikke sige ja, fordi han har problemer med skattevæsenet. Så David Brown foreslog Robert Shaw, og det kom jeg ikke til at fortryde.

*Howard Sachler har i hvert fald valgt at lade sig kreditere som medforfatter på »Jaws 2«, der er under indspilning i øjeblikket.

Men filmen som helhed var en improvisation, måske den dyreste improvisation, der nogensinde er lavet. Jeg ændrede på manuskriptet hver eneste dag og skrev dialogen om fra ende til anden undervejs.

– Gjorde du det af nød?

– Af kedsomhed, af stress, af nervøsitet, af frygt for, det ikke var godt nok. Jeg syntes ikke, manuskriptet var humoristisk nok, så den humor, der er i filmen, opfandt jeg undervejs. Jeg syntes, filmen var for anspændt, og jeg frygtede, at publikum ville vælge forkerte øjeblikke til at le. Så jeg regnede ud, at jeg måtte have mindst 10-11 komiske øjeblikke i filmen.

Det er frustrerende at skabe tekniske effekter ...

– Hvad tror du, der ville være sket med din karriere, hvis »Close Encounters« var blevet et kommercielt flop?

– Ikke noget videre. »Dødens gab« var en så stor succes, at selv om »Close Encounters« var slået helt fejl, havde jeg fortsat kunne få penge til at lave film. Havde »Dødens gab« derimod kun lige spillet sig hjem, og var »Close Encounters« derefter blevet en fiasko, så ville jeg have svært ved at få penge til en ny film nu. Det er klart, at hvis »Close Encounters« var blevet en fiasko, så var der mange mennesker, der var blevet meget glade, ligesom de bliver glade, når Bogdanovich redder sig en fiasko.

– Er det sandt, som rygtet vil vide, at du så Kubricks »2001« uafbrudt, mens du var i gang med optagelserne til »Close Encounters«?

– Nej, det passer ikke. Jeg har godt selv hørt det rygte. Selvfølgelig har jeg set Kubricks film adskillige gange, men jeg så den ikke, mens jeg lavede »Close Encounters«.

– Du har optaget »Close Encounters« i både 35 og 70 mm. Efter hvilket princip er det gjort?

– Alle de scener, der rummer special effects, er optaget i 70 mm. Det har den indlysende forklaring, at når man skal eksponere det samme stykke film mange gange for at føje flere og flere effekter til billedet, bliver billedet efterhånden kornet og tyndt. Men 70 mm bevarer sin tæthed meget bedre og bliver ikke nær så kornet som 35 mm. Det er stadigvæk tydeligt, at de scener, der er optaget i 70 mm, ser bedst ud, men jeg synes, at 35 mm'en og 70 mm'en er blevet forenet på en meget smuk måde.

–»Close Encounters« blev i sin tid annonceret som en film med manuskript af Paul Schrader. Nu er Schraders navn forsvundet fra filmens credits. Hvad blev der af hans manuskript?

– Det har aldrig eksisteret. Paul Schrader skrev 150 siders komplet nonsens. Jeg gav ham historien, der oprindelig var meget forskellig fra den nuværende, og Schrader lavede et manuskript på ti dage. Det var rædselsfuldt. Jeg smed det ud.

– Hvor meget har du ændret siden dit oprindelige udkast?

Det hele. Dreyfuss-rollen har hele tiden været i manuskriptet, men i starten var han en ældre mand, og han var en mand fra Luftvåbnet, som kommer ud for en oplevelse, der får ham til at forlade sit job. Det var mere eller mindre

Øverst Spielberg under indspilningen af »Dødens gab«, derunder Robert Shaw og Richard Dreyfuss i scene fra filmen. Nederst Teri Garr og Richard Dreyfuss i scene fra »Nærkontakt...«

Hyneks* historie. Men jeg tror meget på almindelige mennesker, og jeg tror, publikum har svært ved at identificere sig med mennesker i uniform, hvadenten de nu er politimænd eller soldater.

– Eftersom du har optaget filmens afsluttende scene, før special effects blev lavet, må det have været svært at koordinere så mange skuespilleres reaktioner og blikretninger.

– Ja, men vi benyttede et system med at sende projektørlys henover klipperne omkring dem, så de havde de lys at følge. Og i de tilfælde, hvor reaktionerne ikke var rigtige, måtte vi file lidt på effekterne, da de blev lagt på senere. Effekt-billederne er lavet efter et system, vi kalder »dirty dupe«, hvor man simpelt hen fotograferer effekterne mod en sort baggrund. Det er ikke en matte-teknik, men den giver én mulighed for at lægge de stykker film over hinanden med det samme og på den måde konstatere, om filmens **live action** passer ordentligt sammen med effekterne. Og hvis den ikke gør det, så ændrer vi bare effekterne. Men det er naturligvis en meget langvarig proces. Jeg arbejdede på laboratoriet med effekterne i seks måneder, 12 timer pr. dag, seks dage pr. uge. Det var ikke bare et spørgsmål om at opnå det perfekte, men nok så meget en kamp for at besejre alle de tekniske forhold, der stod mig i vejen.

– Føler du det ikke frustrerende at skulle forlade sig så meget på tekniske effekter?

– Jo, det er frustrerende at skabe de tekniske effekter. Men jeg føler ikke, jeg har skullet forlade mig på effekterne. De har hele tiden været en del af den historie, der skulle fortælles.

Men hvis man havde kunnet fortælle historien med andre midler end effekterne, ville jeg have gjort det. Især hvis det havde været lettere og billigere og mere overbevisende. Jeg havde aldrig lavet optiske effekter tidligere, men når man skal lave dem, så er det altså visse regler, der skal følges. Og det var de regler, der tvang mig til at leve på laboratoriet i et halvt år. Det var frustrerende.

– Når en så stor del af arbejdet ligger på laboratoriet, er du så ikke bange for, at du selv – ufrivilligt – kommer til at bringe effekterne i ubalance med resten af filmen, at du så at sige overbetoner dem?

– Det er klart, at de bedste effekter er dem, som folk ikke lægger mærke til. Hvis folk rejser sig i salen og udbryder: »Sikken en flot effekt«, så er ens arbejde spildt. Mange af vore bedste effekter i »Close Encounters« vil ikke af publikum blive opfattet som effekter. Vi ved godt selv, at de er fremstillet i laboratoriet, men ingen andre vil bemærke det. Det er selvfølgelig både godt og ærgerligt. Vi har brugt hundredevis af timer på at skabe naturligt udseende effekter, og publikum i salen tror, vi bare har brugt en særlig hurtig film til at optage nattehimlen og stjernerne, fuldstændig som de selv er vant til at se dem med det blotte øje. Men både træerne og bjergene var skabt optisk og i miniaturer, og så blev det hele sammenkopieret senere. I mange af effekterne prøvede vi blot at genskabe naturen, som den ser ud om natten. Man kan ikke gå ud og lave den slags billeder med den type film og den type high-speed optikker, der eksisterer i vore dage, hvor gode de end er. Så langt er kunsten altså ikke nået.

– Vil det sige, at I i nogle tilfælde havde brugbare og rigtige landskaber, som I derefter genopbyggede i studio og i miniature?

*) J. Allen Hynek, professor i astronomi ved Northwestern University, anses for at være en af verdens førende UFO-eksperter. Han ledede i en årrække USAs Luftvåbens UFO-forskning, men forlod Luftvåbenet i protest mod dets hemmelighedskræmmeri og konstante benægtelse af UFO'ers eksistens trods beviser på det modsatte. Hynek har været teknisk konsulent på »Close Encounters« og spiller en lille rolle i den som videnskabsmand. Filmens titel fandt Spielberg i Hyneks bog »The UFO Experience, a Scientific Inquiry«.

– Ja, det var der mange grunde til at gøre. Jeg søgte nogle bestemte lys-virkninger på landskabet, som det er helt umuligt at skabe i totalbilleder, uanset hvor kraftige lamper vi brugte. Så der måtte vi bygge miniaturer, især til de billeder, hvor der fløj UFO'er over landskabet. UFO'erne udsender jo et meget kraftigt lys, og man skulle virkelig kunne se på landskabet, hvor kraftigt lyset var. Desuden bevæger UFO'erne sig gennem landskabet og rundt omkring klipper og træer, og hvis det havde skullet optages i et normalt totalbillede, havde vi måtte kalde solen til hjælp. Men det er svært at få solen til at flyve hen over et landskab, når instruktøren vil have det. Derfor byggede vi miniaturerne.

Jeg har aldrig brudt mig om science fiction ...

– Vi talte tidligere om problemet med at koordinere de mange statister med de effekter, der skulle lægges på filmen senere. Nu er der i det hele taget mange scener i filmen, som er fyldt med statister. Hvordan arbejder I med disse folk, når du samtidig skal tale med dine skuespillere og dine teknikere?

– Jeg havde en fantastisk instruktør-assistent, Chuck Meyers, der er et geni til at styre store statistgrupper. Han kan virkelig skabe koreografi i en massescene. Han arbejder på en helt enestående måde. Han laver nemlig et manuskript, som udelukkende handler om statisterne. Han giver hver af dem en rolle og et navn, og hver eneste af dem får en baggrund, en raison d'etre. På den måde kunne han ikke bare styre de almindelige massescener, men også de besværlige scener, hvor et par hundrede mennesker samtidig skal stå og følge en genstand oppe i luften, som vi først lægger på i laboratoriet mange måneder senere. Men jeg må indrømme, at der af og til føles lidt dumt at se 200 mennesker stå og stirre betagede op på et par belysere, der står på en gangbro 30 meter over dem.

– »Close Encounters« er en af de første film, der benytter Dolbylyd. Det er tydeligvis også en film, hvor der er lagt stor vægt på lyden. Kan du fortælle os lidt om lydarbejdet?

– Rent dramatisk har jeg prøvet at skabe en lyd, der kan give publikum en følelse af uro. De skal ligesom have på fornemmelsen, at der – selv i filmens mest rolige øjeblikke – er et eller andet galt, at der kan ske et eller andet nårsomhelst. Men det var svært at finde ud af, hvilke lyde vi skulle gribe til. I UFO-litteraturen er det forbløffende så sjældent, der omtales lyde i forbindelse med observationer. Vi valgte derfor at lade UFO'erne være lydløse, men alligevel ikke helt uden lyd. Lydbåndet skulle ikke bare være dødt, når UFO'erne kommer. Vi prøvede at lave lyd uden lyd, en slags død atmosfære. Men derudover har vi selvfølgelig eksperimenteret med mange slags lydeffekter. Vi har f.eks. arbejdet ret meget med synthesizer, og mange steder har vi brugt konventionelle lyde, som vi bare har kørt mange gange langsommere end normalt.

I det hele taget er lyd et meget overset fænomen indenfor film. Man kan lave al den originale lyd, man vil; den bliver alligevel spoleret i biograferne. Og det ved producerne også, så hvis man begynder at spilde tid og penge på lydeksperimenter, vil de bremse en. Nu er Dolby begyndt at optræde som filmlyd, og det er da også skyld i, at en række biografer i USA har forbedret deres lydanlæg betydeligt. Dolby giver en vidunderlig lyd. Jeg mener ærlig talt, at »Star Wars« kan takke Dolby for en stor del af sin succes. Som det er nu, er filmen blevet en fantastisk, overvældende lyd-oplevelse, i en sådan grad, at publikum lægger mærke til det. Både »Star Wars« og »Close Encounters« hører hjemme på store biografer med fine lyd-anlæg.

– Dialogen i »Close Encounters« er sine steder meget specialiseret og sine steder meget small-talk, men alt i alt stræber den efter en form for realisme. Mener du selv, at den realisme også udstrækker sig til slutscenen, UFO'ets landing? Den situation er jo helt fiktiv.

– Ja, det mener jeg. Jeg researchede meget på manuskriptstadiet. Jeg opholdt mig flere dage på kraftværker, før

jeg skrev kraftværksscenen, og før jeg skrev slutningen, talte jeg med folk fra TWR, fra Honeywell, fra NASA, fra Lockheed, allevegne fra. Selvfølgelig er slutscenen et produkt af min fantasi, men den fantasi prøver jeg hele tiden at afveje med den størst mulige realisme. Jeg tror, at hvis en tilsvarende situation – altså moderskibets landing – skulle opstå i virkeligheden, ville det foregå på stort set samme måde, som jeg har beskrevet det i filmen.

– Det, der synes at være det mest kontroversielle punkt i filmen, er »de fremmede«, som vi får lov at se på ret nært hold i filmens sidste scene. Hvorfor valgte du overhovedet at vise disse væsener?

– Fordi jeg følte, det ville være en kolossal skuffelse for de tilskuere, der tager filmen for pålydende, at være nået så langt uden at få lov til at se, hvem der er inde i UFO'et.

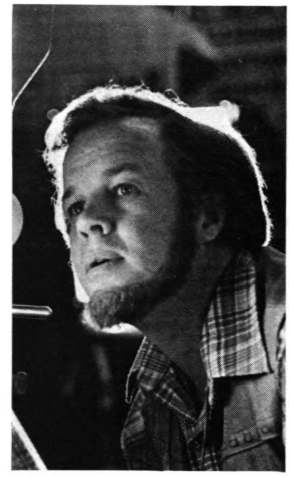
– Tror du ikke, de fremmede, der kommer ud til sidst, vil virke som et anti-klimaks for nogle tilskuere?

– Måske. For mig **er** det filmens klimaks. Jeg synes, jeg på det tidspunkt må vise et eller andet menneskeligt, en organisme med et bankende hjerte, der kommer frem og siger goddag og farvel i samme bevægelse. Jeg har aldrig tvivlet på, at de fremmede skulle være med i filmen.

Der sidder også en masse mennesker rundt omkring i verden, der har studeret UFOlogi, og de ved, at disse fremmede ikke er væsener, der er 35 fod høje og grønne og med tre ben. Man har idéer om, hvordan disse skabninger ser ud, så selv om UFO-moderskibet delvis er udsprunget af min fantasi, så er de fremmede det altså ikke. De er en slags kombination af alle de UFOnauter, der er beskrevet rundt omkring fra alle egne af Jorden. Det interessante er jo, at alle disse beskrivelser mere eller mindre stemmer overens. Man ville ellers tro, at der var stor forskel på de væsener, der blev beskrevet af f.eks. amerikanere og irere. I USA ville en sådant væsen være stort og monstrøst og skræmmende, mens det i Irland ville være en lille nissefyr. Men sådan er det ikke.

– Hvordan nåede du og Douglas Trumbull frem til jeres idé om moderskibets udseende?

– Min første idé var, at moderskibet bare skulle være en sort masse mod den sorte himmel. Men mens jeg var i Bombay for at optage de indiske scener til filmen, passerede jeg hver dag udenfor byen et kæmpestort raffinaderi, der var overbroderet med lamper og løbegange og alverdens ting. Det var en arkitektonisk katastrofe, men det var både smukt og frastødende på samme tid. Og i skitser kombinerede jeg billedet af dette raffinaderi med udsigten over Los Angeles, på hovedet altså. Jeg gav det til Ralph McQuarrie, der lavede skitserne til modellerne i »Star Wars«, og det var faktisk ham, der på det grundlag tegnede det endelige moderskib.



Til venstre et eksempel på den overbevisende kvalitet, som de mange special effects i »Nærkontakt af tredie grad« er udtryk for. Herover Douglas Trumbull, der mere end nogen anden har skabt filmens special effects. Trumbull (35 år) blev første gang et »navn«, da han samarbejdede med Stanley Kubrick på dennes »Rumrejsen år 2001«. Siden instruerede han sf-filmen »Silent Running« (anm. Kos. 136), og han planlægger nu filmen »Brainstorm«, som han agter selv at instruere, da han ikke mere ønsker at medvirke kun som special effects-skaber »because I look on all moviemaking as a special effect. So I'm going to write, produce and direct my own work«.

– Hvor mange science fiction-film så du, før du lavede »Close Encounters«?

– Ikke ret mange. Jeg har aldrig brudt mig om science fiction. Jeg kunne godt lide George Pals »Destination Moon«, jeg kunne godt lide »Forbidden Planet« og »2001«. Men for mig har science fiction altid betydet Uhyret fra den sorte lagune.

– Hvor meget tror du selv på fænomenet?

– Jeg tror mere og mere på det efterhånden. Men jeg er stadigvæk ikke helt sikker.

Buñuel-mysterier

Morten Piil

Man skal ikke prøve at forklare Buñuel. Eller rettere: man skal nok prøve (derfor denne anmeldelse), blot ikke vente at finde nogen endegyldig forklaring. Bunuel lader sig udlægge, men aldrig sætte på plads. Nu i sin høje, muntert afklarede alderdom er han mere end nogensinde tro mod sin udtalelse: »Mysteriet er det essentielle element i ethvert kunstværk«. Den poetiske og moralske åbenbaring, som surrealismen gav ham i hans ungdom, gennemsyrer stadig hans film, men aldrig på en programmatisk måde. Med »Begærets dunkle mål« har han, 77 år gammel, lavet sin mest rendyrkede film om erotikken som fortryllelse, besættelse og forbandelse. Fortalt med anskuelig klarhed lukker filmen sig om sit eget mysterium.

For at tage den mest påfaldende mystifikation først: den kvindelige hovedrolle, den fatale Conchita, spilles af to forskellige skuespillerinder, selv om hun i filmens historie er én og samme person. Og hvad vil den store Bunuel så demonstrere hermed: kvindenaturens dobbeltsidighed, personens ydre og indre splittelse, den forelskede mands latterlige »kærlighed gør blind«-holdning, som medfører, at han end ikke opdager, at hun er to forskellige piger? Ingen af delene, eller måske en lille smule af dem alle. – I hvert fald er det ganske nyttigt at vide, at de to piger, Carole Bouquet og Angela Molina, først kom ind i filmen, da Marie

Schneider, der oprindeligt skulle have spillet rollen helt alene, forlod optagelserne. Tvedelingen var altså ikke noget *sine qua non* for Bunuel. Og man kommer næppe langt med at forsøge at finde nogen logik i fordelingen af scenerne mellem de to skuespillerinder. Bunuels bizarre valg har flere kombinerede grunde, tror jeg: simpel praktisk nødvendighed, Bunuels glæde ved at gøre noget totalt uventet og mystificerende – samt ikke mindst hans ønske om at understrege det filosofiske element i historien. For det drejer sig jo om noget så abstrakt som begærets dunkle mål, og dette mål er ikke en nærmere bestemt, tilfældig kvinde, men Kvinden som den ene halvdel af menneskeheden, målet og genstanden for mandens begær.

TALLET TO

Synsvinklen er hovedsageligt mandens. I det meste af filmen er det den rige, ca. tresårige franske forretningsmand Mathieu Fabert, der fortæller om baggrunden for, at han smider en spand vand i hovedet på pigen Conchita. Denne pige har, som sagt, to ansigter, to fædrelande (Spanien og Frankrig) og to dominerende måder at reagere på overfor Mathieus ihærdige kurmageri: venligt indladende og hårdt udsættende eller afvisende. »Begærets dunkle mål« er en film om to personer, Mathieu og Conchita, om to lande, Frankrig og Spanien, om to kvindeansigter i én person, om to klasser (over- og under-), om to reaktionsmønstre hos en kvinde overfor en begærende mand (indladende og afvisende) og sidst, men ikke mindst om to tilværelsestilstande: frihed og fangenskab. Og når Mathieu og Conchita ender i et sado-masochistisk forhold, der som to vægtskåle svinger mellem vold og underkastelse, kan man så forestille sig en mere fuldkommen illustration af en anden af Bunuels udtalelser: »En god film bør rumme den tvetydighed, der opstår, når to modsatte, men beslægtede elementer sammensættes«.

»Begærets dunkle mål« har en forholdsvis fast *story line,* modsat de senere Bunuel-film, der bygger på originalmanuskripter – »Mælkevejen«, »Borgerskabets diskrete charme« og »Frihedens spøgelse«. Beundringen for Bunuels uomtvistelige *auteur*-status har til en vis grad tilsløret, at han som oftest fortæller historier der har været fortalt før – som litteratur. »Begærets dunkle mål« er ifølge forteksterne »inspireret af Pierre Louÿs' roman »La Femme et le pantin«. De romaner, Bunuel har bygget film som »Nazarin«, »Mands begær«, »Dagens skønhed« og »Tristana« over, har ikke været genstand for megen opmærksomhed i Bunuel-kritikken. Ingen har kaldt »Nazarin« for en Galdos-film, for Bunuel laver naturligvis kun Bunuel-film. Men Bunuels foragt for den psykologiske roman som *form,* hindrer ham altså ikke i at blive inspireret af denne litteratur, i dette tilfælde en fransk roman fra 1898, tidligere filmtiseret af Josef von Sternberg som »The Devil Is a Woman« (1935) med Marlene Dietrich som djævelen, og af Julien Duvivier, der beholdt bogens originaltitel og placerede Brigitte Bardot som »Den skinbarlige Eva«, som den danske titel lød.

TYPISK BUNUEL

Pierre Louÿs (1870-1925) var en eksklusiv fransk romanforfatter og digter med rod i symbolismen. Han udgav i 1894 en samling »antikke« kærlighedsdigte, der foregav at være oversættelser fra et værk af en græsk digterinde fra Sapphos tid. Den hoppede mange af datidens litterater på. Men den korte roman »La Femme et le pantin« – »Kvinden og marionetten« – er hans mest kendte og respekterede arbejde. Bogen, der har undertitlen »Roman Espagnol«, er en stilistisk udsøgt, temmelig melodramatisk historie om den fyrreårige, nationalistisk sindede spanier Don Mateo Diaz og hans skæbnesvangre affære med tobaksarbejdersken Conchita Perez. Som i filmen er det hovedpersonen, der fortæller det meste af handlingen, her til en ung fransk-mand, som han advarer mod at falde i Conchitas klør. Bogen er mere patetisk i tonefald end Bunuels film, helt uden humor. Men det psykologiske hovedmotiv, tiltrænings- og afvisningsspillet mellem Mathieu og Conchita, er forbløffende intakt overført til filmen. Ideer og detaljer, som kan forekomme »typisk Bunuelske«, er taget fra bogen: scenen med kyskhedsbæltet, Conchitas mors replik: »Jeg vil hellere kysse kirkens sten end feje portens«, og frem for alt scenen, hvor Conchita til slut ydmyger Mathieu ved at lukke ham ude fra det hus, han har foræret hende, og engagerer sig erotisk med en ung fyr for øjnene af ham. Dette afsnit hedder i romanen »Scene bag et lukket gitter« og slutter også hos Louÿs med Conchitas replik: »Det er *min* guitar, og jeg skal nok selv bestemme hvem jeg spiller for«.

Bogen ender med at afsløre, at Conchita faktisk *har* bevaret sin mødom, indtil Mathieu tager den. Herefter får deres forhold i bogen et udtalt sado-masochistisk præg, og efter et brud mellem dem slutter bogen bittert af med et brev fra Mathieu til Conchita: »Min kære Conchita, jeg tilgiver dig. Jeg kan ikke leve hvor du ikke er. Nu er det mig, der knælende bønfalder dig. – Jeg kysser dine nøgne fødder«. – Udviklingen mod det sado-masochistiske genfindes hos Bunuel – faktisk er det i et klart offer-bøddel-forhold, Mathieu og Conchita endelig finder hinanden, for en stund i hvert fald. Conchita har sit mest oprigtige øjeblik i filmen, da hun overrækker Mathieu nøglen til huset og søger: »Nu ved jeg, at du elsker mig«, med blodet strømmende ned fra næseborene. Symmetrien i et sado-masochistisk forhold, hvor rollen som offer og bøddel skifter, udtrykkes gennem de to spande vand, som parret hælder over hovedet på hinanden. – Hvad Conchitas mødom angår, lader Bunuel det stå åbent, om Mathieu er hendes første elsker, eller om hun har løjet hele vejen igennem. Men at Conchita i hvert fald ved filmens slutning ikke længere er jomfru, må være helt klart. Hvordan ellers fortolke broderisyningen til slut, der får Mathieu til at drømme om den tillukning, som har været hans ansporing og forbandelse hele filmen igennem? Er hans tragedie ikke netop, at han på dette tidspunkt rent fysisk *har* nået begærets dunkle mål, og at han fra nu af er nødt til at længes efter denne dunkelhed, uden længere at have noget mål for den?

BAG GITRET

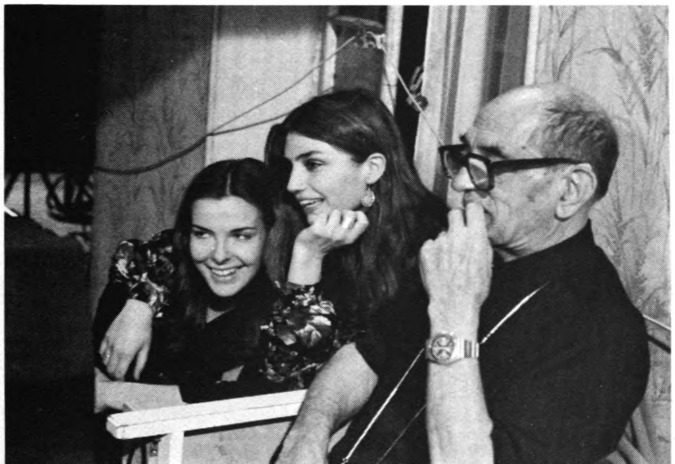
Conchita Perez er mere positivt skildret i filmen end i romanen, selv om Bunuel ikke har lavet meget om på hendes grundliggende reaktionsmønster. Men Bunuel ser figuren i et større moralsk og socialt perspektiv. Hendes forhold til Mathieu udvikler sig til en stadig større borgerliggørelse og indespærring af et »frit« menneske. For Conchita er friheden ikke et spøgelse, men en realitet. Det samme er behovet for tryghed. Og det er dette behov, der korrumperer hende og får hende til at forvalte sin krop som en kapital i forholdet til Mathieu. Den frihed, som giver hende mulighed for at betale nogle stjålne penge tilbage til Mathieu, at afvise og forsvinde fra ham, da han vil »købe« hende gennem moderen, at sige sit garderobedamejob op fra det ene sekund til det andet og nægte at drikke champagne med arbejdsgiveren – det er den frihed, Bunuel ser som det værdifulde ved hende, og som den værdi Mathieu tager fra hende ved at knytte hende til sig med pengenes bånd.

Men Mathieu er naturligvis ikke ene om at begrænse

Mathieu beretter om begærets dunkle mål

Conchitas underkastelse

Bunuel kontrollerer en scene på video



Conchitas frihed. Hun tilhører et småborgerskab, der er blevet underklasse, hun må leve af tilfældige jobs, og da hun første gang ses i danserestauranten i Sevilla er det bag et gitterværk. Hendes behov for materiel tryghed har altså en utvetydig social sammenhæng. Men drømmen om denne tryghed er falsk, i lige så høj grad en forloren myte som det lyksalige ved at nå begærets dunkle mål. Både over- og underklassen slæber rundt på sække fulde af ubrugelige mytiske overleveringer – arbejderen i haven i Sevilla, Mathieu efter en samtale med Conchita, hvor han siger, at han vil have regulært samleje med hende, fordi det er »naturligt, normalt«. Da Mathieu endelig har givet Conchita den højeste materielle tryghed i form af huset, er det *hans* tur til at komme bag tremmer, mens en anden mand tilsyneladende når begærets dunkle mål. Og da parret derefter forenes i sado-masochisme, ses de i et totalbillede som små fanger bag et stort gitterværk i Paris. Conchita synes nu endegyldigt at tilhøre den overklasse, som filmens allestedsnærværende terrorister til sidst slår sig sammen for at udrydde, og indespærret i en butiks-arkades aflukke går hun og Mathieu op i røg.

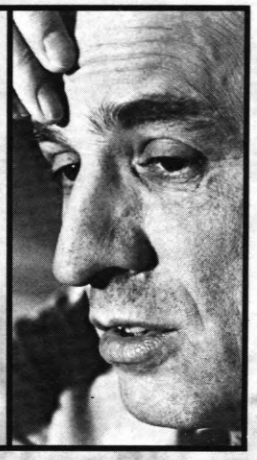
SORTSYN OG ØMHED

På papiret er Bunuels pessimisme altså så sort som nogensinde, ja vel sortere end den var i film som »Viridiana« og »Dagens skønhed«. Den kvindelige hovedperson i »Viridiana« udviklede sig mod noget mere realistisk end sit religiøse udgangspunkt, kvinden i »Dagens skønhed« havde visioner, som rakte udover den borgerlige indsnævring. Conchita kan ses som en videreudvikling af den frie naturpige i »Mands begær«. Men mens pigen i »Mands begær« på grund af den korrumperende civilisations fjernhed kommer moralsk uskadt gennem mødet med erotikken (og ovenikøbet synes i stand til at øve en positiv indflydelse på den mand, der »forfører« hende), underlægger den frie pige i »Begærets dunkle mål« sig den borgerlige civilisation, med alt hvad dette indebærer af materiel tryghedssøgen.

Bunuels tonefald har forandret sig i halvfjerserne, og det tager brodden af sortsynet. For selv om personerne holdes behørigt på afstand i totalbilleder og halvnære indstillinger (nærbilleder forbeholdes ting som en død flue og en mus i en fælde), er der kommet en overbærende, næsten kærlig ironi ind i den højt bedagede instruktørs forhold til sine personer. Efter »Tristana« er han tydeligvis blevet så sammensvoret med Fernando Rey, at denne i sin person som noget selvfølgeligt kan forene det sympatiske og det udleverende, det latterlige og det rørende. Hans Mathieu er ikke så slem, som han ser ud på papiret, for Fernando Reys præstation antyder konstant, at han – med al sin rigmandsforkælelse – har sækken fuld af naive, romantiske og verdensfjerne ideer. Bunuel skildrer ham uden en dråbe had, med den ømhed, man reserverer for gamle, excentriske og skrantende kæledyr. Og Conchita spilles af Angela Molina og Carole Bouquet med netop det anstrøg af pirrende, ubetvingelig sensualisme, der ikke kan undgå at gøre en modtagelig (kun mandlig?) tilskuer til lidt af Mathieus medsammensvorne. Her er vi tilbage til udgangspunktet. For Bunuel er erotikken stadig gådefuld, stadig modsætningsfyldt. Han holder ikke formaningstaler, men glæder sig over at lave film, der rummer »den tvetydighed, der opstår, når to modsatte, men beslægtede elementer sammensættes«. Erotikken kan nok gøre den begærende og den begærede afhængige af hinanden i en evig utilfredsstillet drøm om kærlighed og tryghed. Men den tager hverken livet af gamle Mathieu eller unge Conchita. Det kan kun terroristerne gøre.

Slangens æg

Niels Jensen



Det kan naturligvis ikke være anderledes end, at Ingmar Bergman i vore missionske tider er blevet bebrejdet ikke at være, hvad man forstår ved samfundsbevidst. Anklagen er ikke længere ny, selvom den netop er blevet grundigt og velargumenteret fremført i en ny bog, »Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin« af Maria Bergom-Larsson, men dukkede op allerede i tressernes begyndelse som en del af Bo Widerbergs opgør med »Visionen i svensk Film«. Ifølge Widerberg forsynder Bergman sig ved at lave vertikale film i en tid, hvor horisontalitet er det eneste fornødne. Bergman selv har i standhaftige øjeblikke forsvaret sig mod stævningerne ved helt enkelt at bekende sig som et apolitisk menneske, hvis fundamentale livsoplevelse hverken er konservativ, reformistisk eller rebelsk men slet og ret eskatologisk. Efter hans formening gennemlever vi de sidste tider og derved er intet at gøre.

Iøvrigt anser han nogle oplevelser i barndommen hos en naziinficeret tysk præstefamilie for på afgørende vis at have mistænkeliggjort al politisk virksomhed for sig. Først i de senere år er han blevet i stand til at se nøgternt og uden hysteri på politik, siger han, selvom hans reaktioner under skattesagen unægtelig kunne tyde på at den gamle mistillid fortfarende ligger lige under huden. Men hvad nu betoningen af erfaringerne fra Nazityskland angår, så kan disse barndomsoplevelser naturligvis meget vel tænkes at have haft de afpolitiserende konsekvenser der tillægges dem, selvom holdningen ikke i sig selv er noget særskilt Bergmansk. Snarere synes der at være tale om et generationsfænomen.

Ingmar Bergman er født i 1918 og blev altså ung i årene op mod og under Den anden Verdenskrig. Det var den gang folk som han blev fyrtiotalister hvis de var svenske, og hereticanere hvis de var danske. Men hvad de end kaldte sig, så var det afgørende for dem, at de oplevede deres tid ikke alene som en faktisk men også som en ideologisk slagmark, hvor kun ruinerne af alle stolte visioner stod tilbage. I alt fald stod intet til troende og i stedet for at lade sig hverve af ideologiernes talsmænd, alle disse døve skippere og blinde styrmænd, søgte man ind mod en ikke nærmere defineret humanistisk tradition i troen på, hvad Martin A. Hansen kaldte »det mærkværdige og omhvirvlede begreb menneske«. For vore øren har paradoksalt nok en sådan spagfærdig afvisning af al politisk sandhedsforpagtning klang af bragesnak, men det var altså der hvortil ansvarligheden henviste den unge slægt.

»Faste i Tyd, rene og skyldfri i Lyd er kun de Ord, som hører Ting til man kan opfatte med sine Øjne, tage i med sine hænder, Sten, Jord, Træ, Dyrenes Navne. Himlen der blåner. Regnen, som styrter. Lynet, som springer«. Det kunne have været Hemingway efter første krig, men er Hansen efter anden. Det er ånden fra nittenhundredeogotteogfyrre. Samme år skrev i Sverige Karl Vennberg: »Om vi inte kan slippa utan att göra tjänst som hantlangare vid de domer som nu byggs, så låt oss åtminstone rista in vårt vanmäktiga nej i de tegnstenar vi bär fram. Vi vill inte vara med längre«. Vennberg kalder sit standpunkt »Det tredje«, som ligger tæt på det Ingmar Bergman stort set indtager i de af hans film, hvor den ydre verdens begivenheder trænger sig så meget på, at de kommer til at danne baggrund for de sædvanlige Bergmanske konflikter. For længere frem trænger de under ingen omstændigheder, de ydre begivenheder. Med undtagelse af »Sånt händer inte här« fra 1950, der skal være en slags anti-kommunistisk thriller, som instruktøren nødigt vil vedkende sig i dag og i alt fald ikke tillader forevist, så fremtræder den politiske virkelighed i Bergmans verden alene som et klima og aldrig som selve substansen. Filmene rummer ingen politisk stillingtagen men skiftende tiders skiftende politiske vejrlig mærkes ikke desto mindre hele tiden. I »Det syvende Segl« fra 1956 ulmer således endnu krigens gløder mens himlen mørkner under efterkrigens atomtrussel, og i »Skammen« og »Persona« fra 1967 anes den svedne lugt fra Vietnams napalm. Men der er netop også kun tale om en anelse. »Skammen« blev dengang af visse kritikere opfattet som en film om Vietnam, hvilket den ikke var. Den var nok afledt af begivenhederne i Sydøstasien men fortalte netop ikke om en krig for eller imod dette eller hint. Hvad den fastholdt i forhold til fænomenet krig var tværtimod alene Det tredje Standpunkt ved udelukkende at hæfte opmærksomheden på ofrene for konflikten, hvis årsager end ikke blev tilnærmelsesvis antydet. Hos Bergman er krig ikke et udslag af interessemodsætninger, territoriale krav, økonomisk magtstræb, imperialistiske forhåbninger eller nationale rejsninger. Krig er hos ham det ekstreme – og måske dybest set metafysisk snarere end psykologisk bestemte – udtryk for de menneskelige grundvilkår han finder over alt, men som han ingen steder finder nogen egentlig forklaring på: Ydmygelsen. »Ett av de sår som jag har haft svårast med i mitt vuxna liv, det är rädslan att bli förödmjukad, känslan av att vara förödmjukad«. Og Bergman tror ikke, som iøvrigt åndsfrænden Strindberg gør det, på lidelsens forædlende virkning. Han tror at den afstumper, og han tror at den afkaster skam. Deraf titlen på filmen »Skammen«. Ofrene, de fornedrede skammer sig. Og det gør de fordi, som det hedder allerede i det tidlige skuespil »Mig till Skräck«: »Vi var menade till nogåt annat«. Et af de stærkeste udtryk herfor findes i filmen »En Passion«, hvor en gammel eneboer begår selvmord efter at have været offer for nogle voldsmænds meningsløse overgreb. I et efterladt brev skriver manden: »Jeg kände nu, att jag icke ville leva längre, eftersom jag icke längre kunne se någon människa i ögonen«.

Der er naturligvis i hele denne plagede og skyldbelastede forestilling et stærkt drag af selvransagelse. At masochistiske træk i Bergmans karakter er et frugtbart kunstnerisk vækstlag turde være temmelig uomtvisteligt. Selv har han fortalt, at en film som »Skammen« er inspireret af en beklemmende følelse af ikke at ville kunne slå til i en situation, hvor stort fysisk mod og megen sjælelig integritet krævedes. I en periode med fascistisk magtovertagelse f.eks.

Iøvrigt har Bergman understreget, at »Skammen« blev til før indmarchen i Tjekkoslovakiet og optrapningen af Vietnamkrigen. Det sidste er dog i høj grad diskutabelt; filmen er som nævnt fra 1967, men Tonkin-affæren var allerede i 1964 og det var året efter at de store bombninger satte ind. Men lad det nu være; Bergman mener at filmen ville have set anderledes ud, hvis den var kommet efter den almindelige storpolitiske eskalering. Enklere i så fald, mindre introvert. Måske mere dokumentarisk i stilen. To år senere – altså efter den internationale ophedning – lavede Bergman vitterlig også en veritabel dokumentarfilm om sin hjemegn, og dette Fårø-dokument har givetvis som en af sine forudsætninger den almindelige politisering af tilværelsen, der nu smitter af på selv en Bergman og vier ham blik for aspekter, han ellers ikke har bygget ind i sine film. Han forklarer dem selv som en oplevelse af det dybt uretfærdige i, »att alla människor som är organiserade i det här landet kan skaffa sig fördelar medan de som är oorganiserade eller dårligt organiserade inte har någon möjlighet att hävda sin rätt«. Ved anden lejlighed har han imidlertid løftet fligen til endnu en ansporing bag filmen, der er helt forskellig fra nævnte socialt indignerede. Her henvises der igen til skyldfølelsen. Denne gang overfor naboer og bekendte på øen, hvor han den gang levede og arbejdede. Beskæmmelsen skyldtes dog ikke »Skammen«, hvad man måske kunne tro, da denne historie jo kaster et lidet gloriøst skær over et ø-samfund i trængselstider, men der imod den umiddelbart efterfølgende TV-udsendelsen »Riten«, som er et aldeles klaustrofobisk, ikke så lidt obskønt og fuldstændig selvtilstrækkeligt værk. Kritikeren Mauritz Edström opgav helt enkelt at fortolke filmen, og det er givet at Bergman har følt, at han med et så indadvendt arbejde svigtede sine ø-fæller, der ved bekendtskabet var kommet til at vente noget af ham, og at afbigt var nødvendig. Derfor dokumentet om den fælles hjemstavn.

Men med hensyn til »Riten«, det som skulle sones, så var uudgrundelighederne måske alligevel ikke så uigennemtrængelige som de dengang syntes. »Riten« – eller ritualet – er i følge Bergman spillet mellem kunstneren og samfundet. »Denne ömsesidiga blanding av förödmjukelse och behovsrelation«. Historien drejer sig om tre artister, der er indefrosset et sted i Centraleuropa. De bliver på Kafkask vis uden nærmere motivering ført for en dommer, der selv føler sig under anklage, og som overfor en præst bekender sin utilstrækkelighedsfølelse og angst på en måde, som det ellers hos Bergman plejer at være netop præsternes eget privilegium at gøre det. »Det finns en jordisk nåd«, siger han og fortsætter: »Men utanför den spröda ringen av människors värme är det grymhet. I evigheters evighet«. Tankegangen, som forestillingen i det hele taget, leder tilbage til

»Stilheden« fra 1962. Også her fortælles om mennesker der er låst fast i et fremmed land. Også på dem lurer grusomheden og meningsløsheden og gør det især på den ene af de søstre, der er de to altdominerende figurer i kammerspillet. Det er Anna, en nymfoman kvinde helt gennemglødet af sin sexuelle hunger og bestandig martret af en deraf følgende selvforagt. »Når sex totalt isoleres fra tilværelsens andre sider frembringer det en enorm ensomhed«, mener Bergman og tilføjer, at hinsides den sexuelle og følelsesmæssige fragmentering venter alene bestialiteten og brutaliteten. Filmen foregår på et gammelt, derangeret hotel, der vidner om andre og bedre tider. Om et Europa fra før de store krige, sådan som også antikvitetsbutikken i »Skammen« gør det. Byen hotellet ligger i lyder navnet Timoka, hvilket er afledt af estisk og betyder noget i retning af »Det der tilhører Bødlen«. Men ideen om dette sted, dets billede

David Carradine i scene fra »Slangens æg«

har Bergman hentet fra Berlin: »Jag kommer ihåg före kriget när man kom ifrån Sassnitz och tåget närmade sig Berlin och man stod och tittade i gryningen på de grå väldiga förstäderna. Husen blev högre och tunnlarna blev kusligare och man körde över viadukter och man upplevde hela denn där mörka suggestionen som väl också ni har känt. Att sjunka in i en väldig stad, att försvinna i den, att uppleva den, att vara anonym i den«.

Ingmar Bergmans skildring af dette germanske metropolis får mig til at tænke på en gang før krigen, det har nok været i 1938. Jeg var med min far og en østrigsk forfatter, Julius Kiener på vej op ad trappen til café a'Porta på Gammeltorv. Pludselig standsede Kiener os ved vinduet, som vendte ud til baggården, og pegede ned i skakten mens han sagde: »Det her er det eneste sted i København, der nogensinde har mindet mig om Berlin!« Hvilken association, der egentlig udløste replikken, kan jeg naturligvis ikke vide. Men over os gennem restaurantens cigartåger og de arabeskprydede glasdøre kom lyden af stemmer, klirren af service og tjenernes ilende fodtrin over tæpperne. Under os var skakten af mørke, spejlinger af et snævert, gråt himmeludsnit i den vintervåde asfalt og trafikkens durren. Dét var for Kiener Berlin. En symbolsk lokalitet måske, snarere end en geografisk. Fortabelsens landskab. Som man kan se det – og som Bergman i sin ungdom så det – beskrevet på film hos Dupont i »Varieté«, hos Pabst i »Die freudlose Gasse« og hos Fritz Lang; eller i litteraturen hos Sigfried Siwertz i nogle noveller, hos Fallada, hos Brecht eller hos Erich Kästner, der koncentrerer det ganske fænomen i nogle linier i romanen »Fabian« fra 1931, hvor tyvernes Berlin får følgende signalement:

»For så vidt denne kæmpestore by består af sten, har den stort set ikke forandret sig. Hvad indbyggerne angår, minder den forlængst om en sindssygeanstalt. Mod øst hersker forbryderne, i centrum bedrageriet, mod nord fattigdom, mod vest utugt, og i alle verdenshjørner residerer undergangen«.

Med Ingmar Bergmans seneste film »Slangens Æg« er vi tilbage i »destruktionens svarta sted« Timoka eller Berlin, hvilket snart skal vise sig at være et og samme sted. Og igen er vi blandt strandede i en fremmed verden plaget af en allestedsnærværende og uforklarlig grusomhed, som øver sine gerninger mellem bøjede mennesker og udpinte dyr. »Å, gå a' helvede til«, siger hovedpersonen Abel til en påtrængende prostitueret, der kynisk svarer: »Jamen hvor tror du da vi er?«. Helvede er altså, som det også er det i Bergmans gennembrudsfilm »Fängelse« fra 1949, her og nu. Men det er endvidere helt præcist Berlin i november 1923 i dagene omkring Hitlers fatale ølstuekup. Fatalt ikke fordi det mislykkedes, men fordi Hitler overhovedet var den eneste, der forstod hvorfor, og som fattede hvad der i stedet måtte gøres for at vinde magten, æren og Det tredie Rige. Filmens nøjagtige datering er der imidlertid ikke nogen grund til at tage alt for tungt på. Bergman selv gør det ikke. I alt fald ikke på den måde at forstå, at han leverer en koldsindig forklaring på eller analyse af de autokratiske aspirationer og forventninger, der undfangedes i dette kriseår, hvor middelstanden forarmedes. For i virkeligheden er det heller ikke denne gang en given historisk periode og bestemte politiske tilstande Bergman vil afdække, men derimod det inferno andre store digtere har oplevet i Berlin og så hans egen gammelkendte »virulente ondska som inte på något sätt är beroende av milieu eller arvsfaktorer«.

Derfor havde det også været mere konsekvent at forblive i den stad Timoka, symbolet på just det, der efter Bergmans mening er vor ufrasigelige arvelod, i stedet for at henvise til historien. Så lidt som tidligere Bergman-film, og heri altså indbefattet »Skammen« med dens Vietnam-afspejlinger, ser »Slangens Æg« ud i verden. Den ser indad i sjælen og er ren suggestion. Et forsøg på endnu engang at fremmane angsten, volden og ydmygelsen og formidle det til publikum så direkte og nøgent som muligt.

»Slangens Æg« er blevet en skrækfilm i Fritz Langs manér og et stykke modernisme i Bergmans. Billeder af en modløs slægt uden navn og veje. Anonyme grå på vej ned i undergrunden sådan som man ser dem på de indledende billeder, der viser sig at være optaget af Den Onde selv, en Mabuse ved navn Vergerus. Et par af disse ansigter i mængden kommer vi tættere på. Det er artisterne Abel og Eva Rosenberg, slægtninge af de forkomne musikere fra

»Skammen«. Abel og Eva driver om i Berlin, hutler sig igennem ved varieté-optræden, luner sig med hinanden og spritten mens mørket og kulden sænker sig over en by plaget af sult og skræmt af terror. Fortvivlelse, forfald og selvmord eller hysterisk laden stå til præger hver eneste scene og bagved eller nedenunder det altsammen lurer en djævelsk mesterhjerne, som Abel langsomt kommer til erkendelse af mens han synker. Til sidst forsvinder han helt og ender vel sagtens som en mørknen over Dachaus eller Belsens himmel. Det er i alt fald det perspektiv, som det er filmens ambition at fastholde. For det er meningen at vi med »Slangens Æg« skal forstå nazismen, der allerede her i 1923, ti år inden det egentlige udbrud, ligger udviklet som et fuldt færdigt reptil bag æggets tynde membran.

Men perspektivet gør ikke indtryk. Da Fritz Lang i sin tid anlagde det med sin politiske allegori og gyser om »Dr. Mabuses Testamente« varslede han genialt i fablens form, det som Thomas Mann har kaldt »den gammeltyske fristelse – Djævlepagten«, men det var i 1930, og det der dengang oplevedes som et inspireret mene tekel virker alene i dag som en veludført men også tom pastice, hvis bagklogskab – datidens bagatellisering af den nazistiske trusel – netop kun er bagklogskab. Nogen påpegning af hvad der for os er i vente end sige noget signalement af øjeblikkelige tilstande skal der mere end rimelig velvilje til at se i filmen. Hver tid har sin mytologi og »Slangens Æg« er alene refererende til tidligeres.

Heller ikke som endnu et blad til Bergmanias beskrivelse leverer den nyt, varierer knap nok det allerede kendte, som foruden Rosenbergerne er en præst i slægt med »Nadvergæsterne«s Tomas Ericsson og hovpredikanten fra »Hvisken og Råb«; det var ham der bad den døende Agnes gå i forbøn hos Gud for menneskene, der henslæber livet på den mørke og beskidte jord under en tom og grå himmel. Her i den nye film er forhåbningerne yderligere reducerede: »Vi er så langt fra Gud, at han næppe kan benåde os. Så vi må hjælpe hinanden. Jeg tilgiver dig«. Absolutionen gives til den skyldplagede, bekendende Manuela, der frygter, at hendes mand, Abels bror har begået selvmord, fordi hun ikke har vidst at være hans vogter. Og præsten fortsætter med at anmode om syndsforladelse for sig selv og sin ligegyldighed. »Det er alt hvad vi kan gøre«. Når der udenfor den skrøbelige ring af menneskers varme kun er gru, mener han, må vi fortrøste os til den denne sidste nåde og opgive forventningen om en metafysisk. Men hvad den jordiske nåde er, det ved vi fra tidligere Bergman film og det er dem vi må henholde os til. I denne får vi nemlig intet at vide derom. Her findes intet smultronställe, ingen selverkendelsens og gensidighedens accept. Her gives intet helle i den svale aftenvind sådan som Ridderen i sin tid fandt det hos gøglerne i »Det syvende Segl« eller Ester, da hun og den gamle etagetjener i »Stilheden« lyttede til Bach gennem den sprukne transistor. De hører ikke mere disse toner skrevet Til Guds Ære. Vi er langt hinsides deres rækkevidde, nået ud over the point of no return og derved er intet at gøre. I sandhed ikke det muliges kunst men den apokalyptiske er hvad denne film øver.

Den er et nulpunkt. Den endelige reducering ligesom »Ulvetimen« var det. Den er det eksistentielt, og den er det i forhold til det Bergmanske persongalleri. Han har tidligere bl.a. i »Skammen« og stærkest netop i »Ulvetimen« gjort op med kunstnerens fejhed, veghed og egoisme. De træk han altså åbenhjertigt bekender at hente frem af personlige anfægtelser. Denne gang hedder kunstner-figuren Abel. Mindre overbevisende end de von Sydowske versioner er den givetvis. Måske grundet ringe rapport mellem instruktøren og David Carradine. Det virker sådan. Men den er tænkt over samme læst. Som også kunstnerens antagonist, igen en gang Vergerus, er det.

Det var i filmen »Ansigtet« fra 1958, at Vergerus for første gang præsenterede sig. Her optrådte han som magnetisøren Albert Emanuel Voglers modpol for hvem afsløringen af illusionisten og taskenspilleriet blev det eneste fornødne. Han ville Vogler og hans trup til livs, fordi de for ham repræsenterede det mest afskyelige – uforklarligheden. Vergerus spilledes dengang af Gunnar Björnstrand som en variant af de mennesker med det tynde intellekt denne skuespiller så ofte har givet hos Bergman. En mand med ikke så lidt kulde i sjælen men alligevel skildret med forbeholden sympati. Han er nemlig hvad Bergman forstår ved en

Liv Ullmann i scene fra »Slangens æg«

god intellektuel, hvilket igen skal forstås som det menneske, der forbinder forstandens trang til klarhed med følelsens fantasi og anelsesfuldhed. Netop sådan som Medicinalråd Vergerus er konstitueret. For ham er det magtpåliggende at bringe orden i en uordnet verden. Han afskyer al henrykkelse og selvforglemmelse, fordi det i bedste fald fører til sværmeri og ekstase og i værste til forbrydelse og kaos. Vergerus frygter m.a.o. livets dionysiske kræfter, det grænseoverskridende. Hans tro på videnskaben er hans forstands svar til den fantasi, som kan fortælle ham om det dæmoniskes morbide og forførende magt. Når han bekender sig til tankens distance og håndens kompetence er det altså fordi hans intuition fornemmer andre tilbøjeligheder og dunklere erfaringer. Han er ingen filister.

Men det kommer til at gå ham ilde. I Erland Josephsons skikkelse dukker han næste gang op i »En Passion« fra

1967. Menneskeligt er han skrevet ned. Kuldslåetheden går nu dybere. Trangen til orden er ved at udarte i afsindigt pedanteri og den anfægtede selvbevidsthed er degenereret til selvforagt som farligt forbinder sig med kulturpessimisme og misantropi. Nu diagnosticerer Vergerus ikke mere. Nu katalogiserer han alle former for menneskelig udskejelse. Ved at fotografere smertesudslag i andres fysiognomier håber han at kunne holde både kvalerne og deres ofre på afstand. »Mine medmenneskers lidelser skal ikke holde mig vågen om natten«, siger han.

Men fra katalogiseringen og registreringen til eksperimenteringen er der med fornøden kulde kun et skridt. Og det er dét Vergerus nu i »Slangens Æg« har taget. Idéen med at lade ham ende helt ude i disse yderste konsekvenser er ikke ny hos Bergman. Den dukkede op allerede for ti år siden, hvor han skrev på en historie om en læge, der foretager psykiske eksperimenter på patienter. Den gang kunne han ikke få hold på stoffet og henlagde det. Siden kom skattesagen og den paniske rejse til Tyskland, der var kunstnerens straf over et utaknemmeligt og vergeriansk hjemland. Ud af dette toner så mindelserne om Fritz Langs paranoide univers og fortabelsens by. Berufsverbot, terrorisme og germansk hysteri har yderligere befordret historien uden dog at fremme den.

Der kan naturligvis være en dybsindig sandhed i at vise, hvorledes det går den, der frygter det dæmoniske så meget, at han kommer til at identificere sig med det, sådan som det sker for Vergerus. Thi med rette kan det hævdes at en sådan udvikling ikke er sælsommere end, at den vitterlig blev gennemløbet af mangen medicinalråd i tiden mellem 1933 og 45 og for så vidt stadig bliver det, hver gang en eller anden videnskabsmand stiller sin indsigt i destruktionens tjeneste. Og set i sit videste perspektiv, er det der sker for Vergerus, det der skete for hele vor del af verden i mellemkrigsperioden. Det nittende århundredes fremskridtstro og dets forfængelige forsøg på at fortrænge alt, hvad der ikke hører fornuften til, endte i det nazistiske pandemi, i hengivelse til totempæle og afguder.

Men at se »Slangens Æg« i det perspektiv holder under alle omstændigheder kun, hvis Vergerus' degeneration ses som et forløb over alle de film i hvilke han forekommer. Anskuet alene i denne sidste er han nemlig en blot og bar rekvisit i en skrækfilm og som sådan hurtigt overskuet, hvilket er en stor skam, thi derved er en væsentlig mulighed for øgelse af så vel vor historiske som psykologiske forståelse forskertset.

»En læge, i hvem forudanelsen om den antropologiske forvandling, der er ved at fuldbyrdes, allerede længe har levet, stiller sig selv det spørgsmål: kan han i sit indre fremdeles tage ansvaret for at viderebehandle og helbrede den gamle menneskelige type, den rene forplejnings- og nydelsestype, har det en mening stadig at opfinde og anvende nye helbredelsesmetoder for at regenerere en type af et så lavt samfundsindsslag, denne type som i individet ikke ser andet end hestekræfter, muskulatur, vare, slagge, forretning«.

Ovenstående er hverken spind af Fritz Langs eller Ingmar Bergmans fantasi. Det er ikke de herrer Mabuse eller Vergerus. Det er Gottfried Benn. Og det blev skrevet i 1933. Benn, der var læge og lyriker, var netop i sit dobbelte væsen en intellektuel i den positive Bergmanske mening – det passionerede forstandsmenneske. Benn droges mod nazismen, fordi han som de Bergmanske figurer led af den »orimliga och aldrig stelnade längslen efter gemenskap«. I »Slangens Æg« er der hos Vergerus reminiscenser af denne higen, som beslægter ham med Benn, når han til slut erklærer:

» Se engang på alle de der mennesker. De orker ikke at lave revolution. De er for fornedrede, for ydmyge for frygtsomme. Men om ti år. Så er de tiårige blevet tyve, de femtenårige femogtyve. De har arvet de ældres had, men de har tilsat det deres egne idealer og egen utålmodighed. Så fremstår der en eller anden som sætter ord til deres ordløse følelser, en eller anden som taler om storhed og ofre ...«.

Drømmen om det større. Den ulyksalige men idéelt inspirerede forestilling om et rigere liv, en ædlere race. Om en lysende fakkel over slaggernes hob. Hos Benn hedder det i en berømt og berygtet artikel om »Ekspressionismen«, ligeledes fra 1933:

»Det bliver imidlertid ikke kunsten, politikken kommer til at præge, men en generation, som straks lader sig erkende som en ny art. Der er for mig ingen tvivl om, at det politiske går i retning af den ghibellinske syntese, Evola taler om, Odins ørne flyver ørnene fra de romerske legioner imøde. Med ørnen som våben, med kransen som mythos, med enkelte store hjerner som verdens besjælere. Det betyder mytologisk, at aserne vender hjem, jorden bliver hvid fra Thule til Avalon, imperiet får fakler og økser til symbol, og overracer solare eliter, opdrættes til en halvt magisk, halvt dorisk verden. Underlige vidder fyldes. ...

Individets tid er forbi, det faustiske viger for det almene. Sydens arkitektur og tågelandets lyrik smelter sammen, atlantiderne vokser sig høje. Deres symboler bliver store sange, oratorier i amfistadier, fiskerkor ved havet, konkyliesymfonier i kalkhuler, med urtidsjægernes horn. Underlige vidder fyldes. En stor stil venter på sin time.

Selvfølgelig skuffedes Benn, og en forskel på ham og Vergerus er altså, at Benn kom til sig selv og indså, at han havde ladet sig forføre. Kort efter endte han selv blandt den ny tids udstødte. Men andre – og ikke mindre – ånder gik hele vejen. En Knut Hamsun, en Ezra Pound. Alle lå de under for deres eget civilisationshad og smertelige fuldkommenhedslængsel. Og med grusom og paradoksal logik drev menings-attråen dem i armene på meningsløshedens revolution. De vansmægtede i en askegrå verden, følte skabelsens princip forhånet og skabningen dermed fornedret. Timoka så de overalt. Stedet hvor menneskene, for at citere Benn, »må tælle, klæbe, stemple, kæmpe og sulte så det endog pines deraf i sine drømme«. De ventede en bevægelse med tilstrækkelig moralsk hårdhed til at lægge en grund, hvoraf en ny virkelighed kunne hæve sig, Wagnersk, oratorisk. De ville noget bedre for de krumbøjede og forpinte. Netop den flok der indleder og afslutter »Slangens Æg«. Men de var samtidig blinde. Øjnede hverken udbytterne eller de enkelte udbyttede. Deres lidenskab blev derfor uden indsigt og uden kærlighed. De fordrede lys men forbandt sig med mørke.

Nu må det selvfølgelig fremhæves og fastholdes, at disse forskellige skikkelser ikke uden videre kan sættes i samme bås, som det her er sket. For det der ledte en Benn eller en Hamsun til nazismen var bl.a. en dyb mistillid til de fortrængninger og den tro på det rationelle, Vergerus i filmen »Ansigtet« repræsenterer, mens han selv når dertil fra modsat hold. Denne verdens Vergerus'er bliver nazister fordi de vil være alle skæbners kontrollant. Nazismen skal sikre dem de rammer, folk som Benn netop håbede den ville føre ud over i en art dionysisk befrielse.

Men hver på deres måde, og det er i denne forbindelse

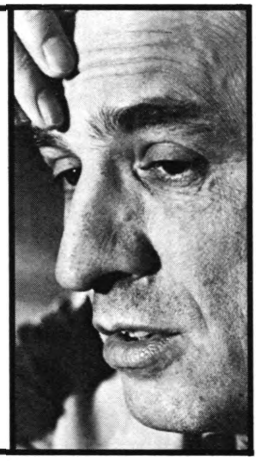
det afgørende, er disse passionerede mænd udtryk for, at nazismen ikke kun appellerede til svinehunden i mennesket. Eller rettere: De kunne have været det. Der er som nævnt i Vergerus, som han fremtræder i »Slangens Æg«, rester af et større håb men også kun det. Thi i stedet for at tage figuren alvorligt og bruge den til at pejle ind over de skjulte felter, hvor idealismen blænder for klarsynet – som man ellers nok skulle synes en Baader-Meinhof tid kunne inspirere til – har Bergman ulykkeligvis lynhurtigt fortegnet den og gjort den til en ren karrikatur. Som sådan har den ikke facetter. Den er et tomt, gennemsigtigt gespenst, som ingen virkelighed spejler, men som alene genkalder mindet om en tidligere film, der dengang var så afslørende for magthaverne, at de måtte forbyde den. Fritz Langs og Thea von Harbous »Dr. Mabuses Testamente«.

Dette skal imidlertid ikke læses som en bebrejdelse mod Bergman for ikke at have lavet en film fuld af politisk sprængstof. Thi at kræve det politiske af Bergman er ligeså omsonst som af ræven at forlange noget andet end rævens væsen. Bergman tjener naturligvis alt – også det politiske – bedst ved at være en god Bergman; just det han ikke har været denne gang. Ved at svigte sin egen skabning, tilmed en af de mest vellykkede, og forholde sig løsagtigt til ham, har han ladt os andre om ikke ligefrem i stikken, for vi klarer den jo nok, så dog tilbage med det ligegyldige og det, trods al virtuositet, kedsommelige. Når taskenspillets falske løfter og dobbelte bunde runger for hult ser vi på uret.

Gottfried Benn er citeret efter: »Glasblæseren og andre Essays«. v./Thorkild Bjørnvig. Gyldendal, 1964.

Barnet i Klædeskabet

Arbejdsnotater til en undersøgelse om Ingmar Bergman og hans film



Martin Drouzy

Hvis man den dag i dag indenfor filmforskningen ønsker at anvende den gode gamle biografiske metode (eventuelt under dens mere moderne form, den *psykobiografiske*) må IB og hans film være et selvskrevet undersøgelsesobjekt. Den svenske instruktør opfordrer selv til et sådant studium, idet han ved forskellige lejligheder har fortalt, hvordan den filmiske arbejdsproces for hans vedkommende gang på gang starter ud fra (eller i alt fald er præget af) bestemte barndomsoplevelser og -erindringer.

For eksempel i »Lys i mørket« er togscenen direkte inspireret af personlige minder fra den gang, instruktøren som ung dreng voksede op hos sin mormor i Dalarna, og hans morfar, som var ingeniør, byggede Södra Dalarnas jernbane (B/B s. 167). Ideen til »Ved vejs ende« begyndte at tage form en tidlig morgen, da IB som voksen kørte i bil til Uppsala og pludselig dér genså det gamle hus, han som dreng havde boet i: »Tænk, hvis jeg nu lukker døren op og gamle Lalla, altså den gamle kokkepige, står der inde med sit store køkkenforklæde og laver morgenmaden, som hun havde gjort det så mange gange, da jeg var lille. Hvis jeg pludselig kunne træde ind i min barndom!« (B/B s. 118-19). Optakten til »Det syvende segl« er på lignende måde et konkret barndomsminde, nemlig en række kalkmalerier fra den landsbykirke, faderen i sin tid var ansat i som statskirkepræst, og som den lille Ingmar om søndagen forsøgte at tyde, medens de voksne lyttede til prædikenen.

Mere end nogen anden er IB en kunstner, som efter egen definition »sover i sin barndoms sko« (B/B s. 118).

Denne barndom var imidlertid ikke bare den rene idyl. I et interview i bladet »Expressen« (18.2.1974) og især i Jörn Donners filminterview fra 1975 giver IB os indblik i de ydmygelser og straffemetoder, hans drengeår blev præget af. Barnet, siger han, skulle dresseres til en abe i et hierarkisk system. Og han fortsætter: »Med hvilket som helst middel skulle man – ikke formes, men knækkes. Det var en kamp på liv og død: enten knækkede man forældrene eller knækkede man barnet (...) Det er et interessant kapitel, disse 30ere! Jeg har i løbet af årene fortrængt så voldsomt alt, hvad der skete dengang, som skete mig og som skete omkring mig, men jo mere jeg har vovet at beskæftige mig med det, desto mere har jeg opdaget hvilken fantastisk verden det var, og hvordan den direkte og logisk, selv i en lille celle som vor egen familie, førte til nazisme, autoritetstro, kvindeundertrykkelse og til de mest uhyggelige grusomheder – alt dette i familiefællesskabets navn, idet 'vi gør det for dit eget bedste'«.

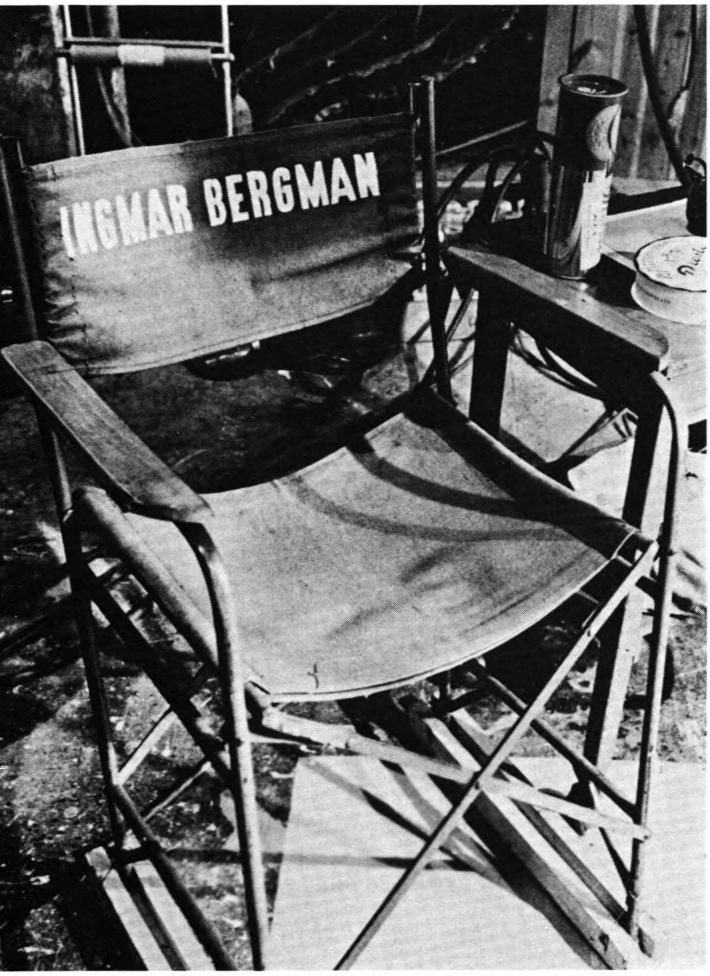
I interviewet med Jörn Donner fortæller IB videre om de fysiske og psykiske brutaliteter, han i disse år blev udsat for. Faderen straffede barnet korporligt med spanskrør, spærrede ham inde i et mørkt klædeskab, udsatte ham for en række psykiske ydmygelser, bl.a. en iskold tavshed, som kunne vare i dagevis. Eftersom skolen anvendte lignende opdragelsesmetoder, som primært havde til formål at ydmyge og fremkalde skyldfølelse, kan man næppe undre sig over, at den unge Ingmar optrådte ved pubertetsalderen som en genert dreng (B/B s. 10 og 13), der bl.a. stammede (id. s. 26) og følte sig særdeles usikker.

Den klaustrofobiske oplevelse fra garderobeskabet beskriver IB inddirekte. I »Ulvetimen«, idet han lader hovedpersonen Johan Borg berette for sin kone Alma om en straffescene fra barndommen. Han blev indespærret i en mørk garderobe: »Jeg blev afsindigt bange og dunkede og sparkede. Man havde nemlig fortalt mig, at der boede et lille menneske i netop den garderobe – en mellemting mellem trold og nisse. Han kunne gnave tæerne bort på forbryderen. Da jeg holdt op med at banke, kunne jeg straks høre, at det puslede i et hjørne. Jeg forstod, at min time var kommet. I tavs panik gav jeg mig til at klatre på skotøjsæsker og hylder, prøvede at hæve mig i hænderne, tøjet skred ned omkring mig, jeg mistede taget og faldt, slog vildt om mig for at værge mig mod det lille væsen. Samtidig bad jeg hylende af angst om forladelse. Min kapitulation blev modtaget. Døren blev åbnet, og jeg fik lov at træde ud i dagslyset« (»3 filmmanuskripter«, s. 30).

Denne scene, som er selvoplevet – »Det var ufatteligt, at man kom levende fra det« (B/B s. 195) – ser ud til at have mærket IBs psyke meget dybt. Det mest traumatiserende ved denne indespærringsstraf var nemlig hverken mørkerædslen eller de indbildte skrækfantasier, der ledsagede den og som de fleste børn oplever før eller senere, men ifølge IBs egne udtalelser både *ydmygelsen* (at blive behandlet som en genstand, de andre disponerer over og anbringer i et skab) og *ensomheden*. Drengen bliver for en tid totalt isoleret fra de andre, såvel korporligt som psykisk. Døren bliver lukket. Hans private verden bliver afskåret fra

den store, spændende verden udenfor. Barnet bliver ikke bare låst inde, men også og især låst *ude* fra de voksnes univers, forvist fra deres tilværelse. Denne ensomhedsfølelse er for IB en »grundoplevelse« (B/B s. 63), et »uhyggeligt faktum«, som fællesskabet hjælper os til at acceptere, men aldrig helt bortmaner (B/B s. 150).

I pastor Erik Bergmans præstegård er det for resten ikke bare den unge Ingmar, som er fordømt til isolation i sit skab. Det er også hele familien, der lever i en indestængt og beklumret atmosfære, mere eller mindre afskåret fra resten



af verden. »Jeg voksede op i et miljø, som var fuldstændig uden forståelse for forholdene i den verden, jeg siden blev kastet ud i«, fortæller IB. »Alt var 50 år bagud« (B/B s. 15).

I sin bog om IB betoner Marianne Höök denne karakter af det bergmanske hjem som anakronistisk enklave og beskriver det som »en ø i et sekulariseret samfund, et reservat, hvor et mere eller mindre bevidst ønske om at bevare en tidligere generations ideal og vaner, skaber modsætninger til verden udenfor og øger kravene hos dem, som hører hjemme i miljøet« (s. 20).

Dette miljø har altså låst verden ude. Præstegården fungerer selv som et klædeskab for forældrene og deres tre børn.

Da IB forlader familiehjemmet og begynder at arbejde selvstændigt som instruktørassistent ved Kungl. Teatern i Stockholm og som manuskriptforfatter for Svensk Filmindustri, møder han et kulturelt miljø, som mærkværdigt nok også har trukket sig tilbage i en slags indre emigration. Maria Bergom-Larsson har i sit essay »IB och den borgerliga ideologin« beskrevet dette typiske efterkrigsfænomen, som har sat sine spor hos den svenske intelligensia i 40'erne: »Man ville stille menneskets problem radikalt, uden hensyn til tilfældige sociale og politiske konjunkturer. Man hævdede kunstens autonomi«. Samme holdning kom til at udgøre kernen i det såkaldte tredje standpunkt, som nogle år senere blev de intellektuelles svar på den kolde krigs polarisering. Man nægter at tage stilling til stormagtblokkenes enten-eller-problematik. Man tager sin tilflugt i utopien, i en intellektuel uafhængighedserklæring. Man vælger kunsten og »den indre vej«. Troskaben mod denne indre vej og mod sandheden stilles op mod den »offentlige løgn« (s. 18-19).

Det vil sige, at IB i disse for ham afgørende år falder fra Charybdis i Scylla. Han bytter det ene klædeskab for et andet, forlader et fængsel for at finde et elfenbenstårn.

Det ville formodentlig ikke være svært at påvise, at det ikke bare er de svenske intellektuelle, som i disse efterkrisgsår lider af isolationskomplekser, af en slags åndelig agorafobi, men også det svenske samfund som helhed. IB har selv ganske rammende karakteriseret denne kollektive sygdom som en »neutralitetsforgiftning« (B/B s. 209). Denne karakteristik passer for resten fortræffeligt til de fleste af de film, han selv har lavet. Når man ser bort fra en enkel strimmel, en antikommunistisk propagandafilm fra den kolde krigs tid, »Sådan noget hænder ikke her«, og fra et par forsøg på neo-realistisk samtidsskildring som f.eks. »Havnebyens fristelser«, har IB i sin produktion stræbt ganske bevidst efter at holde sig politisk neutral. Når han for eks. skildrer krigens gru i en film som »Skammen«, er denne krig umulig at identificere. Drejer det sig om en borgerkrig eller om fremmede tropper, der besætter øsamfundet? Intet i filmen tillader os at besvare et sådant spørgsmål. Krigen er blevet til en abstrakt størrelse – uden politisk og ideologisk farvning. Ligeledes når IB i »Slangens æg« skildrer det prænazistiske Tyskland i 1923, er landets tragedie på ingen måde filmens egentlige emne, men bare dens ramme – for ikke at sige dens påskud. Bergmans Berlin er blevet til en slags metafysisk mareridt, en helvedes forgård, i lighed med Timoka, den mystiske by i »Stilheden«.

At betone dette politiske neutralitetsprincip er på ingen måde at gøre IB uret, idet han selv utallige gange har givet udtryk for, at »han ikke er en politisk engageret kunstner« (B/B s. 158), og at hverken kunstnerne i almindelighed eller han i særdeleshed *kan* ændre verden. Deres værker slår ikke til, deres visioner heller ikke: »Kunstnerne er knap nok de sociale visionærer, som de var tidligere. De skal endelig ikke bilde sig ind, at de er det. Virkeligheden løber hele tiden fra kunstnerne og deres politiske visioner« (B/B s. 189).

Denne opgivende holdning kan og må altså ses i relation til den »forgiftning«, IB diagnosticerer i det svenske samfundslegeme. Endnu en gang får vi her bekræftet to banale kendsgerninger: 1) At en film aldrig er et enkelt menneskes værk, eller som IB selv udtrykker det, at dens instruktør er »produkt af det samfund, han lever i« (B/B s. 159). De kollektive mentalstrukturer genfindes hos den enkelte. 2) At publikummets ønsker og behov for en stor del bestemmer hvilke film, der bliver lavet og hvordan disse film kommer til at se ud. Efterspørgslen betinger tilbudene. Afsætningsmulighederne regulerer produktionen.

Hvis det altså er rigtigt, at efterkrigssvenskerne led af et udpræget neutralitetskompleks og af »tryghedsdesperation« (B/B s. 147), er der altså intet mærkeligt i, at IBs film

aldrig åbenlyst eller direkte behandler sociale og politiske emner. Ligesom det samfund, han lever i og er en del af, er instruktøren offer for en kollektiv isolationisme, en klædeskabsideologi.

For drengen, som bliver spærret inde i garderobeskabet, findes der kun to løsninger for at »overleve«, dvs. for at hævde og hævne sig: enten at gøre oprør og forsøge at flygte eller at indrette sig i sit fængsel. Hvis IB havde valgt den første løsning, ville han formodentlig i reaktion mod de ufrivillige indespærringer, han i sin tid blev udsat for, i dag være opdagelsesrejsende eller bjergbestiger. Han har valgt den anden løsning og er blevet teater- og filminstruktør. Den lille dreng har nemlig været snu nok til at indrette sit fangerum og at udnytte mørket til skyggespil. Det er i klædeskabet han har holdt sine første filmforestillinger (B/B s. 11) med en lille petroleumslampe som lyskilde og nogle korte stumper film, han selv havde klistret sammen. Med sin laterna magica har han således besværget mørkerædslen. Forbandelsesrummet er blevet til et fortryllelsessted.

At IBs lidenskab for både teater og film stammer fra disse tidlige oplevelser, kan der næppe herske nogen tvivl om. Både teaterrummet og den mørke biografsal er nemlig intet andet end et klædeskab i større format, hvori man frivilligt lukker den store verden ude for at kunne skabe og beskue sit eget fantastiske univers. Det er ikke tilfældigt, at IB i en film som »Fængsel« viser de to unge elskende (Thomas og Birgitta) hygge sig på et lille kvistværelse, idet de kører gamle stumfilmruller. Filmoplevelsen tilhører deres private, beskyttede verden i kontrast til den onde verden udenfor. Ligeledes skildrer han i det samme værk filmatelieret, hvori instruktøren Martin er i gang med optagelser, som en stor lade på et ubebygget areal langt fra byens larm og dens hektiske liv. Her kan instruktøren ugenert og *i mørket* skabe sin egen (skygge)verden og indfange den på filmstrimlen. Filmarbejdet (ligesom for resten teaterarbejdet på den italienske scenetype) kræver denne både fysiske og psykiske isolation. Man trækker sig tilbage, væk fra lyset og fra støjen for at hellige sig skabelsesindsatsen. Klædeskabet er forvandlet til et tryllerum.

Betragtet i denne sammenhæng er der intet overraskende i, at IB reagerede som han gjorde, da politifolk en skønne dag – det var den 30. januar 1976 – dukkede op under en teaterprøve for at tale med ham om uopklarede skatteforhold. På et øjeblik var tryllerummet forvandlet tilbage til irettesættelses- og straffeanstalten. Den strenge, forhadte far meldte sig på ny i anden skikkelse for igen at krænke den lille Ingmar offentligt. Det kunne IB ikke tåle. Det sår, som han efter sin egen udtalelse har haft »sværest ved at hele i sit voksne liv, nemlig rædslen for at blive ydmyget« (B/B s. 76), åbnede sig pány. Han brød sammen og blev indlagt. Ligeledes blev han nødt til at forlade Sverige: hans sikkerhedssystem var ikke længere sikkert. Døren, som han havde låst indvendigt fra, var blevet forceret af statsbureaukratiet. Betingelserne for skyggespillet og for den kunstneriske indsats, nemlig agtelse og tryghed, var ikke længere til stede. Han måtte andre steder søge mere anstændige arbejdsmuligheder, et klædeskab, hvor han nu kan være i fred, idet autoriteterne forhåbentlig ikke mere kan åbne det udefra.

IBs tydelige fascination af skumringslyset og halvmørket hænger formodentlig sammen med hans arbejdsvilkår og vaner som teater- og filmmand. De mange timer, han af profession er nødt til at tilbringe i mørke rum, gør, at han ikke tåler det stærke sollys. Medmindre det forholder sig omvendt! At han har valgt film- og teatervejen, fordi han hader solen. »Juli og august«, fortæller han, »især juli er uhørt pinefulde. Når solen skinner dag ud og dag ind. I sollys får jeg klaustrofobi. Mine mareridt er altid gennemsyret af sollys, og jeg hader Syden, hvor jeg er udsat for det uafbrudte sollys, der er som en trussel, noget mareridtagtigt, noget skræmmende (...) Når jeg ser en fuldstændig skyfri himmel, synes jeg, at jorden kan gå under« (B/B s. 73).

Det åndelige og intellektuelle klima, han færdes i, kan siges at være analogt med det fysiske lys, han foretrækker: det er tusmørket, et sindets clair-obscur, en diset åndsverden. Han indrømmer selv, at han »mangler evne til at gennemskue egne motiver« (B/B s. 44), og han har »et ret ejendommeligt forhold til det, jeg laver, fordi jeg ofte skriver og laver en film under en slags beskyttende hætte. Jeg analyserer knap nok, hvad jeg gør og hvorfor jeg gør det« (B/B s. 43). Man kan uden overdrivelse sige, at IB ikke laver film, fordi han har noget at meddele, men snarere for at tænde »et lys i mørket«, nemlig gøre status over sig selv eller komme til en personlig afklaring. Han laver ikke film, fordi han har fundet noget, men snarere for at finde det. Som flere kommentatorer allerede har påpeget det, er IB en instruktør, der foretrækker den intellektuelle tåge fremfor det klare sollys. Han holder mere af vejen end af målet, prioriterer spørgsmålene højere end svarene (jfr. B/B s. 147). I klædeskabet må man vænne sig til det stik modsatte af soleklarhed.

En lang række af de figurer, IB skildrer i sine film, viser sig at være skabt i hans billede: det er folk, som (i alt fald for en tid) lever i geografisk eller rummæssig isolation. Instruktøren kan sige som Flaubert: »Madame Bovary, c'est moi!« (B/B s. 113). Eksemplerne er utallige. Man kan nævne i flæng:

– David og Maggi i »Det regner på vor kærlighed«. De lever deres unge tosomhed i en lille sommerskur i et kolonihave udenfor Stockholm.

– Hele handlingen i »Sømandstøsen« foregår på et gammelt, halvsunket skib. Udover sin kahyt har faderen, kaptajn Blom, lejet et kvistværelse i byen, hvor han trækker sig tilbage for at dyrke sine eksotiske drømme.

– I »Musik i mørket« lever hovedfiguren Bengt en psykisk isoleret tilværelse. Han er blevet blind og har derved svært ved at oprette kontakt med andre.

– De fleste episoder i »To mennesker« foregår på en sommerejendom, hvor vi overværer Stig og Marthas idylliske lykke og deres første ægteskabelige konflikter.

– Ligeledes i »Sommerleg«. Filmens ramme er det sommerhus, balletdanserinden Maria kommer tilbage til for at genopleve den korte og tragisk afbrudte lykke, hun har haft med David.

– »Mens kvinder venter« har på samme måde en sommervilla og sommertiden som koordinatsystem.

– I »Sommeren med Monika« flygter Monika og hendes ven Harry væk fra byens trivialiteter for at opleve den store idyl i skærgården.

– I 1961 optager IB den første af en række film, som kan kaldes ø-filmene, idet de alle som handlingsramme har et sommerhus, der er totalt isoleret fra omverdenen. Flere af dem er for resten optaget på Fårö, hvor instruktøren selv ejer en ejendom. Disse film er: »Som i et spejl«, »Persona«, »Ulvetimen«, »Skammen« og »Passion«.

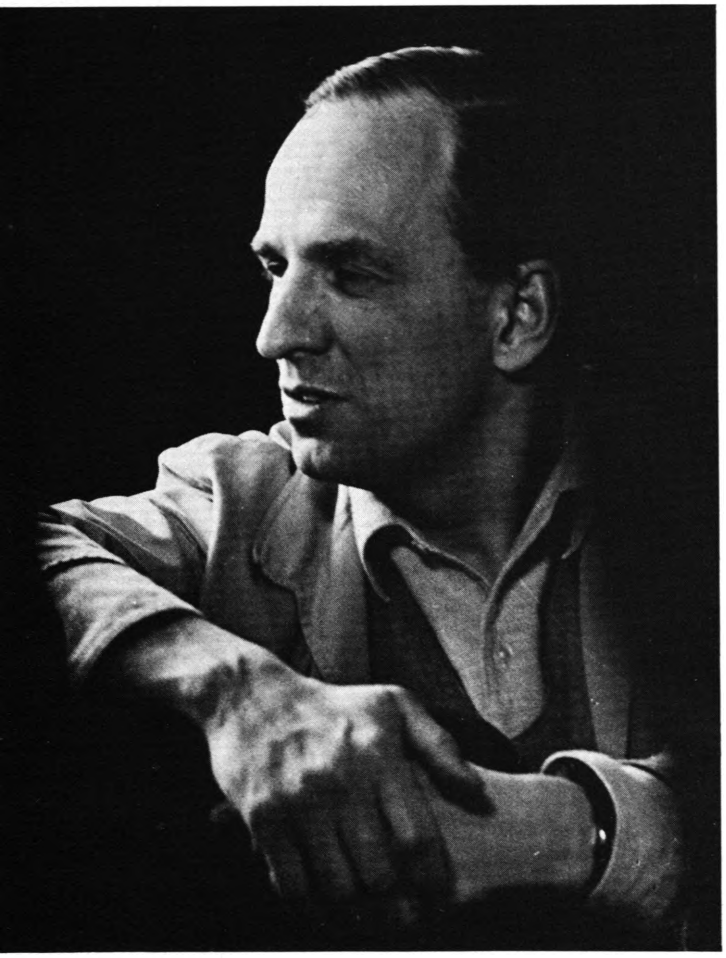
– »Stilheden« erstatter den geografiske isolation med en sproglig, idet filmen for det meste foregår på et hotelvæ-

relse i et fremmed land, hvor der tales et uforståeligt sprog.

– Ved at vælge Visby på Gotland som ramme til »Berøringen« bliver IB tro mod det samme tema, eftersom byen er omringet af store fæstningsmure og fungerer som en slags fængselsmetafor.

– I »Scener fra et ægteskab« låser han ægteparret Marianne/Johan inde bag lukkede døre for bedre at kunne iagttage deres konflikter, deres psykiske reaktioner og udvikling.

Ved en nærmere undersøgelse ville man formodentlig opdage, at IB i samtlige sine film anvender det afgrænsede og afsondrede rum i en ganske bestemt hensigt – i relation til de temaer, han behandler. Foreløbig kan man notere sig, at det lukkede rum, »klædeskabet«, optræder i hans film som *fængsel* (i forbindelse med ensomheds- og desperationstemaet); som *refugium* (et tilflugtsted, hvori lykken af og til overvælder og beruser); som klostercelle (hvori man beskæftiger sig med problemet om Gud); som *skriftestol* (idet man åbner sig for en anden eller flere); som sjæleligt *laboratorium* (hvori man kommer til større selverkendelse og -bevidsthed). I alle tilfælde kan disse steder siges at være af exceptionel karakter, utypiske. De bruges næppe i det daglige og er visuelle udtryk for en undtagelsessituation. Det bergmanske rum kan altså defineres som et reservat, en enklave.



Ingmar Bergman

Ligeledes er den bergmanske tid en tid i parentes. De fleste af IBs personer står nemlig i en slags lediggangstilstand, som næppe er karakteristisk for deres hverdagsbeskæftigelse og -liv. F.eks. rejser de med tog (»En lektion i kærlighed«, »Tørst«, »Stilheden«) eller i bil (»Ved vejs ende«). De kommer tilbage fra en lang valfart (»Det syvende segl«). De er på ferie (»Sommerleg«, »Sommeren med Monika«, »Som i et spejl«, »Ulvetimmen«, »Passion«) eller på rekreation (»Persona«). De ligger på en fødeafdeling (»Livets under«) eller er på besøg hos en dødsmærket søster (»Hvisken og råb«). Når de har et eller andet arbejde, drømmer de om at flygte fra det (»Sommeren med Monika«). I det hele taget spiller arbejdet – og pengeproblemerne – en utrolig ringe rolle i IBs film. De få mennesker, som vi en sjælden gang ser i færd med at bestille noget, har som oftest med kunstnerisk virksomhed at gøre. Det drejer sig for eksempel om orkestermusikere (»To mennesker«, »Skammen«), om skuespillere eller gøglere (»Gøglernes aften«, »Det syvende segl«, »Ansigtet«, »Persona«), om en filminstruktør (»Fængsel«) eller om modeskabere (»Kvindedrømme«). Det umiddelbare indtryk, man har, er, at Bergmans personer næppe behøver at bestille noget for at klare sig økonomisk. De arbejder ikke: de beskæftiger sig bare med et eller andet.

Eftersom de samme mennesker sjældent tager sig af deres børn, selv når de har flere (som f.eks. Marianne og Johan i »Scener fra et ægteskab«), har man svært ved at komme udenom den fornemmelse, at de står i en vacuumsituation, løsrevet som de er fra deres daglige sammenhæng. Den tid, de lever i, er ikke deres reelle tid, men en kunstig tid, omskabt af instruktøren for at fremhæve deres sjælelige problemer. Denne isolationseffekt hænger naturligvis sammen med IBs interesse for kammerspilgenren – en genre, han definerer således: »En rendyrkning af et antal motiver for et yderst begrænset antal stemmer og figurer. Man ekstraherer baggrundene. Man hylder dem i en slags dis. Man laver et destillat« (B/B s. 152).

Fordelene ved en sådan stiliseringsproces er indlysende. Uden den kunne man hverken lave film eller spille teater. Spørgsmålet er bare hvor langt man kan gå uden at forråde den virkelighed, man ønsker at fremstille, dvs. uden at lyve. Ved at privatisere alle problemerne, isolere mennesket fra dets naturlige omgivelser, reducere dets selvrealisation til det seksuelle og følelseslivets områder, risikerer man at amputere det for en eller flere af dets konkrete dimensioner, bl.a. den samfundsmæssige og den politiske – for slet ikke at tale om den økonomiske forankring, IBs film kun undtagelsesvis nævner. Det bergmanske kamera anvendes således som et mikroskop. Klædeskabet bliver til en montre, hvori livet bliver kvalt af iltmangel og hvori man kun kan udstille en række voksfigurer og udstoppede væsener.

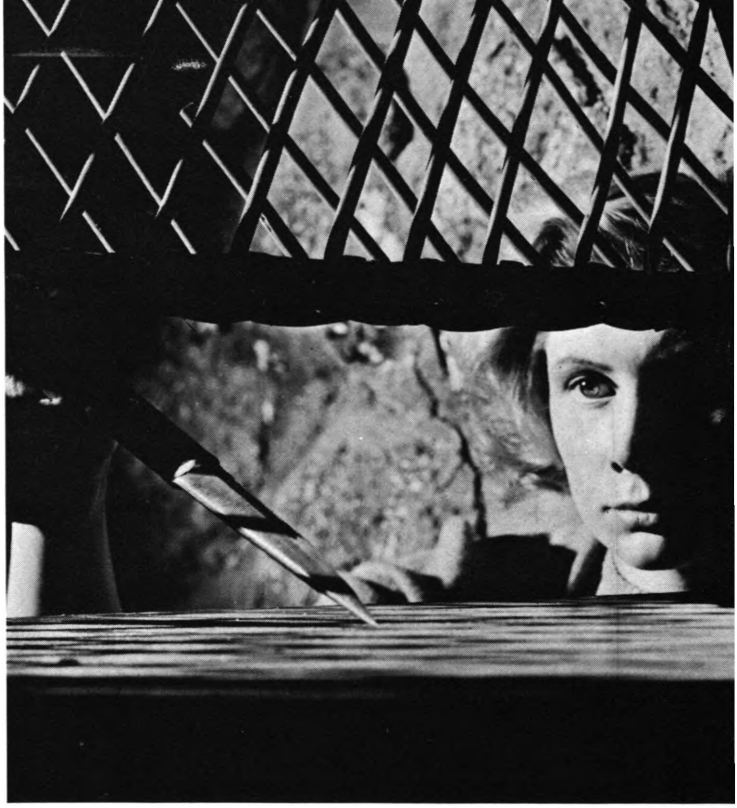
Som konklusion på disse summariske betragtninger er man fristet til at hævde, at IB i sit garderobeskab er offer for en begrebsomvæltning, der ligner den, Platon forudsætter eller formidler i sin mytiske fortælling om hulen: begge betragter skyggespillet på væggen som signaler fra »den sande verden«, den immaterielle. Som Amédée Ayffre allerede påpegede det i en artikel fra 1960, kan der ikke herske nogen tvivl om, at den bergmanske verden er dualistisk. Den indbefatter en række klare modsætninger: kunsten kontra livet, biografsalen kontra gaden, klædeskabet kontra verden udenfor, drømmen kontra virkeligheden. At IB priviligerer fiktionen og kunsten fremfor den daglige, konkrete virkelighed, må være indlysende. I klædeskabets mørke er lysletterne på det hvide lærred mere reelle end lyset udenfor. Billederne ser altså ud til at være mere sande end den håndgribelige, men fraværende virkelighed. Medens en Buñuel gang på gang hævder: »Drømmen *er* i livet«, er IB snarere parat til at sige det modsatte: »Det sande liv er en drøm«. Derfor kunne man karaktisere ham som

idealistisk kunstner, hvis dette tillægsord ikke var alt for misbrugt og udvandet. I stedet kan man måske sige, at han er en *irrealistisk* filminstruktør.

At klistre en sådan etikette på IB hjælper dog ikke ret meget, hvis man ønsker at sige noget specifikt om ham. Enhver film (selv en dokumentarfilm) er for så vidt irrealistisk: den er aldrig det reelle selv, men bare virkeligheden set igennem et kameraøje. Betegnelsen hjælper os imidlertid at huske noget væsentligt: at filmkunsten (i særdeleshed IBs) netop ikke er livet, men en fremstilling af livet – livet opfanget eller omskabt eller ligefrem opdigtet af de mennesker, der laver filmen. IB er selv klar over den forvrængningsproces, som uvægerligt finder sted, hver gang man arbejder med et kamera: »Jeg er en radar, som opfanger ting og sager, og som sender disse ting og sager tilbage i afspejlet form, blandet med minder, drømme og forestillinger« (B/B s. 20). Derfor er det beklageligt, at han samtidig fastholder og retfærdiggør filmfascinationen som eskapistisk middel, som »deltagelse i en drøm« (B/B s. 47). Han er fanget af sin eget leg i garderobeskabet.

★

Når alt dette er sagt, vil jeg dog skynde mig at tilføje, at jeg nødigt ville undvære IBs filmværk. Vort kulturelle landskab ville være lidt mere øde i dag, hvis den unge Ingmar i sin tid ikke havde snydt sin far og leget i præstegårdens klædeskab med sin petroleumslampe og sine små filmruller.

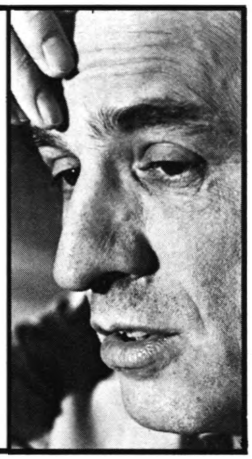


En scene fra »Fängelse«

Bibliografi:
Ayffre, Amédée: »L'univers d'Ingmar Bergman« i Documentos, dec. 1960, Barcelona. Genoptrykt i »Conversion aux images?«, Paris, 1964, s. 277-288.
Bergom-Larsson, Maria: Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin. Stockholm, 1977. Björkman, Stig, Torsten Manns och Jonas Sima: Bergman om Bergman. Stockholm, 1970. Dansk oversættelse (B/B), København, 1971.
Höök, Marianne: Ingmar Bergman. Stockholm, 1962.

Den tidlige Bergman

– og hans baggrund



Carl Nørrested

I programteksten til en teaterforestilling i 1945, samme år som debutfilmen »Kris« bliver optaget, gør Bergman status over den moderne kunsts situation:

»Det är många som undrar varför man just inom litteratur och dramatik framför allt i 40-talsgenerationen sysslar så mycket med vad som populärt kallas »snusk«. Alltså avigsidor, baggårdar, jämmer, elände och sophögar. Till detta finns egentligen bara den förklaringen att vi står i eet efterkrig. Det förra efterkriget var präglat av en helt annan festivitas. Då *fanns* det ett kaos, då *fanns* det dogmer att bryta mot, en nihilism att avnjuta. Detta krig har förändrat situationen. Nu existerar bara illusionen av ett mycket oändligt tomrum. Ett kusligt opersonligt ingenting. Nu finns inte ens tron på en Pär Lagerkvistsk blind och avdöd gud, som sitter nedisad i sin himmel eller på en hiss som går ned till helvetet«.

Det var Første Verdenskrig, der bragte de nødvendige eksistentielle betingelser for den modernistiske kunst – spleen, tvivl, angst og isolation. I en svensk sammenhæng etableres den moderne kunstner-myte med Edith Södergran – debut 1916 med »Dikter« – og efter hende kom en hel finsk-svensk såkaldt modernistisk bevægelse knyttet til tidsskrifterne »Ultra« (1922) og »Quosego« (1928-29): Elmer Diktonius, Gunnar Björling, Rabbe Enckell, Hagar Olsson. 1916 debuterer i Rigssverige Pär Lagerkvist med »Ångest«, efterfulgt, for at det ikke skal være løgn, af »Kaos« (1919). Med Lagerkvist får vi det bedste barometer for den svenske kunstneriske pessimisme; hans eksempel bliver skoledannende, ikke mindst for den unge Bergman.

Autodidakterne, der har haft en position i svensk kulturliv siden århundredskiftet, bliver både bærere af den naturalistiske arbejderroman og i 20'erne af den rigssvenske modernisme – gruppemanifesteret ved »5 unga« (1929: Erik Asklund, Josef Kjellgren, Artur Lundkvist, Harry Martinson, Gustav Sandgren). Lundkvist betragter sig selv som modernismens ophav i Sverige med »Glöd« (1928). Hvordan han har perspektiveret begrebet, kan bedst udlæses af »Självporträtt av en drömmare med öppna ögon« (1966), hvor han beskriver modernismen som »motiv som tycktes utlovade eller krävdes av tiden: stadsliv, fabriker, arbetare, massrörelser« (s. 70) og helt generelt »maximal uttrycksfullhet och tidsmedvetenhet, stridbarhet och non-konformism« (s. 261) med en vital satsen på nu'et, omverdensorientering og en venden sig fra pessimismen.

Også filmen fik en snert af modernisme, idet Stig Almqvist, Erik Asklund, Eyvind Johnson og Lundkvist henvendte sig til Svensk Filmindustri. »Vår kritik och det rabalder vi ställde till var redan så fruktade att direktören genast kapitulerade inför våra önskemål« (Lundkvist, s. 87), og resultatet blev filmen »Gamla stan« (1931). Et handlingsskelet blev droppet og tilbage blev halvhjertet dokumentarisme med en reciterende Asklund.

Kunst er magt – også over privatkapitalen, og man ville over en bred front manifestere sig netop som kunstnere.

Rudolf Värnlund, en arbejderdramatiker, var fortaler for, at de unge modernister dannede en koalition med de ældre arbejderforfattere – bl.a. Värnlund og Lo-Johansson – benævnt »Dynamisterne«, hvilket Lundkvist stillede sig skeptisk overfor, fordi netop arbejderforfatterne havde indgået for mange samfundskompromisser. Grupperne gav muligheder for personfikseringer, personfikseringerne gav mulighed for manifester. Manifester gav illusion af status og overblik, tradition og kamp. Pessimismen sørgede real-politikken for.

Så pludselig var den der – krigen. I Finland, der jo deler grænse med Sovjet, var politik og engagement blevet et mere reelt problem. Omkring Vinterkrigen fremstår et kommunistisk engagement som landsforræderi, og det bliver sværere for socialister og andet godtfolk i Rigssverige at udbryde: »Finlands sag er vor«, da ikke-angrebspagten mellem Sovjet og Tyskland brydes. Politik er svindel, simpelthen . . .

Sverige var neutralt. En borgerlig, universitær intrigant som Frederik Böök giver i »Tyskt väsen och svensk lösen« (1940) et meget godt billede af det officielle Sverige. S. 46 ff opstiller han følgende muligheder og konsekvenser: 1) Hvis Tyskland taber, »var finns då den makt, som räcker till för att stabilisera och på nyt organisera Europa? I den borgerlige världen finns den i varje fall inte, och hur tillvaron skall gestalta sig för folken vid Östersjöns stränder, vilka influenser de blir överlämnade åt, vad vi och våra barn kan bli tvingade att genomleva, det är det barmhärtigast att inte tänka på – i jämförelse därmed kommer alla hittillsvarande nordiska ockupationer att te sig som en rosig idyll, en nåd att stilla bedja om. För hela Europa blir det ett nytt kaos, och ur svensk synspunkt är detta alternativ (. . .) det ohyggligaste av alla». 2) Kompromis: »för en konservativ syn ter den sig som det lyckligaste. Vi befinner oss då för framtiden som en östersjöstat bland östersjöstater, och två av dem innehar ojämförliga maktpositioner. Det är en situation som mycket erinrar om Polens, och som ledde till det polska folkets statliga undergång«. 3) Tysk sejr: »Den betyder uppbyggandet av en mellanfolklig och ekonomisk ordning för Europa, som *kan* skänka fred och trygghet. I den nya världen, som kommer att stå under tysk ledning, väntar oss stora uppgifter, och de nordiska folken som då för första gången i historien uppnår en utrikespolitisk likriktning, och som kan innesluta även det härjade och hotade Finland i sin krets, kan bevara sin särställning och sina positioner även inom det större sammanhanget. Men vägen till denna framtid är spärrad och sprängd, inte realpolitiskt, men väl moraliskt och psykologiskt, om vi inbillar oss, att det är den sedliga världsordningen, som har lidit nederlag. Vad som besegrats är inte det sanna, det rätta, och det sköna – det kan inte besegras av en jordisk makt – utan vad som fallit i ruiner är de ideologier, som varit de västliga demokratiernas baner under kampen för bevarandet av sina imperier och av den politiske hegemonien över Europa«. Den officielle svenske holdning betød eftergivenhed til Tyskland indtil Stalingrad og fra 1943 en satsen på de allierede.

De, der sidenhen kaldte sig for *fyrtiotalisterne,* var for unge til at kunne sige fra under udviklingen af verdenskatastrofen. Og nu stod de der altså, midt i deres pure ungdom, med et virkeligt patent på pessimismen. Afløb blev der sørget for ved det publicistiske skred, der indtraf 1943, både indenfor litteratur og film. Fornyelse skaber debat, og netop nu var kunstnerisk fornyelse ikke længere erklæret for politisk farlig. I 1944 begyndte tidsskriftet »40-tal« at udkomme. Lennart Göthberg introducerede det således: »Redan från början skall sägas, att det här inte skall predikas en ny generationstes. Sådana bomber kan man kasta om man känner sig stå i en litterär brytningstid – och en sådan var det under 30-talet, som mycket ricktigt också blev generationstesernas gyllene decennium – men de blir omotiverade under en litterär utvecklingsperiod som den vi är inne i« (citeret efter Gunnar Brandell: »Svensk litteratur 1900-1950«, s. 356). De væsentligste indlæg i kulturdebatten blev samlet af Karl Vennberg og Werner Aspenström i »Kritiskt 40-tall« (1948), der naturligvis fokuserede på æstetikken, men i allerhøjeste grad problematiserede den. Man var vendt mod kunst som illusion, suggestion og sensation. Den intellektuelle overvejelse skulle være forudsætningen for tilegnelsen. Man tilvejebringer aldrig virkeligheden med kunst, man forholder sig til den. Det sociale aspekt kommer bl.a. frem hos Stig Dagerman, der i »Diktaren och samvetet« (»40-tal« 1945:6) siger: »för så »fri« är ingen att han slipper att ta stälning för de undertrycktas kamp mot undertryckarna«, og allermest hos Folke Fridell, der i »Arbetarna och proletärdikten« (netop ikke trykt i »40-tal«, men i »Folket i bild« (1947) beklager sig over den manglende proletariske samtidsanalyse – hermed tænkes især på maskinalderens mangel på respekt for menneskeværd. Fridell anser det for vigtigt netop nu, hvor effektiviteten træder i centrum, at arbejderen får en bevidst fortolker.

De optrukne perspektiver indbefatter problemstillinger og baggrunde, der ligger langt fra Ingmar Bergmans. IB var allerede 1938 i gang som instruktør på en amatørscene (Mäster Olofs-gården); han iscenesætter egne stykker på Studentteatern, »Kaspers död« (1942) og »Tivolit« (1943), og Sjöberg filmatiserer hans manuskript til »Hets« (1944). »Mellan teaterns, filmens och litteraturens folk var det vattentäta skott. Författarna klev någon gang och rev av ett manuskript som de fick betalt för – det fanns ett film och teaterförakt som nog härstammade från universiteten och som i hög grad färgade av sig på fyrtiotalslitteraturen, kanske speciellt här i Sverige. Det föraktet möttes nog ev ett annat förakt från teaterns folk gentemot de litterära koryfeerna och akademikerna« har IB udtalt (i »Bergman om Bergman«, Stockholm 1970, s. 15), hvilket nok kan siges at være en noget fad efterrationalisering.

IB debuterede i det eftertragtede »40-tal« (1944: 3) med en fabulerende novellestump, »En kortare berättelse om ett av Jack Uppskärarens tidigaste barndomsminnen«, hvor IB bedyrer at novellen indgår i »en samling skisser från Kasperteaterns värld«. IB får hurtigt grundigt viklet sig ind i navnemytologier. Foruden navneimplikationer, der er det komplekse element, optræder en utroligt koketterende, sårbar privatisme, der går igen i al hans tidlige dramatik. (Ophører den nogensinde?) Kasper tilhører teatret og er som sådan ikke til at få has på – maske og fabulant. Jack har i sig selv en masse implikationer; navnet associerer bl.a. til Jack the Ripper (jf. novellen) og Hjalmar Bergmans »Clownen Jac« (1930), den første som en noget kynisk maske for den søgende yngling, der jo sidenhen spalter sig i Vergerus (lægen i »Ansiktet«, arkitekten i »En passion«, eksperimentatoren i »The Serpent's Egg«) – kynisk, konstaterende, studerende – og så alle dem, der søger kompensation for sociale uhumskheder i Gud og kærligheden. Skikkelsen Joakim Naken, hovedpersonen i radiostykket »Staden« (Svenska Radiopjäser, 1951), får kædet de fabulerende egenskaber på sig – nøgenheden er dels sårbarhed, dels iagttagende anonymitet. IB har tydeligt tilegnet sig fiktioner (hvis disse ikke er nok, er der flugten til barndommen og trygheden tilbage), og har selv været så sprøjtende produktiv, at hans fiktioner har fået mytologisk substans. Efterhånden har han effektivt arbejdet sig hen mod et Jean

Anouilh'sk credo: ungdommens oprigtighed imod alderdommens kompromisser.

Tilværelsen er som et rollespil, styret af uudgrundelige magter, med døden som tyngende trussel, hvor man kun kan håbe på Gud som altets forløser. Social orientering har han tydeligt nok beskyttet sig effektivt imod. Konfronteret med etiske brølere, kan man straks gøre sig uudgrundelig og urørlig ved sin status som kunstner. Som Anouilh nærmer sine personer det arketypiske, har IB givet sine personer allegoriske træk. Det er karakteristisk, at han i 1948 samler tre af sine dramaer, »Rakel och biografvaktmästaren« (1945), »Dagen slutar tidigt« (1947) og »Mig till skräck« (1947), under titlen »Moraliteter«, betegnelsen for de belærende middelalderspil.

Svensk film får under krigen godt nok et præg af patetisk litteratur, som skulle vise, at det var en gevaldig alvorlig tid, man levede i. Selv den kapriciøse Hasse Ekman påtog sig seriøst beredskab med »Första divisionen« (1941). Men hvorfor tiden var så alvorlig, begynder først så småt at blive antydet efter 1943. Om fyrtiotalisternes manuskriptmuligheder udtalte Ekman til Biografbladet (1949, s. 182), »att han fann dessa möjligheter nästan obefintliga. De nya svenska författarna är (...) alldeles för litet roade av att skapa handling, att skriva spännande, alldeles för likgiltiga för publikens berättigade krav på »underhållning« för att deres »ärende« och »problematik« skall kunna tjäna som filmunderlag. Filmen saknar också – i varje fall i dag – varje möjlighet att »gestalta« den s.k. inre monologen. De 40-talistiske författarnas ambition, att begagna ett språk endast för de invigda och troende, inskränker ytterligare deras kontaktmöjligheter med filmen. Klyftan bara vidgas år för år i stället för att det borde vara tvärtom. Och ändock (...) skulle han (HE) gärna vilja skriva en film tilsammans med t. ex. Sivar Arnér eller Stig Dagerman. Båda är ju så utomordentligt intelligenta, både vet så mycket om människorna, båda upplever så intensivt sin tid, men (...) skall man samarbete med dem, så måste de nalkas filmen lika öppet, lika generöst som t. ex. engelsmannen Graham Greene«.

Gustaf Molander gerådede i en blanding af lystspil og patetisk litteraturfilmatisering. Vigtigst var det, at Alf Sjöberg i 1940 atter var begyndt at blive produktiv efter 11 års pause. I Svensk Filmindustris jubilæumsproduktion leverer Sjöberg og IB med »Hets« en følelsesfuld suggererende pubertets-moralitet. Sjöberg/Bodins professionelle ekspressionisme fungerede perfekt med IBs indædte manus. Skole- og samfundsautoritet er sat overfor pubertetens ideale fordring, hvor forældreinstitutionen styrter sammen med autoritetens negative forvaltere, men samtidig antydes en meningsfuldhed med naturlig humanistisk autoritet i samfundsinstitutionerne – og den må man individuelt komme til forståelse med. Vejen til den naturlige forvaltning går via kærligheden til medmennesket. Den kærlighedsløse og hadende latinlærer Caligula (Stig Järrel) underviser i dødt sprog og krigstekster. Hovedpersonen Jan-Erik (Alf Kjellin) bliver i latintimen bedt om at oversætte, hvad der netop er filmens poler: »berede nogen glæde« og »indgive nogen frygt«. Caligula sættes til vægs af humanismens næsten pensionerede talerør Pipi (Gösta Cederlund), der helt konkret støtter sig til jordgloben, spærrer vejen for Caligula, påberåber sig lærerkald imod »idiotrespekten« – hjerte, glæde, venlighed og forståelse imod tyranner. Det bliver sandelig en tale i menneskelighedens navn, thi »de (tyrannerne) findes på alle skoler, (...) findes overalt!« Mod dette kan Caligula kun værne sig med hyklet medlidenhedsanglen. Jan-Erik går så grueligt meget ondt igennem, men det er rektor der definitivt styrker ham i troen på, at der nok i kaos er en mening med det hele.

I 1956 arbejdede samme instruktør og manuskriptforfatter med en kammerspiludgave af samme tema i »Sista parret ut«. Fokus er flyttet til kvindens funktion i familien, hendes splittelse mellem forpligtelse overfor familien og længsel efter kærligheden. Heroverfor står sønnens ideale fordringer. Humanist-læreren råder ham her til en accept af livet, thi livet – den fysiologiske udvikling – kan man ikke stævne, men det der er tilbage – nemlig vilje og fantasi (efter idealismen er gået fløjten) – er da altid bedre end ingenting. Dønningerne fra »Hets« når helt op til Vilgot Sjöman, der skrev sin roman »Lektorn« (1948) imod filmen: »Jag vågade inte tycka om en så öppet aggressiv film som HETS. Det kränkte mig att han inte gjorde något försök att förstå den sjuke läraren (»Caligula«). Jag skulle sannerligen visa att man kunde skildra en svår och krånlig lärare *inifrån* och i militärtjänsten skrev jag en pjäs som snabbt fik samma triangelmönster som HETS (gymnasiast – slarvig ung flicka – medelålders lärare). Ingmar kritiserade sönder pjäsen, men stoffet övergav mig inte: ur pjäsen kom en debutroman, LEKTORN« (Sjöman: »L 136, Dagbok med Ingmar Bergman«, Stockholm 1963, s. 13). I 1952 instruerede Gustaf Molander en filmversion af romanen, med samme slående enstavelseseffekt kaldet »Trots« (»En tilfældig pige«).

Både Sjöberg og IB var prægede af Carné/Prévert-traditionen, hvis før-eksistentialistiske determinisme først kom på mode i efterkrigstidens Sverige. Både Sjöbergs følgende film »Resan bort« (1945) og IBs instruktørdebut »Kris« (1946) bærer præg deraf, den første med et suverænt assimileret Gabin-plot, den anden stilistisk uafklaret med mindelser om Carnés »Jenny« (1936). Begge film er henlagt til isolationismens ladede provinsidyl. »Kris« bygger på Leck Fischers komedie »Moderhjertet« (dansk filmversion »Min datter Nelly«, 1955). IB har hurdlet Leck Fischer med sin egen mytologiske Jack (Stig Olin), der ønsker at forlade »dukketeatret« (livet) »for at komme ind i mørket« (døden). Nelly (Inga Landgré) aner følsomheden bag hans kyniske facade, og de forenes i fælles ensomhed. Jenny (Nellys biologiske mor og Jacks elskerinde (Marianne Löfgren)) lægger til gengæld kun maske og ejer ikke for ingenting en skønhedssalon, »Maison Jeannie«, i Stockholm med et kommentativt teater som nabo. Jenny erkender, at Nelly, som Jack, blot er et middel til at undvige ensomheden – hvilket naturligvis sker foran salonens spejl. Da Jack ikke kan realisere kærligheden til Nelly på grund af manglende engagement i virkeligheden, forestår døden.

»Kris« blev ingen succes for Svensk Filmindustri. Manuskripterne til selskabet måtte IB nu lade instruere via husin-

En scene fra »Forfulgt«

struktøren Gustaf Molander (»Kvinna utan ansikte«, 1947, og »Eva«, 1948), mens han selv instruerede under Lorens Marmstedt dels for Sveriges Folkbiografer (»Det regnar på vår kärlek«, 1946, og »Skepp till Indialand«, 1947), dels for Terra (»Musik i mörker«, 1947). »Det regnar på vår kärlek« er et charmerende stykke naivistisk ruskumsnusk – udpræget moralitet (med gudlignende episk fortæller, Gösta Cederlund udvider Pipi-figuren), plat folkekomedie og Carné/Prévert-*genre sombre* à la »Tågernes kaj« (lige fra natursymbolismen og opfostringshus-fortid til tematisk hund). Kærlighed skaber formålsrettethed og funktionsbevidsthed, men samfundet er ondt.

Humoren er forsvundet i film som »Skepp till Indialand« og »Eva«, begge er maksimalt forkrampede symbolistiske forløsningshistorier, hvor der dog er en vilje til at komme til forståelse. »Kvinna utan ansikte« har, foruden malplaceret humor, en af de mest komplicerede, fortænkte filmfortællestrukturer, der overhovedet er konstrueret, og som skal svare til brudstykker af en skæbnedetermineret historie: »Jag har velat framställa ondskans allmänna aktivitet, lagen om att den minsta och fördoldaste handling (. . .) fortplantar sig som något självständigt levande, som en bakterie eller dylikt i en oöverskådlig kedja av orsak och verkan. Jag har velat gripa fatt i det som tycktes mig fruktansvärdare och meningslösare än allt annat: Det ondas makt över oskyldiga mänskor«, skriver IB i den svenske pressemeddelelse. Det er en omverdensdæmonisering, der får to klimakser – individuelt-symbolistisk i »Fängelse«, og bagklogt socio-historisk i »The Serpent's Egg«.

I »Musik i mörker«, »Hamnstad« og »Törst« var de lange gennemspillede scener inspireret af »Rope« af Hitchcock (der også brugte etordstitler, når han blev ambitiøs). »Fängelse« (1949) bliver IBs første definitive gennembrud med dens i hvert fald for eftertiden repræsentative fyrtiotalist-grundsyn. Immervæk er kun pessimismen fælles. Jorden udnævnes nu definitivt til helvede!

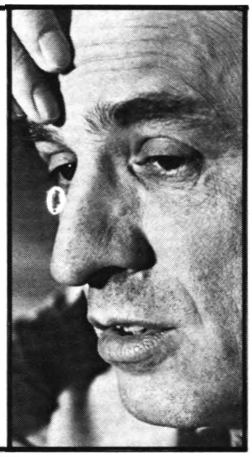
Det blev for meget for Hasse Ekman, hvis reaktion resulterer i den første deciderede anti-Bergmanfilm (netop efter hans rolle som filminstruktør i »Fängelse«) – »Flickan från tredja raden« (1949), siden efterfulgt af den respektløse parodi på »Sommarnattens leende« i farcen »Ratataa« (»Skør efter noder«, 1956). Herhjemme blev filmen kaldt »Pigen fra 3. række«, hvilket giver forkerte konnotationer, retteligen burde den have heddet »Pigen fra galleriet«. Historiens og kunstnerens gode fe (Eva Henning) beretter, med en ring som fælleskomponent, historier til teaterinstruktøren og forfatteren Sture Anker (Hasse Ekman), der af de fleste anses for bedst til at lave komedier, men som i rollen som forfatter har vilje til at »sige sandheden om livet som et mareridt og helvedet som selve livet her på Jorden«. Sture tilbageviser hele tiden feens livsbekræftende og konkrete historier med absolutte postulater. Men da han til sidst selv bliver et led i ringens vandring, må han erkende at livets »slump« i »en større sammenhæng« har en positiv valør – et optimistisk metafysisk alternativ.

IB kan ikke afskrive sin rod i fyrtiotalet. Men der er et modsætningsforhold, der måske i sidste ende er klassebestemt. Hvor de til dels autodidakte fyrtiotalister arbejder sig hen mod konkrete løsninger af en tilsyneladende håbløs eksistentiel situation, bl.a. via en bevidst forholden sig til det litterære medium, så forfølger borgersønnen Bergman problemerne indtil de bliver til metafysik og finder kun beskyttelse mod det helvede, han generelt opfatter verden som, i den individualistiske kunstners rolle.

Note: Det indledende Bergman-citat stammer fra programmet til Olle Hedbergs »Rabies« (Hälsingborgs stadsteater 1.11.1945), her citeret efter »Ingmar Bergman og hans tid«, red. af Niels Jensen og Vibeke Rehfeld, Danmarks Radio 1977. Hefte II, s. 19.

Bergman og Hampe Faustman

Borgerlig individualist og socialistisk kollektivist



Oscar von Schmalensee

De er næsten jævnaldrende, Bergman er født 1918 og Faustman 1919, og de debuterede næsten samtidigt, Faustman nogle år tidligere med »Natt i hamn« (1943) og Bergman som instruktør og teaterchef og Faustman som skuespiller. Faustman havde også prøvet at være teaterchef og desuden medvirket som skuespiller i et antal film. Begge hævder, at Donskoj og fremfor alt Gorki-trilogien har gjort indtryk på dem. Faustman kalder ham til og med sin læremester, og han er utvivlsomt påvirket af Donskojs ægthed i miljøskildringen. Hvordan denne påvirkning har givet sig udtryk i Bergmans film har jeg svært ved at udtale mig om. Den italienske neorealismes indflydelse på deres film bekræftes af begge, og begge lavede reklamefilm under filmstoppet (1955), men her holder lighederne også op. Disse to unge filmbegavelser, opvokset i to diametralt modsatte miljøer, Bergman i det strenge protestantiske præstehjem og Faustman i det radikale og åbne kunstnerhjem, kom til at gå hver sin vej.

Bergman blev efterhånden et verdensnavn, mens Faustmans bane dalede. I den sidste halvdel af 40'rne lavede Faustman sine bedste film: »När ängarna blommar«, »Lars Hård« og »Främmande hamn«. Den første var en kollektivistisk film om daglejernes livsvilkår, deres kamp, med strejke som våben, for foreningsret, ret til at indgå aftaler og ikke mindst menneskeværdet. To dage tidligere havde Bergman premiere på »Det regnar på vår kärlek« (1946), en film om to unge menneskers kamp mod et følelsesløst, uforstående og bureaukratisk samfund. Maria Bergom-Larsson karakteriserer filmen på følgende måde:

»Filmens normsystem är småborgerligt. Den samhällskritik den gestaltar är alltigenom individualistisk. Det är enskilda individers fantasilöshet och hjärtlöshet som hindrar filmens par att anpassas« (»Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin«, Stockholm 1977, s. 46).

Begge film blev vel modtaget af kritikken, og »När ängarna blommar« udnævntes til og med til årets bedste svenske film. I løbet af 1948 havde Faustman premiere på filmene »Lars Hård« og »Främmande hamn«, og Bergman på »Musik i mörker« og »Hamnstad«. Til forskel fra »När ängarna blommar«, hvor Faustman tog stilling til daglejer-kollektivet, vil han i »Lars Hård« skildre en daglejerdrengs individuelle kamp, hans søgen efter identitet i det svenske klassesamfund og hvordan »janteloven« hersker blandt daglejerne på gården.

I »Främmande hamn« tager han atter arbejderklassens kollektive kamp op, og nu gælder det den internationale solidaritet. I Gdynia ligger et svensk skib og venter på last. Året er 1938. Gennem udsendte agenter og korrumperet polsk politi smugler nazisterne våben til Franco. Under pres tager

skibet en last tysk konserves om bord med Sevilla som destination. Matroserne opdager lastens virkelige indhold, håndgranater, gør mytteri og forlader skibet. De solidariserer sig med deres spanske kammerater og vægrer sig derfor ved at sejle med kontrabande til Franco. For at hædre en ukendt sømand, der er blevet skudt af nazisterne, mødes besætningerne fra skibene i Gydnias havn. Efter begravelsen stemmer de spontant i med Internationale, som på otte forskellige sprog drøner ud over den sneklædte kirkegård. Kaptajnen, en humanist, har afgivet kommandoen og er gået i land. Da han nægter at genoptage kommandoen, bliver også han skudt. Fra rederiet indkommer ny ordre om at »konserveslasten« skal skiftes ud med kul med Stockholm som destination. Besætningen påmønstrer igen, og efter losning og lastning, forlader skibet Gdynia. Faustmans idé med at lade besætningen tilrane sig skibet og i rum sø smide kontrabanden i havet, satte selskabet (Sandrews) ikke pris på, hvorfor filmen fik den mindre kontroversielle slutning, som nok føles som en antiklimaks. Filmen repræsenterede Sverige ved festivalen i Cannes (1949), hvor den opfattedes som kommunist-propaganda og skal være blevet pebet ud.

Om Bergmans to film skriver Jörn Donner:

»Berättelsens osentimentala ton och stilens enhetlighet gör Hamnstad till Bs viktigaste film före Fängelse. – I Fängelse, Sommaren med Monika och Till glädje skildrar B stadsmiljöer, men han har inte ens antytt intresse för den urbaniseringsprocess som pågår i Sverige, den sociala förändring som varje dag sker. Därigenom kan man säga att han ständigt rör sig med en social bild som är föråldrad, som tillhör ett förgånget«. – »I jämförelse med Hamnstad förefaller Musik i mörker vara en nästan helt kommersiell film. Ändå har den några mycket starka scener, en suggestiv verkan i enskildheter, trots att regin förefaller tafatt, ointresserad, amatörmässig« (»Djävulens ansikte«, 1965, s. 44-45).

Begge Faustmans blev produceret af Sandrews, da arbejderbevægelsens selskab Filmo og Nordisk Tonefilm ikke viste interesse. Samme år ville han sammen med George Fant og Lars Ahlin lave en film om begivenhederne i Ådalen (1931), men dermed var grænsen nået med hensyn til tolerance. Den kolde krig var et faktum. Nordisk Tonefilm gik i stedet med til, at han lavede en film efter Johan-Olov Johanssons Berglagshistorier. »Smeder på luffen« blev en ujævn film, og Faustman selv kaldte den et miskmask. Trods alt er filmen interessant med sin klart marxistiske analyse af industrialiseringens og kapitalismens udvikling i sidste halvdel af 1800-tallet og første halvdel af 1900-tallet, og af hvordan denne udvikling påvirkede arbejderklassens arbejds- og livsvilkår. I en drømmesekvens om fremtiden vises teknologiens landvindinger i form af enorme broer, skyskrabere, biler, tog, fly m.m., men også at tidens stålproduktion ikke er tilstrækkelig, da størstedelen går til krigsindustrien. Faustmans pacifisme var i sig selv kontroversiel, men værst var det, at han udpegede hvorfra truslen mod freden kom. I en skak-scene hvor flag anvendes som brikker, fører storkapitalisten det amerikanske flag frem og ingeniøren skubber da neutralitetens flag (Schweiz) frem. Militæret holder sig i baggrunden. Storkapitalisten raserer derpå i blindt raseri bordet og trykker på startknappen til krigen. Dette sagde man ikke ustraffet på dette tidspunkt, hvor underskrivning af Stockholms-appellen mod atombomben var nok til at gøre LOs næstformand arbejdsløs.

Hampe Faustman (i midten) med Gunnar Björnstand (t.h.) og Torsten Lilliecrona

I pressen anklagede Faustman ledelsen af Filmo og Nordisk Tonefilm for vanrøgt og sløseri af arbejdernes penge til film, der var helt uvedkommende for arbejderklassens interesser. De forsvarede sig og mente, at bl.a. to Bergman-film, som selskabet havde produceret, »Skepp till Indialand« og »Det regnar på vår kärlek«, med deres sociale og menneskelige patos helt lå på linie med arbejderbevægelsens bestræbelser. For at få Faustman til at fremstå som noget suspekt, glemte man heller ikke at påpege hans politiske indstilling. Faustman var kommunist men aldrig parti-medlem, og Bergman påstår selv at være en »ordentlig socialdemokrat«. Det er let at forstå, at Faustmans muligheder for at lave film hos de nævnte selskaber var udelukkede, hvorfor han vendte sig til Europafilm og indspillede »Restaurant Intim« (1950). Restauranten som mikro-samfund afspejler naturligvis det udenforliggende klassesamfund, og filmen skildrer arbejdspladsen fra arbejdskollektivets perspektiv.

Samme år som »Smeder på luffen« havde premiere, havde Bergman premiere på »Fängelse« og »Törst«. Klimaet blev koldere for Faustman, og fra og med 50'ernes begyndelse blev han en stadig sjældnere omtalt person i kulturtidsskrifterne i modsætning til den vågnende interesse for Bergman. I Aftontidningen beskriver Faustman sin egen situation:

»Har filmarbetaren dessutom haft ett socialt eller socialistiskt program som grundval för sitt skapande kan man lätt förstå vilket ytterligare minus detta inneburit för hans möjligheter att uttrycka sig i bild« (13.6.1949).

Faustmans film gik ikke økonomisk dårligt. Sandrews oplyste, at f.eks. »Lars Hård« allerede efter et år gav overskud. Inden filmstoppet nåede Bergman at lave to film, »Sånt händer inte här« og »Sommarlek«. Den første film er blevet karakteriseret som en antikommunistisk film i spionthriller-genren og den anden som en kærlighedshistorie om et ungt par på sommerferie i skärgården og som begynder i dur men slutter i mol.

Efter filmstoppet går Faustman tilbage til Sandrews og Rune Waldekranz og laver filmene »Ubåt 39« (1952), »Hon kom som en vind« (1952), »Café Lunchrasten« (1954) og »Gud Fader och tattaren« (1954). »Kvinnohuset« (1953) og »Resa i natten« (1955) produceredes på hans eget selskab F-produktion, men distribueredes af Sandrews.

I 50'erne deklareredes fra officielt hold, at klassekampen var slut i velfærdsstaten Sverige og at de store spørgsmål nu gjaldt trivslen. I »Hon kom som en vind« tager Faustman alienations-problematikken hos arbejderklassen op og i »Gud Fader och tattaren« klapjagten på afvigere og minoritetsgrupper. Filmene blev vel modtaget af kritiken. Efter »Kärlek på turné« (1955) helliger han sig bl.a. sin teaterskole, artikelskrivning i forbindelse med rejser til f.eks. Sovjet, salg af dame-trusser og alkoholmisbrug. Faustman døde i 1961 kun 42 år gammel. Uvirksomheden nedbrød

ham. Hans sidste film havde typisk nok flere titler: »Kärlek på turné«, »Ingen så tokig som jag«, »Det spelar ingen roll«. Den blev en fiasko og kom ikke engang op på Stockholm-biograferne.

I denne korte opsummering af Faustmans produktion og Bergmans tidlige film har jeg villet vise, at både Faustmans og Bergmans udvikling kom til at påvirkes af de politiske forhold i Sverige og ude i verden. Jeg hævder, at den faustman'ske tematik måtte vige for den bergman'ske og skal slutte med Buñuels udtalelse om Bergman:

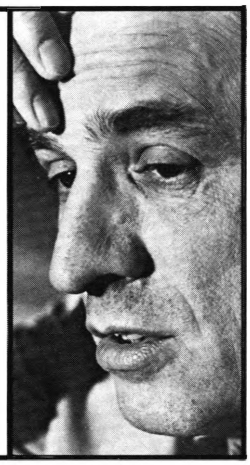
»... en mand som sløser sin begavelse væk på meningsløsheder. Han er en meget god instruktør, men han beskæftiger sig med spørgsmål som ikke er interessante. Hvad er det han spørger om i hver eneste film? Gud, det onde, det gode, om Gud eksisterer – man kan ikke fortsætte med den slags! Jeg orker knap at se hans film. Han kan jo blive ved at sælge denne overfladiske pseudofilosofi til et dekadent publikum. Det er meget typisk, at han har haft så stor succes i Amerika. Amerikanerne, disse gringo'er, interesserer sig for sådan noget«.

(Overs. af Peter Schepelern)

Note: Buñuel-citatet stammer fra et Buñuel-interview ved Björn Kumm i ABFs blad »Fönstret« (maj 1962). Her citeret efter Vilgot Sjöman: »L 136«, Stockholm 1963, s. 197).

Bergman som script-forfatter

Et usikkert spejlbillede, en sanselig suggestion



Jesper Tang

I det seneste store interview, Ingmar Bergman har givet verden, offentliggjort i Le Monde, 22. december 1977, står det et sted at læse: »Jeg *skrev* »Scener ur ett äktenskap« af ren fornøjelse«. Det må være en ufrivillig sandheds-fortalelse, for bladrer man tilbage til 1966, kan man læse, hvad den store instruktør egentlig mener om skrift og skriftlighed i en artikel i det engelske »The Drama Review«: »Det, som interesserer mig, er at lave film; jeg vil lave film om betingelser, spændinger, billeder, rytmer og karakteregenskaber i mig selv, som interesserer mig. Billedsekvenserne spiller direkte på vore følelser uden at berøre bevidstheden«, hvorimod »det skrevne ord læses og optages som en bevidst handling og i forbund med intellektet; først lidt efter lidt begynder det at spille på vores forestillingskraft og følelser«.

Man skal vist være netop filminstruktør for at se tingene på dén måde; måske skal man ligefrem være Ingmar Bergman for at gøre det, for skal man tro, hvad han selv indirekte videre siger i artiklen fra 1966, og hvad man iøvrigt ret klart selv fornemmer ved læsningen af hans filmmanuskripter, så befinder han sig i en gevaldig, ikke nødvendigvis afklaret, knibe mellem ord og billeder, mellem en kognitiv og en sensitiv dimension; måske vil han selv snarere sige: imellem den logik, som nødvendigvis medvirker, når billeder, rytmer og situationer tager filmisk form, og den indføling, som alene kan medgive billederne, rytmen, situationerne og filmen en vis »logik« i publikums bevidsthed.

Ingmar Bergman er – ingen tvivl om det – først og fremmest billedernes og billedrytmens mester, men han betjener sig på den anden side i en for filminstruktører sjældent udbredt og virtuos grad af det skrevne ord i sin filmskaben. Skønt han mener, at den del af den filmskabende proces, som inkluderer skriften, er forlenet med smerte, og skønt han ideligt understreger, ikke alene nødvendigheden af at holde de to medier ude fra hinanden, men også, at det ene (skriften) i hans tilfælde *alene* tjener som – omend uomgængelig nødvendigt – middel til det andet (nemlig filmen som »sanselig suggestion«, jfr. en bemærkning i manuskriptet til »Viskningar och rop«), så står der ikke desto mindre to kendsgerninger tilbage: for det første, at Bergman i ikke ringe grad selv insisterer på skriften ved at tillade, ja, måske ligefrem ønske udgivelse af sine filmscripts[1]), for det andet – og ikke mindst vigtigt – at de udgivne manuskripter indeholder, hvad man lidt kluntet kan kalde højst »kvalificeret« skrift, både hvis man måler med et traditionelt-litterært værdikriterium, og hvis man sammenligner med, hvad man som almindelig læser stiller af krav til fiktionslæsning. Med andre ord: Bergmans skrift kan i et vist mål sagtens leve i sig selv, og han synes selv at være klar over det.

MELLEM ORD OG BILLEDER

Placeringen og vurderingen af Bergmans udgivne filmscripts rejser en hel række mere teoretiske problemer; i betragtning af den iver, filmfolk og -kritikere lægger for dagen med hensyn til at hævde filmkunstens egenart – specielt i forhold til litteraturen – kan man passende formulere problematikken som spørgsmålet om *nytten* af at udgive filmmanuskripter overhovedet?

Bergmans knibe mellem ord og billeder går igen i den teoretiske filmæstetik som diskussionen om to mediers forskelligartethed og de grænser, denne sætter; han formulerer det selv i en forbemærkning i forbindelse med udgivelsen af manuskriptet til »Beröringen«: »Det är svårt at skriva ett filmmanuskript, men jag undrar om det inte är lika svårt at läsa det. Orden kan ju aldrig uttrycka det den färdiga filmen vill förmedla... under alla förhållanden är manuskriptet alltid ett halvfabrikata, en blek och osäker spegelbild«. Diskussionens hovedpunkt er forsøget på at beskrive de to kunstarters mediemæssige forskelligheder, og – som det tydeligt mærkes hos Bergman – af historiske grunde vil det aktuelt sige: at beskrive, hvad filmen kan *mere* eller *anderledes* end den etablerede litterære kunstart.

Indtil i dag har diskussionen nemlig som konkret emne haft det ulykkelige »filmatiseringsproblem«, altså omsættelsen af et på forhånd eksisterende litterært kunstværk til billeder, til film, via en mere eller mindre kompliceret (og vellykket) transformationsproces. Diskussionen har endvidere – ligesom det praktiske filmatiseringsarbejde – været præget af litterater, af litteraturens kunstnere, af litterære betragtninger. Et kuriøst eksempel er tilblivelsen af Henning Carlsens roman-filmatiseringer fra 60'erne: disse er »skrevet« af en filminstruktør, men på basis af litterære værker og med en digter (nemlig Poul Borum eller Peter Seeberg) som mellemled og som egentlig »transformator«.

Ingmar Bergmans scripts tvinger på en sund måde diskussionen til at udvide sit emne og sine betragtninger. Her præsenteres man for *skrift* (snarere end egentlig litteratur), produceret af en filmskaber selv, produceret på basis af en billed-professionels (må man i alle tilfælde teoretisk formode) »filmisk sete« idé eller impuls, og udelukkende med

hensigt til at fungere som stadium i en kunstnerisk skabelsesproces, hvis medium ikke er skriften. Problematikken er pludselig vendt om, skriften har fået en ny plads som element i en anden kunstarts tjeneste og had-kærlighedsforholdet mellem litteraturen og filmkunsten skulle synes elimineret.

Bergman skriver selv i den flere gange nævnte artikel (»Each film is my Last« i The Drama Review) fra 1966 ret præcist, hvorledes scriptet fungerer i hans arbejde. Første stadium af en films tilblivelse er netop en impuls, »split-second impressions«. Dernæst består et arbejde med – som han selv i typisk 50'er-intellektuel billedstil udtrykker det – at vinde tråden op, at hale det pulsslag og de rytmer ud af impulsen, som den indeholder, og som senere fremtræder som egenartede for den færdige film. Endelig følger *script-stadiet,* hvis væsentligste funktion ifølge Bergman er præciseringen af dialogen, men på en måde, som overhovedet ikke tager hensyn til, hvad der senere skal »ske mellem linierne«, for »så mange detaljer ville være *ulæselige*«. I den bevidsthedsproces, som filmskabelsen også er, fungerer udarbejdelsen af det skrevne manus som »*den logiske afprøvning* af mine ideers holdbarhed (validity)«, og det slås fast, at det dokument, scriptet, som er resultatet af processen, er »en højst ufuldstændig *teknisk* basis for en film«.

DEN NØDVENDIGE PROCES

Bergman tangerer med disse bemærkninger indirekte en del af den misere, litteratur-film-debatten efter min mening geråder ud i: skriften er ikke nødvendigvis mindre sanseligt suggestiv end filmens billeder og rytmer, den er ikke nødvendigvis mere kognitiv eller bevidsthedsrettet end billedsekvenserne; hvis der er behov for beviser, så er det en udmærket idé at give sig til at læse Rimbaud f.eks. Men skriften er for filmkunstneren (og for mange andre) et iøvrigt ikke altid nødvendigt kognitivt stadium, *fordi den ikke er hans medium.* Skriften – scriptet – er en første sammenhængende kodificering af ideen, og at skriften må holde for, skyldes en kulturhistorisk tradition, muligvis en særlig indretning af vores hjerne: den er (blevet) *det* kognitive, rationelle budskabs bærer i vores bevidsthedsstruktur; ordet og nedskrivningen er de midler, vi først og fremmest betjener os af, når vi skal fastholde og systematisere, men teoretisk set kunne det lige så godt være billeder, der udfyldte denne funktion og i praksis kan skriften altså lige så godt være andet end rationel meddelelse.

Derfor: når Bergman raser mod skriften, så raser han i virkeligheden imod nødvendigheden af kodificeringen, rationaliseringen af ideen overhovedet, imod en for mig at se altafgørende væsentlig proces i al organiseret meddelelse, fagligt-videnskabelig som kunstnerisk, men måske mest kunstnerisk: det *er* simpelt hen ikke særlig lystbetonet »effektivt at ta död på all gestaltningsglädja« ved at kodificere det principielt ukodificerbare. På den anden side: skal følelserne, den sanselige suggestion bane sig vej fra filmskaberen til hans publikum, og skal begge have glæde af den eftersøgning og sandhedssøgning, som det samtidigt kognitive og sensitive arbejde med filmskabelsen er udtryk for, så er processen nødvendig.

Bergman må være enig: han producerer script på script, film på film, han gentager uafladeligt processen, frister til stadighed smerten – og gestaltningsglæden, som følger, som er smerten – fordi han netop søger erkendelse, fordi han er nysgerrig. Det ironiske ved det hele er, at hans filmscripts i så høj grad er udtryk for en ikke særligt kognitiv fikseret brug af skriften, at hans skrift i høj grad er »læselig« i sig selv, at script-stadiet hos ham udvikler sig til et selvstændigt, kunstnerisk effektivt moment, at hans manuskripter i sig selv er sanseligt suggestive og vidner om genuin skaber*glæde.* Man kan tage et helt konkret (ja, *alt for* konkret) eksempel på, hvad det drejer sig om: i manuskriptet til »Tystnaden« står et sted, at »då hon lutar sig fram mot fönstret känner han den starka doften från hennes kropp«. Her frigør Bergman sig fuldkomment fra rollen som filmkunstner med kuglepen, dufte kan som bekendt ikke objektivt transporteres via filmlærredet, men på den anden side *er* den lugt der. Bergman bliver skriftkunstner eller billedskaber i skriftens dimension: senere må han så teknisk tage stilling til, hvordan han får duften, stemningen, rytmen i situationen, sansningen på celluloid-strimlen.

NYTTEN

Man må – for nu endelig at svare på spørgsmålet om nytten af at udgive filmscripts – nemlig skelne mellem *scripts* og *drejebøger.* De sidste er – med en omvending af Bergmans bemærkning ovenfor – teknisk set fuldstændige udgangspunkter for en film, de er delt op i scener og »takes«, der er tekniske bemærkninger samtidig med almindelige regi-bemærkninger, lokalitetsbeskrivelser og dialog. Om sådanne dokumenter – i dansk sammenhæng kan man tænke på Rifbjerg og Kjærulff-Schmidts udgivne drejebøger til »Weekend« og »Der var engang en krig« – kan man i nogen grad mene, at de er halvfabrikata, og at udgivelsen deraf først og fremmest tjener tilfredsstillelsen af et kuriøst behov hos filmstuderende og -kritikere samt andre, som er mere interesserede i at kikke den filmskabende proces i kortene, end i at studere og opleve filmkunstværker som netop kunstneriske udtryk af eksistentiel og (derfor) politisk relevans. Jeg vil næsten mene: hvad skal vi – selv i en tid, hvor vi er slavebundne af biografernes stædige uvilje mod at vise film over en vis, selv ringe alder – med halvfabrikata, når vi har de fuldstændige produkter?

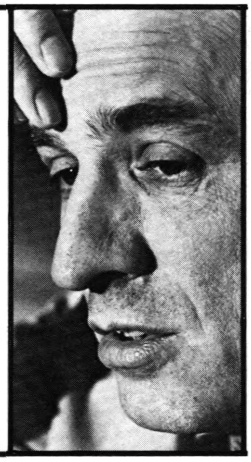
Med hensyn til (de fleste) scripts stiller sagen sig anderledes. Vi må bryde voldeligt ind i den del af den teoretiske æstetiske debat, som drejer sig om genre-traditionalisme og hidsig mediepuritanisme og konstatere: bl.a. Ingmar Bergmans scripts konstituerer en ny genre, der placerer sig midt mellem film og litteratur. Og egentlig er det slet ikke så mærkeligt, at denne genre kommer til verden, at den fungerer udmærket på sine betingelser mellem de to eksisterende genrer: nok er der en væsentlig mediemæssig forskel mellem litteratur og film, men de to udtryk har på den anden side det til fælles, at de – i modsætning f.eks. til faglig-videnskabelig, netop strikt kognitiv meddelelse – som kunstneriske former spiller direkte på det menneskelige sanseapparat ved at *tematisere* virkeligheden i »billeder«, i principielt irrationelle fiktionsbilleder, i fantasi, i en dimension, hvor det normalt uudsagte siges, det normalt uladsiggørlige gøres, det almindeligvis usynlige ses og det sædvanligvis sande afsløres som falsk.

Bergmans filmscripts er – deres tekniske ufuldkommenhed til trods, ja, måske netop derfor; Bergman udgiver netop ikke de stakke af tekniske noter og drejebøger, hans gemmer må være fulde af – først og fremmest også netop *temaskitser.* De er udformet under – som tidligere sagt: virtuos – anvendelse af klassisk litterær teknik og skriftstil; typen, »niveauet« er i så henseende igen 40'ernes og 50'ernes kraftstærke prosa som vi her hjemme kender fra f.eks. Martin A. Hansens forfatterskab. Det store flertal af hans filmmanuskripter er formuleret som trediepersonsfortællinger (»En passion« er undtagelsesvis formuleret som en førstepersons-beretning) med en alvidende fortæller som

udgangspunkt; han skifter synspunkt med samme lethed og logik som et kamera skifter indstilling, og han bevæger sig let og smertefrit frem og tilbage mellem ydre, objektiv, ofte via skriften overordentlig suggestiv, description og indre, sjælegranskende, subjektiv monolog og stemningsbeskrivelse. Sjældent sætter Bergmans stemme sig direkte igennem og bryder fiktionen ved at komme med filmtekniske eller -æstetiske bemærkninger (scriptet til »Viskninger och rop« er en undtagelse), og selv om dialogen oftest (men det modsatte er f.eks. tilfældet i »Tystnaden«, der stort set er en »roman«) er fremherskende og descriptionen i sådanne tilfælde reduceret til regi-bemærkninger, så fungerer manuskripterne som fuldgyldige udtryk for eller formidlere af de tematiske helheder, Bergman vil udsige, som perfekte og fuldt sanseligt suggestive udtryk for de sammenhænge i virkeligheden, han både med sine film og sine scripts vil gøre os opmærksom på. En ny genre er født, og det vil være forkert at opfatte scriptet som hviskning forud for et senere, filmisk råb.

1) Den autoriserede udgave af Bergmans scripts er de tre bind »Filmberättelser«, som er udsendt af Nordstedts i Stockholm i 1973: Bind I: Såsom i en spegel, Nattvardsgästerna, Tystnaden, Bind II: Persona, Vargtimmen, Skammen, En passion, Bind III: Riten, Reservatet, Beröringen, Viskningar och rop.

Bergman og skuespillerne



Henrik Lundgren

Intervieweren: Er der nogen særlig skuespillermetode, du har arbejdet med?
Ingmar Bergman: Min egen!
(Interview-bogen »Bergman om Bergman«, 1971)

Når Ingmar Bergman skulle forklare de tre intereviewere i ovenanførte bog – Chaplin-redaktørerne Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima – hvorfor »Ansigtet« (1958) blev en så vældig kompleks film med mange medvirkende, lød svaret: »Jeg omtalte vel, at jeg var på Malmö Stadsteater, og det var vigtigt at holde sammen på ensemblet, så jeg gik og lovede alle roller i min næste film, uden at ane, hvad jeg skulle lave, så jeg fik enorme problemer med, hvordan jeg skulle få tingene til at klappe! Man måtte lave et rundskue med en masse mennesker i. Jeg tror, at hele mit ensemble i Malmö kom med i »Ansigtet«.

Fremgangsmåden kan lyde nok så excentrisk: at lave filmen ud fra det forhåndenværende skuespiller-materiale. Men for Ingmar Bergman er den slet ikke så usædvanlig endda. Han har selv fortalt, hvordan »Persona« (1966) blev til ud fra et lysbillede af Bibi Andersson og Liv Ullmann – ønsket om at lave en film »om to, der taber deres identiteter til hinanden, og som også ligner hinanden til en vis grad.« I virkeligheden er det en regel for ham, at han må kende sine hovedskuespillere på forhånd for at kunne komme i gang med manuskriptet: »Jeg kan egentlig ikke begynde at skrive, før jeg bestemmer mig for, hvilken skuespiller der skal have rollen. Rollen bliver iklædt hans hud, hans muskulatur, hans måde at intonere på, frem for alt hans måde at rytmisere på, at være på.«

Således kan man faktisk – som Robin Wood i hans velargumenterede Bergman-monografi – inddele den svenske instruktørs oeuvre efter skuespiller-faser: Hvilken skuespiller(inde) er strålingspunktet, den igangsættende faktor for Bergmans film, i årene fra debuten til i dag? – Wood når til følgende, forholdsvis rimelige inddeling: 1) Bergmans selvstændighed markerer sig i de tre Maj-Britt Nilsson film (1949-52). 2) Den efterfølgende periode (1952-56) er karakteriseret ved modstillingen af Harriet Anderssons livslystne ungdommelighed og Eva Dahlbecks modne varme og milde ironi. 3) Mændene synes dominerende i den tredje periode, der går fra »Det syvende segl« og »Ved vejs ende« (1957) frem til »Djævlens øje« (1960) – men igennem disse film udkrystalliserer der sig et bestemt uskyldigt-spontant ideal i Bibi Anderssons figur. 4) Ingrid Thulin er den næste, der tager over – hendes figur med dens »forpinte spørgsmål om selve livets mening« udvikler sig via »Livets under« og »Ansigtet« frem til kulmininationen i »Lys i mørket« (62) og »Stilheden« (63). 5) Sidste fase bærer overskriften Liv Ullmann – og det må gælde såvel for fremkomsten af Woods bog (1969) som i dag. – Robin Wood er selv inde på, at en Ingmar Bergman-biografi med rette kunne bære titlen: »För att inte tala om alla dessa kvinnor . . .«

INGEN »FØLELSESPLADDER«

Det er således svært at forestille sig nogen instruktør, for hvem samarbejdet med skuespillerne umiddelbart har større betydning – samtidig med at det er vanskeligt at finde nogen instruktør, der omgiver dette samarbejde med ringere mystik. Bergman har ved flere lejligheder refereret til denne »salige gamle amatør Dreyer«, som bildte sig ind, at ved alvorlige film skulle skuespillerne gå omkring som »nogle frygtelige mørkemænd« hele dagen. For Bergman er det netop væsentligt at udnytte skuespillerens professionelle evne til »lynhurtigt at sætte sig ind i en situation og lynhurtigt trække sig ud af den igen«. Der er ikke tale om nogen »mystisk« indre transformation – Bergman har aldrig talt om sine skuespillere som medier eller marionetter for hans vilje (det har kritikken til gengæld gjort!). De krav, han har stillet, har altid gået på det helt enkle – med interview-bogens udtryk: Intuition, sensualisme og fantasi samt et vist element af selv-kontrol.

Kernen i Bergmans samarbejde med skuespillerne giver han selv i sin forklaring af, hvorfor han tror, at de gerne vil have roller i hans film: »Årsagen til at skuespillere synes om at arbejde med mig er måske forklarlig. Jeg har viet hele mit liv som professionel til at samarbejde, og det har jeg fundet ud af lidt efter lidt. De ved, at de får den service, de skal have. At de får stimulansen og den tekniske assistance.« Selve dette – at give skuespilleren *stimulansen* og den *tekniske assistance* – er for Bergman essensen af personinstruktørens arbejde. For ham er skuespilleren en selvstændigt skabende kunstner, der ikke skal voldføres til sine resultater, men netop stimuleres, assisteres. Hvad der nødvendigvis må ske ved det modsatte af en følelsesmæssig omklamring: En erfaring, han gjorde under sit samarbejde med instruktøren Torsten Hammarén på Göteborg Stadsteater i årene fra 1946 – »han ledte mig med hård hånd ud af føleriet. Han kom ned og overværede mine prøver og overtog dem, når det hele gik op i tågesnak og følelses-onani.« I interview-bogen med de tre Chaplin-redaktører har han

sammenfattet det i følgende formulering: »Jeg kan ikke komme med følelsespladder til en skuespiller, så har han mig øjeblikkelig. Jeg må komme med fuldkommen distinkte, klare tekniske anvisninger.«

STIMULANSEN

At give skuespilleren »stimulansen«, er for Bergman et spørgsmål om at komme på bølgelængde med skuespilleren, uden at hypnotisere. Bergman har flere gange fastslået, at i teateret (han kunne tilføje: filmen) behøver man kun tre ingredienser: et emne, skuespillere, publikum. Men naturligvis ønsker han selv at have indflydelse på, hvordan emnet tager sig ud i publikums øjne, når skuespillerne har formidlet det. Her kommer den »stimulerende« instruktion ind i billedet, bedst beskrevet af ham selv i en samtale med Egill Törnqvist under prøverne på »Spøgelsessonaten« på Dramaten 1973:

Skuespillere »er selvstændigt skabende mennesker, særdeles kreative, og de føler sig bedst til pas, hvis de selv får lov at skabe, finde på og formulere. Det er en skabelsesproces af stor betydning. Hvis instruktøren – som jo har haft måneder, før prøverne begynder – pludselig bombarderer skuespillerne med alt det, han har udtænkt i enrum, så lammer han skuespillernes kreative begavelse. Når han føler, at skuespillerne selv er ved at nå frem til det, han har haft i tankerne, da skal han bygge på det, strække det mere og mere. Kommer det ikke af sig selv, injicerer man det så skånsomt som muligt ved hjælp af en regi-anvisning eller lignende. Det er vigtigt, at skuespillerne føler, at de er selvstændigt skabende, og at instruktøren mere er der som en »atmosfære«, en registrerende trygheds-faktor, en stimulator og i nogen grad som den, der holder sammen på feltet. Hvis noget er gået i baglås, skal man ikke hamre eller slide eller hale i det, men hjælpes ad med at løse op. – I princippet dukker der egentlig aldrig noget nyt op for mig under prøverne. Det er klart, undertiden kommer man på noget – undertiden er det længe efter premieren, man finder ud af, hvad det var, man skulle have gjort. Men under selve prøvearbejdet, sker der sjældent noget, som jeg ikke har forberedt.«

I hvilken forbindelse Bergman bemærker, at det dog undertiden sker, at han dropper sine egne forslag til fordel for skuespillernes, hvis han føler, at de virker i samme retning. I den prøvedagbog, Henrik Sjögren førte i 1969 under Dramatens prøver på Büchners »Woyzeck«, kan man f.eks. læse, hvordan Gunnel Lindblom fik Bergman til at ændre rækkefølgen af nogle scener, hvorved han selv følte, at helhedsvirkningen styrkedes.

DE TEKNISKE ANVISNINGER

Men ovenstående er naturligvis mere en form for »arbejdsmoral« end en egentlig metode. Den ligger i selve det tekniske arbejde med arrangement, bevægelser og betoninger.

Her er det værd at hæfte sig ved Bergmans tilknytning til musikken. Sjögren bemærker i den ovennævnte prøvedagbog fra »Woyzeck«, hvordan Bergman i massescenerne ligefrem »slår de enkelte stemmer ind«, på samme måde som en dirigent giver indsatser. Og en væsentlig del af dette »tekniske« arbejde sammenligner Bergman selv med dirigentens. Under »Woyzeck«-prøverne kom det ligefrem til følgende program-erklæring, affødt af at Bergman havde overværet en opførelse af Mozarts c-moll messe: »Det slog mig, hvor vi filer og gnider, og hvor ofte ordene er forgiftede af deres mange betydninger. Hvor klar nodeteksten er, så disse mennesker oplever deres tolkning ikke som et slaveri, men som en stor tryghed og frihed inden for strenge

Bergman instruerer

former. – Det kommer af, at de inden for musikken har en skrift, som er så utrolig meget mere præcis end vores. Men den kræver også en grundforudsætning: Musikalsk dannelse, en total indsigt i alt til faget henhørende – takt- og tonearter, tonehøjde, rytme og alt det, vi ikke har noteret i vore tekster.«

Det er denne »musikalske« arbejdsmåde, Bergman tilstræber i replikbehandlingen. I Törnqvists prøvedagbog fra Strindbergs »Spøgelsessonaten« på Dramaten, fremhæver forfatteren, hvordan Bergman »ofte viser, hvordan en replik kan deles op i korte forløb, hver med sit specielle tonefald, så at hele replikken former sig som en ord-melodi, rig på psykologiske nuancer.« – Törnqvists regibog er fuld af eksempler; det må være nok at pege på det opgør, der slutter skuespillets anden akt, hvor Bergman fremhæver sit »eksistentielle« syn på skuespillet ved at flytte sætningens eftertryk til verbet: »Vi *är* stackars människor, det vet vi. Vi *har* brutit, vi *har* felat, vi som alla.«

Eller et nok så instruktivt eksempel fra prøverne på »Woyzeck« på Dramaten. Farmor (Sif Ruud) beretter sit eventyr, da Woyzeck (Thommy Berggren) vender tilbage fra mordet på Marie. Bergman fastlægger spillerytmen: »Lyssna nu alla på henne. Kom ihåg att alla är medspelare som är på scenen. När Sif kommer til »slånbärsbusken«, kommer Thommy upp här på tungan. Då gör Sif en paus och allas ansikten vrids mot Thommy. När Sif börjar berätta igen, vänder ni er långsamt tilbaka mot henne.«

Denne eksakt rytmiske tilrettelæggelse af arrangementet er en afgørende del af Bergmans arbejdsmåde: For at få det rigtigt »går« han i regelen selv bevægelsesmønstrene med skuespillerne på de første prøver. Henrik Sjögren skriver fra »Woyzeck«-prøverne: »Han tager gerne selv et tag i skuespillere og kormedlemmer, fører dem rundt på scenen, placerer dem. Og da lader han gerne hånden hvile på vedkommendes arm eller skulder, mens han forklarer sagen. Eller det sker, at han bliver stående stille med hånden udstrakt, som om han selv følte sig ind i situationen og samtidig suggererede skuespillerne ind i den. Der er noget af den håndspålæggelsens mystik i dette . . .«

At skuespilleren kan opleve det på samme måde, bevidnes af Bibi Andersson fra prøverne på »Misantropen« i Malmö (1957). Hun skulle spille den uskyldige Eliante og havde problemer med den store replik om de »blinde« elskere: »Efter frokost tog han mig i hånden og førte mig ind midt på scenen i focus for alles blikke. Hidtil havde jeg fremsagt min monolog siddende i den ene side af scenen. Han lod mig nu fortælle min replik som en lystig historie, som vi alle sammen lo ad. Jeg måtte tage min egen barnlighed og naivitet i anvendelse. Han stod hele tiden og holdt mig i hånden, mens jeg fortalte. Det var hemmeligheden – før havde jeg bare følt mig selv som uendelig påtrængende, da jeg sad dér ude i siden og forsøgte at blive hørt.«

Gennem denne »håndspålæggelsernes mystik« går vejen til kernen af Ingmar Bergmans værksted – i hvert fald for Max von Sydow, som i kommentaren til Stig Björkmans portræt-film »Ingmar Bergman« udtaler: »At se Ingmar lægge arrangement til en hel akt i et stykke er meget fascinerende, synes jeg, fordi det ikke bare drejer sig om, at man geografisk skal flytte sig gennem rummet, slå sig ned der, rejse sig, gå til det og det møbel, sætte sig i den stol osv. og sige den replik – men det er hele tiden med en anvisning på, omtrent i hvilket tempo og i hvilken rytme dette skal ske. Det er meget let at gribe til musikalske sammenligninger, for et eller andet sted i baghovedet hører man musikalske udtryk og ved omtrent, hvor mange takter man skal regne med under en flytning eller inden en accent sættes ind. Hvis man forstår den første instruktion, som ligger i Ingmars arrangement, så har man forstået det meste af Ingmars idé med rollen. Som følge deraf føler jeg mig som skuespiller vældig fri.«

I sit arrangement skaber Bergman – med von Sydows ord – »en rytmisk skitse af rollen« og suggererer derigennem skuespillerens meddigtende kræfter. Bibi Andersson: »Han er intensivt til stede og omgiver os med en interesse, som man ikke er vant til. Man føler sig som noget særligt – unik. Måske fordi han *ser* det »særlige« i os.« Gertrud Fridh: »Det hører til det store ved Ingmar Bergman, at han støtter skuespillerens egen intuition. Han sætter sit stempel på forestillingen, men alligevel har man følelsen af at have skabt noget, man selv kan og vil stå inde for. Med sin kærlige lytten stimulerer han skuespilleren til dristighed og frihed.«

HÅNDVÆRK OG DIMENSION

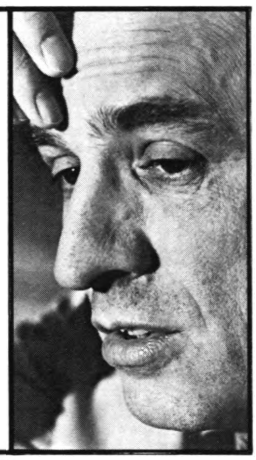
At give skuespilleren den medskabende stimulans via de tekniske anvisningers rytmiske præcision – det er i kortest begreb »hemmeligheden« bag Ingmar Bergmans arbejde med skuespillerne. Han nægter selv kategorisk at udtale sig yderligere teoretisk. Hans indfaldsvinkel er håndværkerens: forestillingen skal være færdig til tiden, og når man har 8-10 uger til optagelsen af en film, kan man ikke arbejde med prøvesystemer som Stanislavskijs eller Strasbergs (siger han selv i interviewbogen med de tre Chaplin-redaktører). Holdningen genfindes i et svar til Thommy Berggren (der har talt om Brechts to-årige prøveperioder), citeret efter »Woyzeck«-dagbogen: »Jeg tror, det er et spørgsmål om træning. Skuespilleren har en indbygget *timing*. Han ved, hvornår et stykke skal være færdigt. Nu prøver vi 8-9 uger, for det er, hvad økonomien tillader. Da Tosse (Tord Stål) og Sif og jeg var unge, havde vi kun tre uger. I England prøver man aldrig mere end 5 uger. I øststaterne flere måneder – om end med pauser.«

Skuespiller-»systemet« bestemmes af prøvetiden – den holdning kan man roligt kalde pragmatisk! Men den er karakteristisk for Bergman, der i interview-bogen konsekvent fastholder den håndsværksmæssige indstilling. Han vil ikke »intellektualisere« ting, som han mener, er et spørgsmål om kunstnerisk instinkt og teknisk profesionalisme. Og man skal i hvert fald ikke lade sig forlede af hans uvilje mod at teoretisere til at tro, at han ikke ved, hvad han gør – tværtimod, der ligger hårdtprøvet erfaring bag hans sammenfatning af sin arbejdsmåde i forhold til skuespillerne, sådan som han har formuleret den i et interview med kritikeren Henrik Sjögren:

»En intention, som er helstøbt og målrettet, den når altid frem. Placerer du en serie af sådanne intentioner ved siden af hinanden, som alle er rettede i samme retning, men har forskellig farve, så får du et kolossalt facetteret spektrum. Men hvis intentionerne går i forskellige retninger, får du ingen enhed – du bliver bare træt. Det er på den teori, mine forestillinger bygger . . . Fra visse bestemte steder på scenen ses og høres skuespilleren bedst, men han må også have en enkelt, ren og ikke-kompliceret intention – forsøger han at komme med flere på en gang, rammer de ikke. Men han kan placere tre intentioner tydeligt ved siden af hinanden, og hvis de træffer i hurtig rækkefølge, skaber de en dimension. Det er sådan, jeg har arbejdet . . .«

Litteratur:
Henrik Sjögren: »Ingmar Bergman på teatern« (1968)
Henrik Sjögren: »Regi: Ingmar Bergman – dagbok från Dramaten 1969« (1969)
Egil Törnqvist: »Bergman och Strindberg« (1973)
Det kgl. Teaters program fra Bergmans opsætning af »Misantropen«.
Jens Pedersen: »Bergmanfilm – en arbejdsbog« (1976)
Robin Wood: »Ingmar Bergman« (1969)
samt
Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima: »Bergman om Bergman«.
(Stockholm 1970, København 1971)

Ingmar Bergman og musikken

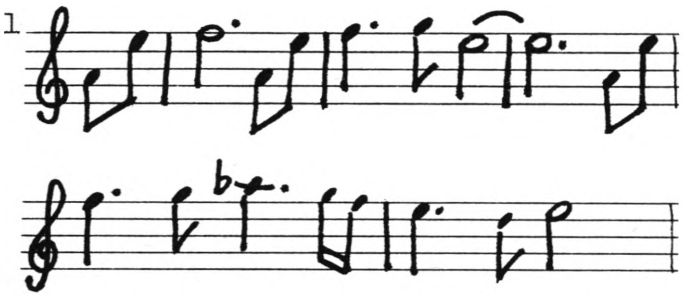


Peter Schepelern

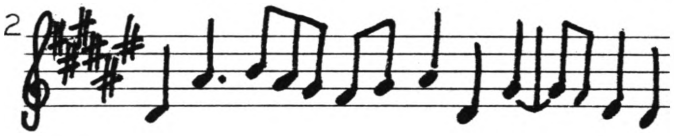
Bergmans forhold til musikken fortjener en kommentar. I sine tidlige film brugte han, som det var almindeligt i tidens film i øvrigt, underlægningsmusik mere rigeligt og påtrængende end det siden har været kutyme. Til filmene fra »Kris« (1946) til »Fängelse« (1949) komponerede Erland von Koch (født 1910) tung, svulstigt patetisk musik, der, i udmærket overensstemmelse med filmene i øvrigt, understregede den lidt abstrakte skæbnestemning, der kunne lede tanken hen på Carné og Préverts poetisk-realistiske film, hvor Maurice Jauberts musik havde samme funktion.

Fra »Törst« (1949) og til og med »Jungfrukällan« (1959) var, med enkelte undtagelser, Erik Nordgren (født 1913) Bergmans faste komponist. Nordgrens musik er, lige som von Kochs, smukt klingende, konventionel koncert-musik, smagfuld og behersket, med en hældning til det sentimentale. I »Ansiktet« og »Sommarnattens leende« er der behændige klassicistiske pasticher; i »Det sjunde inseglet« er middelalder-klange og »Dies Irae«-melodien (som Schierbeck jo også benyttede til Dreyers »Vredens Dag«), efter de klassiske *underscoring*-forskrifter, effektfuldt sammenvævet med en nyere, mere ubestemmelig musikalsk substans. Nordgrens vigtigste musikalske bidrag til Bergmans film er musikken til »Sommarlek« (1951) og »Smultronstället« (1957). Begge film handler om et indestængt menneske, der, via gensynet med fortiden, formår at bryde ud af sin isolation og følelseskulde; i begge film udløses de forløsende flash-backs til fortiden af et gensyn med fortidens lokaliteter; begge film giver en nostalgisk vision af den svenske sommer, og også i »Sommarlek« spiller et *smultronställe* en symbolsk-tematisk rolle. Som for at gøre filmenes indbyrdes slægtskab endnu mere åbenbar, anvender musikken det samme hovedmateriale. I »Sommarlek« ledsages alle flash-back-scener af et vemodigt, ekspressivt tema (ofte i kombination med en harpe-akkord). I »Smultronstället« benytter Nordgren simpelthen det samme tema igen (node-eks. 1) som gennemgående ledemotiv (og ofte med harpe-akkorder). I drømme-scenen, hvor Bibi Andersson festklædt sætter sig til klaveret, spiller hun begyndelsen af fuga i fis-mol fra Bachs Wohltemperiertes Klavier I (node-eks. 2), der netop begynder med de

1



2



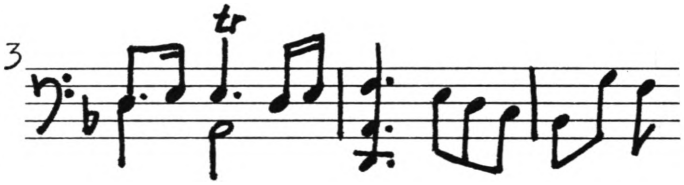
samme karakteristiske tre toner, som Nordgrens tema er bygget over. Musikanvendelsen i disse film har – ud over den mere konventionelle stemningsunderbyggende og ledemotiviske funktion – den særlige opgave at skabe – eller i hvert fald understrege – en sammenhæng i instruktørens værker.

»Gycklarnas afton« (1953) havde undtagelsesvist musik af modernismens største begavelse i svensk musik, Karl-Birger Blomdahl (1916-1968). Dens sære sprængte klange, raffinerede ekspressionistiske effekter og instrumentation – specielt pauke-anvendelsen i ydmygelses-flash-back'et – er milevidt fra Nordgrens konventionaliteter, ligesom filmen i det hele taget udgjorde en avant-gardistisk lakune i Bergmans 50'er-film (selv om man måske kan se en avant-gardistisk linie fra »Fängelse«, over flash-back'et i »Gycklarnas afton«, indledningsdrømmen i »Smultronstället«, til modernistisk eksperimenterende film som »Persona« og »Vargtimmen«, der for øvrigt havde til dels elektronisk lydunderlægning af Lars Johan Werle (født 1926)).

Som man også kan iagttage det i f.eks. Buñuels produktion, bliver filmene – fra 40'erne til 60'erne – mere og mere musik-tavse, men samtidig bliver musikken af større betydning i filmene; den er ikke blot et formelt element, foreskrevet af konventionen, men også et handlingselement og et centralt tematisk motiv.

I »Såsom i en spegel« (1961), i sig selv et strengt behersket kammerspil, er der også asketisk givet afkald på de store musikalske illustrationer. Erling Bløndal Bengtsson spiller begyndelsen af sarabanden i Bachs anden solosuite for cello (node-eks. 3) på fire steder, der således får en

3



accentuering: begyndelsen, slutningen (hvor billedet af helikopterens svirrende propel effektfuldt »imiteres« af musikkens trille) og to centrale steder: dels hvor den skizofrene Karin læser i sin fars dagbog, at han iagttager hendes håbløse sygdomsforfald med skrækblandet fascination, dels hvor Karin taler med broderen om sin gudsoplevelse.

Blandt de tidlige film er »Musik i mörker« (1948) og »Till glädje« (1950) direkte film om musikere. Den unge mand i »Musik i mörker« bliver blind ved en ulykke og må naturligvis dyrke orgelspil, og musikken kommer til at stå for hele den indre virkelighed, som må træde i stedet for den tabte ydre. Hovedpersonen i »Till glädje« er violinist i Hälsingborgs orkester, hvor Victor Sjöström er dirigent. I filmen – der i flash-backs, med Beethovens Niende Symfoni, »An die Freude«, som ramme, fortæller om violinistens karriere-mæssige og ægteskabelige problemer – er musikken,

uundgåeligt, en betydningsfuld dramaturgisk faktor. Stig Olin spiller violin det bedste, han har lært, men man bliver alligevel ikke forundret over hans solist-fiasko, da han forsøger at spille Mendelssohns violinkoncert uden at bevæge fingrene på venstre hånd nævneværdigt. Musikken fremstår – især via Beethovens glædes-hymne, som violinisten er til prøve på, da han underrettes om sin kones død ved et ulykkestilfælde – som en uforanderlig livsværdi, der er hævet over (privat)livets fortrædeligheder og skæbnens ugunst.

I »Sommarnattens leende« spiller den unge Egerman, der dyrker musikken som amatør, sin forurettelse og især sin frustrerede kærlighed til sin fars unge kone ud i heftigt klaverspil: Schumanns »Aufschwung« (op. 12, nr. 2). »För att inte tala om alla dessa kvinnor« (1964) handler om en musiker, hvis ansigt vi dog aldrig ser. Filmen – der som den eneste af Bergmans film har mødt massiv modgang – fortæller i en skinger, æsteticerende, konsekvent umorsom farce-stil om den store cello-mesters kvinde-hof, hvortil kritikeren Cornelius kommer for at samle stof til en biografi. I

Musikken spiller en central rolle i »Till glädje«

en grotesk, skinsyg, falsk verden står musikken – mesterens cellospil – som det eneste ægte.

»Tystnaden« (1963) er en film om menneskelig ensomhed og kommunikationsløshed i en gudsforladt verden. De to søstre og den enes søn opholder sig i et fremmed land, hvor der tales et uforståeligt sprog. Den ene søster er oversætter af profession og prøver at række over kommunikationskløften. Kontakten etableres via musikken, da hun (Ingrid Thulin) spørger den radiolyttende gangtjener på hotellet:

– Hvad hedder det? *Musik?*
– Musik – musike! Musik – musike!
– Bach?
– Bach. Johann Sebastian Bach.

Musikken bliver kommunikationsleddet, der kan overvinde »tystnaden«, når verbalsproget blokerer. Herefter finder Ingrid Thulin så frem til betydningen af visse ord. (Sproget er for øvrigt, at dømme ud fra de få ord der anføres: kasi, najgo, en variant af estisk, jf. Svensk-estisk ordbok, Uppsala 1976).

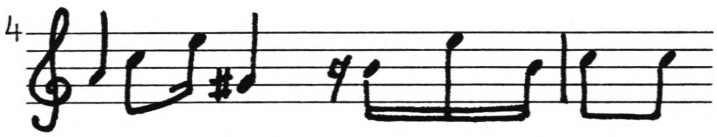
I »Viskningar och rop« (1972), der også handler såvel om Guds tavshed som om forholdet mellem søstre – og hvor forholdet mellem Liv Ullmann og Ingrid Thulin svarer til forholdet mellem Gunnel Lindblom og Ingrid Thulin i »Tystnaden«, får musikken tildelt samme rolle – her ganske vist uden for handlingsplanet – som symbol for overvindelsen af menneskelig ensomhed og isolation: da de to søstre omsider kommer ud over deres hæmninger og aversioner og taler ud med hinanden, forsvinder reallyden, og en passage fra Bachs femte solosuite for cello (spillet af Pierre Fournier) underlægges billederne af de åbenhjertigt samtalende søstre.

Som et særligt raffinement noterer man, at denne film også (med nostalgisk funktion) anvender en Chopin-Mazurka (Op. 17, nr. 4), spillet af den estiske pianistinde Käbi Laretei (født 1922), som Bergman var gift med fra 1959, hvem »Såsom i en spegel« er tilegnet og som optræder i familiefilmen »Daniel« (1967) om ægteparrets søn.

I »Skammen« (1968), som i tematisk og genre-mæssig henseende er et undtagelsestilfælde i Bergmans produktion, stiller han sine foretrukne musiske, lidt neurotiske privat-sfære-centrerede personer overfor den – helt abstrakt-gjorte – politiske og ideologiske virkelighed. Symbolsk nok er Liv Ullmann og Max von Sydow her forhenværende orkestermusikere, som de politiske forhold har tvunget væk fra deres musiske erhverv. I en karakteristisk scene – hvor Bergman også masochistisk taler om »kunstens hellige frihed, kunstens hellige slaphed« – får de besøg af deres ven, der er i politiske vanskeligheder. Han kommer dog ikke for at diskutere dette, men søger at fortrænge de politiske realiteter ved at snakke om musik og forære sine venner, hvad han kalder førsteudgaven af Dvořáks trio i es-dur, hvad der er særligt bemærkelsesværdigt, fordi Dvořák nok har skrevet flere trioer, men ingen i es-dur. Det node-hefte, der ligger på bordet, er da også en kvartet – og Dvořák har faktisk komponeret en kvartet i es-dur – men Bergman har åbenbart ment, at en trio passede bedre til scenens personkonstellation (et trekantdrama er under opsejling). Hvorfor han ikke har ladet tingene svare til hinanden, er ikke godt at vide.

I »Skammen« ser vi krigens verden – med dens ideologiske og politiske kaos – som modpart til musikkens verden: *böse Leute haben keine Lieder* (men, som vi kan høre på lydsiden, enkelte kakofoniske lyde og elektroniske effekter), og vi ser de rå soldater smadre von Sydows violin, så den præcis halveres.

I »Vargtimmen« (1968) er der en selskabsscene, hvor gæsterne overværer en dukketeateropførelse af en scene fra Mozarts »Tryllefløjten«: første akts tredie scene, hvor, som det hedder i Lindhorsts (Georg Rydeberg) replik, »taleren netop har forladt Tamino på den mørke slotsgård uden for visdommens tempel og ynglingen råber i dybeste fortvivlel-



se: *O ewige Nacht, wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?* (node-eks. 4) (. . .) Den skønneste, mest oprivende musik som nogen sinde er skrevet. Tamino spørger: *Lebt denn Pamina noch?* (. . .) Det usynlige kor svarer: *Pamina, Pamina lebt noch!* (. . .) Og så opstigningen fra angsten. Taminos fortrøstningsfulde: *Sie lebt! Ich danke euch dafür!* Med disse fraser som underlag har Mozart i halvtreds takter skrevet sit credo. Så fuldstændigt nøgent, så dybt uigennemtrængeligt personligt og alligevel klart indlysende og ubetonet. Et enkelt eventyrspil (hr. Mozarts nye maskinkomedie, som kritikken kaldte stykket). En naiv tekst kort sagt, et bestillingsstykke, og så kunstens højeste åbenbaring . . .«

Lindhorsts ord sammenfatter Bergmans syn på »Trylle-

fløjten«, der her i »Vargtimmen« også sublimerer Bergmans kunstsyn: kunsten er, på samme tid, besættelse og forløsning.

Da Bergman i 1974 fik mulighed for, til Sveriges Radios 50 års jubilæum, at lave en operafilm, valgte han også »Trylleflöjten«. Hans erfaring med musikdramatik var begyndt i 1954 med opsætningen i Malmö af Léhars operette »Den glade enke«, som han i de senere år har haft, nu vistnok definitivt opgivne, planer om at filmatisere med Barbra Streisand i titelrollen. Hans første opera-iscenesættelse var Stravinskys Mozart-inspirerede »The Rake's Progress« (på svensk: Rucklarens väg) på Stockholm Operaen i 1961. »Trollflöjten« er først hans anden opera-instruktion.

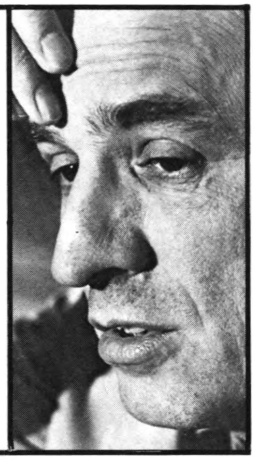
Mozarts opera (fra 1791) – med dens ulogiske brud i handlingsgangen (hvor en del gode personer pludselig bliver onde og vice versa), dens naivt-eventyrlige tableau'er og dens æterisk skønne musik – bliver i Bergmans udgave en fantasifuld udstyrsforstilling. Han ironiserer venligt over det teatralske maskineri i denne »Maschinen-Komödie« (som det kaldtes). Han balancerer vittigt mellem det komiske, det ophøjede og det moraliserende (som bl.a. kommer til udtryk i brugen af papskilte med de mest opbyggelige sentenser fra librettoen). Han lapper endog kongenialt på »bruddet« ved at gøre Nattens Dronning og Sarastro til eks-ægtefæller, hvilket faktisk forklarer en del af uforklarlighederne som scener af et noget specielt ægteskab.

Musikken fremstår i Bergmans film – gennem en mere og mere bevidst anvendelse – som måske den mest sublimerede kunst. Den er det nærmeste, vi kan komme det medmenneskelige, som også er det guddommelige, når Gud nu ikke selv vil komme os i møde og bryde sin tavshed (og det har vi jo Bergmans ord – og billeder – for, at han ikke vil).

Af Bergmans seneste film kendes endnu kun den musikalske titel: »Höstsonat«.

Bergman og TV

Længslen efter en kunstnerisk funktion i samfundet



Søren Birkvad

I gennem hele Ingmar Bergmans værk finder man dilemmaet mellem påberåbelsen af en kunstnerisk autonomi og længslen efter en kunstnerisk funktion i samfundet. Konflikten er grelt beskrevet i tressernes bekendelsesfilm, hvor især »Persona«, »Vargtimmen« og »Skammen« udleverer kunstnerens snylteragtige isolation i et samfund på det yderste. Halvfjerdsernes TV-produktion rummer polerne i skismaet: fra et lukket, svært tilgængeligt spil som »Riten« til det sociale engagement i »Fårö-dokument« og den enkle, psykologiske realisme i »Scener ur ett äktenskap«. I denne udvikling spores en stadig større ydmyghed over for mediets suggestionskraft og kontaktflade. Et forsøg på at forene autonomi, funktion og tilgængelighed.

DE FØRSTE PRODUKTIONER

Bergmans erfaring for TV-mediet går længere tilbage end de senere års sensationsrøre giver indtryk af. Svensk fjernsyn var kun lidt over to år gammelt, da han i 1957 TV-debuterede med Hjalmar Bergman-skuespillet »Herr Sleeman kommer«, og op gennem tresserne arbejdede han – ganske vist med store mellemrum – med televiseringer af diverse teaterforlæg. Ud over »Trämålning« (1963), en skuespilversion af »Det sjunde inseglet«, var det imidlertid først med »Riten« i 1969, at Bergman forenede TV-instruktørens funktion med forfatterens og – bortset fra »Trollflöjten«, 1974 – producentens.

»Riten« handler om en skuespillertrup, to mænd og en kvinde, som anklages for usædelighed i en forestilling, de turnerer med. Forhørsdommeren, som skal tage sig af sagen, optræder med en blanding af servilitet og uforskammethed. Han stiller ydmygende spørgsmål til skuespillernes privatliv og overskrider endegyldigt sin embedskompetance, da han under et krydsforhør slår den neurotisk-epileptiske Thea. I den sidste scene inviteres dommeren til som den eneste tilskuer at overvære det kontroversielle nummer. For sent opdager han, at han er gået i en fælde: han inddrages ufrivilligt i »forestillingens« obskønt-voldelige ritual og omkommer under et fremprovokeret hjerteanfald.

Stykket er et konglomerat af gamle Bergman-temaer, men koncentrerer sig om konflikten mellem kunstner og samfund. Modsætningsforholdet beror på et dybereliggende socialt mønster, men udmøntes i personernes indbyrdes rollespil: en art *ritual,* hvis psykologiske krumtap er de skiftende over- og underordnetforhold. Stykkets repræsentanter for stat og kunstnere lever i et ydmygende, gensidigt afhængighedsforhold. Den småborgerlige bureaukrat identificerer sig frustreret med kunstnernes sensualisme og »frihed«. Omvendt kan de »frie kunstnere« ikke unddrage sig statens intervention. Først da dommeren voldeligt involverer sig under forhørsscenen med Thea får terrorbalancen slagside: han kompromitteres *professionelt,* og hermed åbnes der for hans endelige sociale degradering under »forestillingen« i sidste scene. I dette forum reduceres han til publikummer – og deltager endda i iscenesættelsen af sin egen død!

Med sin forankring i tressernes kunstnerdebat står »Riten« isoleret i Bergmans TV-produktion. Dens tilgang til sit emne er overvejende statisk, idet de samfundsmæssigt funderede problemer tillægges næsten mytisk gyldighed. Spillets tiltrækningskraft består først og fremmest i dets aggressive vitalitet. De morbide kameravinkler og billedernes sort-hvide-ekspressionisme forløser teateruhyggen, ligesom skuespillernes stilisering vittigt forråder replikkerne i al deres gru.

I »Bergman om Bergman« har instruktøren kommenteret sin generthed, da TV udsatte hans intetanende naboer og sognefæller på Fårö for »Ritens« indforståede problematik og provokerende form. Bodfærdigt forklarer han, at han med »Fårö-dokument« fra samme år ville udnytte TV-mediets kontaktflade til at nå et nyt, stort publikum og til at yde sin ø solidaritet.

»Fårö-dokument« skulle oprindeligt have været en film om fårefødsler, men under indtryk af samtaler med den stedlige befolkning blev planen ændret, og filmen kom i stedet til at handle om et forsømt lokalsamfund, udsat for diskrimination og økonomisk udnyttelse af stat og fastlandsindustri. En dokumentarisk kortfilm, der i stil og holdning er enestående i Bergmans filmproduktion. Uden sans for abstrakte samfundsmæssige sammenhænge, men båret af en moralsk indignation med konkret politisk adresse.

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP

I 1973 udsendtes »Scener ur ett äktenskap«, TV-serien i seks afsnit, der i mine øjne er hovedværket i TV-produktionen, den kvalitativt mest banebrydende. Ægteskabelige reationer er før behandlet hos Bergman: i de erotiske komedier, »Sommernattens leende«, »En lektion i kärlek«, men særlig intenst i dramaer som »Törst«, »En passion« og den emancipationsdebatterende »Beröringen«, hvor slægtsskabet med TV-serien synes specielt iøjnefaldende. I 1970 instruerede Jan Molander desuden et Bergman-manuskript, der ligner et (sortsynet!) forstudium til »Scener«: »Reservatet. En banalitetens tragi-komedi«. I sin problematisering af den højborgerlige families tryghedsreservat lægger det sig tæt op ad ægteskabsscenerne, men som undertitlen antyder er det i højere grad et forsøg på at forene det psykologiske drama med fordækt galgenhumor og social satire.

Ægteskabsscenerne er historien om et praktisk anlagt, velhavende akademikerpar, der tror de har opfundet Det Ideelle Parforhold. Slangen i deres paradis er problemløsheden. Idyltilstanden beror på en laissez-faire-holdning over for den omgivende verden, men indebærer tillige en fastfrysning af deres individuelle udvikling under »den materielle trygheds ideologi«. Det er Bergmans dramatiske kup, at anskueliggøre den korte vej fra tom idyl til emotionel hjemløshed. Fra norm til kaos. Mariannes abort signalerer som det første den manglende integritet i forholdet. I et umodent forsøg på at destruere sin rolle som patriarkalsk hyggemonstrum erklærer Johan pludseligt, at han har forelsket sig i en anden kvinde og agter at rejse bort. Marianne og ægteskabet bryder sammen. Hvor angsten i »Riten« var sat i system i et pinter'sk maskespil, oplever Johan og Marianne hinandens demaskering. Deres fornedrende ægteskabelige opgør er – også – en katharsis: oplevelsen af følelsernes ambivalens er i sig selv et skridt på vejen for disse »følelsesmæssige analfabeter«, der hidtil har konverseret i brevkassefrisindede talebobler.

En scene fra »Riten«, Bergmans første TV-spil

Sidste scene. Johan og Marianne mødes flere år efter, begge atter gift til anden side. De har oparbejdet en større social ansvarsfølelse og en vis resignationsblandet selverkendelse. Marianne forstår, at hendes rolle som veg og samvittighedsplaget hustru bl.a. skyldtes det normsystem, som barndommens patriarkalske familiestruktur havde indpodet hende: lydighed, indordning, kravet om at »vara behaglig«. Den nye sociale indsigt (som er stærkere markeret end nogensinde hos Bergman) konfronteres imidlertid med en følelse af eksistentiel usikkerhed, som Johan siden bruddet har våndet sig under, og som den ellers »sikre« Marianne momentant oplever i sin mareridtsvision til sidst: hun ser sig selv synke i blødt sand, uden hænder, ude af stand til at nå sine nærmeste. Frarøvet deres gamle tryghedsritualer er Johan og Marianne efterladt i et tomrum, hvor ensomhedsfølelse og meningsløshed lurer om hjørnet, trods deres anstrengelser. Perspektivet er ideologikritisk blevet udlagt som en svækkelse af den sociale analyse. Personligt synes jeg mangetydigheden leverer et velgørende bidrag til seriens debatfunktion, ligesom kritikken overser, at Mariannes angst kan tolkes som den sociale determinismes gennemslagskraft i det ubevidste.

Ægteskabsscenerne er det televiserede kammerspil i rendyrket form: en triumf for *person*instruktøren Bergman. Han har valgt en populær TV-konvention, føljetonen, hvor hvert afsnit skal kunne stå for sig selv, men samtidig forløse det forrige og invitere det næste. Derfor de få personer, den enkle, ydre handling med detaljerede, vertikale studier af *øjeblikke*. Det scenografisk enkle, stemningsreflekterende interiør og den rytmisk »opladende« koncentration om nærbilleder og halvtotaler er arvegods fra »Riten«, men dennes æstetiserende effekter er afløst til fordel for ren funktionalisme. Kameraet fastholdes i lange, observerende indstillinger. Det underlægger sig spillet, Liv Ullmanns og Erland Josephsons ansigter og kroppe i Sven Nykvists nænsomme, indirekte belysning. Det er denne intimitet, spillets og dialogens troskab mod følelserne, der gør oplevelsen af »Scener ur ett äktenskap« til et sanseligt pågående, personligt sindsoprivende anliggende for den enkelte seer.

»ANSIKTE MOT ANSIKTE«

Som en slags comic relief mellem »Scener« og »Ansikte mot ansikte« finder vi »Trollsflöjten«, svensk TV2's dyre prestigeproduktion fra 1974. Bergman har kaldt Mozarts opera for »verdens bedste musical«, men den afvæbnende karakteristik er kun delvist jævnført i hans TV-bearbejdning. Den bevidste understregning af teaterinteriøret og de pudsige illusionsbrud er udtryk for den højere bevidstheds sans for »charmen« og »ynden« i Det Naive. Til gengæld forekommer hans »psykologiserende« tildigtning om Pa-

mina som skilsmissebarn af Sarastro og Nattens dronning noget klæg og arveligt belastet i forhold til hans tidligere produktion. Kan man se bort fra dette (og den musikalske underbesætning!) er »Trollflöjten« i mine øjne køn og veloplagt TV-underholdning, der betegner et foreløbigt højdepunkt for Bergman som folkelig showmaster.

Ud over at være co-producent på »Paradistorg« og TV-serien »En dåres forsvarstal« instruerede Bergman i 1976 sin egen TV-serie i fire dele: »Ansikte mot ansikte«. Her præsenteres vi atter for hovmods fald: det lurende kaos under den ferske overflade. Jenny, veletableret overlæge i psykiatri (Liv Ullmann) kan ikke knytte forbindelsen mellem sin rolle som hustru og autoriseret sjæledoktor og de signaler hun modtager fra sin underbevidsthed: angsthallucinationer og undergangsstemninger (en splittelse, der visuelt formidles i overgangen fra dagklar naturalisme til de mørke, lyrisk-ekspressionistiske drømmesekvenser).

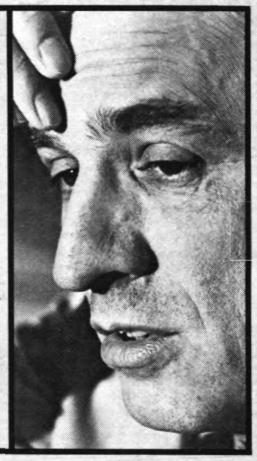
Uvirkelighedstilstanden er konsekvensen af en ekstremt individualistisk livsfølelse: oplevelsen af jeg'et som en ø, omgivet af væsensfremmede *genstande* (hendes egne patienter f.eks.!). Hun forsøger at begå selvmord, men det mislykkes. Under Jennys halvt bevidstløse tilstand på hospitalet følger vi hende i en »indre« retrospektiv rejse til rødderne i hendes sjæleliv: chokket over forældrenes tidlige død, mormoderens despotisk-autoritære opdragelse, der knægtede hendes personlighed. I slutningen antydes det, at skaden er viderebragt i tredje slægtled: hendes egen datter har heller aldrig følt kærlighed fra sin mor. På trods af dette munder serien ud i en – omend forbeholden – tro på selvopgørets betydning for individets åbning udadtil mod andre mennesker. Heri ligner den ægteskabsscenerne, men hvor disse pegede på identitetskrisens forankring i bl.a. kønsrollemønstret og den sociale blaserthed, er »Ansikte mot ansikte« i højere grad lukket og ukonkret i sin indfaldsvinkel. Det er dens svaghed, ikke mindst i betragtning af, at Bergman også her har valgt en psykologisk dynamisk fortælleform.

MODTAGELSEN

Bergmans »ny folkelighed« antog hurtigt karakter af *mediebegivenhed.* Allerede »Fårö-dokument« blev set og tiljublet af over tre millioner svenske seere, ligesom ægteskabsscenerne sammesteds rejste et »folkekrav« om hurtig genudsendelse (»Trollflöjten« og »Ansikte mot ansikte« blev modtaget med lidt større reservation af offentligheden). I USA blev biografdistributionen af ægteskabsserien »Bergman's most succesful attempt yet at moving a mass audience« (Lester J. Keyser, »Essays in Criticism«), medens vi herhjemme kunne afmåle »begivenhedens« rækkevidde i den ekstraordinære pressedækning, herunder enstemmigt rosende anmeldelser. Ugebladenes omtale af Bergmans private boksekampe med Liv tilførte ægteskabsscenerne et eksotisk *touch,* medens andre dele af offentligheden nærmest udlagde hans bestræbelser som et debatindlæg om ægteskabslovgivningen! Karakteristisk for denne side af mediedækningen er formiddagsbladenes rundspørger, der reducerede TV-seriens konfliktstof i socialt overskuelige kategorier: hvad ville De gøre i Mariannes sted? Bør Johan indlægges på den psykiatriske? Er ægteskabsklinikker sagen?

Den slags altfavnende »populariseringer« er ikke blot udtryk for købmandstæft. Det river tænderne ud på det egentligt kontroversielle i Bergmans TV-produktion: overskridelsen af de private grænser, den hudløst personlige appel til seeren om at opsøge sine følelsers rødder og sætte sig i bevægelse.

Sommerleg & Sommeren med Monika



Peter Hirsch

Blandt de endeløse fortolkningsforsøg af Ingmar Bergmans film finder man også tesen om det særlige svenske (skandinaviske) livssyn og dets indflydelse på svensk mentalitet og tankegang og livsfilosofi: Kompensationen for de lange, forfrosne vintre søges, såvel fysisk som sjæleligt, i en ekstra intens oplevelse og nydelse af den korte sommer. Og de korte dage er slet ikke lange nok, sommernatten må

tages til hjælp for at opsuge hvert eneste sanseindtryk og den dermed forbundne livskraft. En teori om, at den fysiske, ydre natur betinger den indre menneskelige natur, en teori, der i al sin banalitet er blevet lidt af en myte. En myte, der i tidens løb er broderet så meget på, at man som skandinav er tilbøjelig til at trække lidt på skulderen af den.

Og så må man ikke desto mindre indrømme, at den passer ganske smukt på Ingmar Bergmans film, endda i allerhøjeste grad på »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«. Begge er de karakteristiske for Bergmans tidligt udviklede evne til at lade landskab og vejrlig spille betydningsfuldt ind i en menneskelig udviklingshistorie. I begge film er det sommeren – *oplevelsen* af sommeren – der er det centrale. Det er netop ikke kun sommeren som et tomt, litterært symbol, men en helt spontan, sanselig oplevelse af sol, regn, blæst, varme, kulde; det er sommeren som noget fysisk nærværende, vand på kroppen, klipperne under de bare fødder, osv., osv. Og – vigtigst af alt – er det det intime fysiske nærvær af et andet menneske, berøringen, »the touch«.

Af de to film er »Sommeren med Monika« den enkleste – men ikke derfor den ringeste. »Sommerleg« er nok tematisk betydeligere, en idémæssig og stilistisk fremadviser. »Monika« betegner i sin følelsesfulde spontaneitet et stadium, Bergman har passeret – omend han flere gange har søgt at genoplive det, senest i »The Touch«. Hvilket af Bergmans stadier, man foretrækker, afslører ens hele forhold til Bergman. Truffaut har erklæret »Monika« for sin Bergman-favorit, og Vernon Young skriver om den: »This is perhaps the least identifiably personal film Bergman has made and I know I am going against judgements indignantly pronounced when I add I consider it one of his best. Not one of his most profound, for that's another matter...«[1]) Jeg er tilbøjelig til at være enig med Young (og Truffaut). Rent bortset fra, at jeg ikke finder den upersonlig, og at jeg i endnu højere grad foretrækker »Till glädje«, som jeg i skarp modstrid med de fleste (inclusive Ingmar Bergman selv) finder en af hans mest afklarede. Men det er en anden historie.

Netop fordi »Sommeren med Monika« er den enkleste, tjener den bedst som pædagogisk demonstrationseksempel af sommerens betydning i den Bergman'ske livsanskuelse. I dens historie genfinder vi meget af Bergmans fyrtiotalistiske »ungdomsoprør« mod verdens ondskab i al almindelighed og samfundets autoriserede uretfærdigheder i særdeleshed. En opbrudstrang, en udlængsel, der er konkretiseret (og netop ikke *symboliseret*) i de mange dragende smukke billeder af Stockholms *waterfront* i varierende belysninger fra dæmring til skumring. »Hamnstad« kunne være en gennemgående og betydningsfuld lokalitetsbetegnelse for mange af disse film, hvadenten det er Göteborg (i »Hamnstad«), Hälsingborg (i »Till glädje«) eller Stockholm i både »Sommerleg« og »Sommeren med Monika«. Og ganske som tilfældet er med flere af deres forgængere, fremstår også Monika og Harrys »oprør« som en flugt snarere end et oprør, væk fra storbyen (hvis fysiske ubehag lydsiden understreger med en idelig øresønderrivende støj fra trykluftsbor), og hovedkulds ud i skærgården. En flugt, der er et produkt af ungdommelige, romantiske forårsfornemmelser (»Det är vår – strunta i jobbet!«), en tilbagevenden til naturen (replikken »Vi har gjort uppror, Monika. Mot alla dom andra – mot *dom*!« ledsages af en hujende krigsdans, der står i gæld til Tarzan og den sidste mohikaner). Parrets lykke trives da også bedst i isolation, borte fra menneskers selskab. De fortrækker hurtigt fra den *dansbana,* hvor andre unge fejrer midsommeraften, og danser deres kejtede midsommervals alene, på en bådebro i passende afstand, med *dragspelets* toner i det fjerne. Og en sand triumf fejrer de, da de får forjaget den ondskabsfulde Lelle (hvis destruktive nedrighed virker mere postuleret end godt er) fra deres lejrplads.

Men den livsbekræftende sommer varer ikke evigt. Da efteråret sætter ind med kulde og regn, og naturen ikke kan byde på andet spiseligt end svampe, forvandles de romantiske naturbørn til asociale outlaws, der plyndrer sommerhuse og er lige ved at blive taget af politiet. (Der er stærke mindelser om parret i »Det regnar på vår kärlek«). Det fælles »oprør« ender i en tilbagevenden til byen, til et efterår og en vinter, hvis hverdagsagtige fortrædeligheder, deres fællesskab – endsige deres lykke – ikke kan overleve. Hun svigter ham, hjemmet opløses, han står tilbage på gaden med deres spædbarn. Det nødtørftige handlingsreferat lader ane, at »Sommeren med Monika« i hænderne på en mindre ånd end Bergman kunne have udviklet sig til en gyselig gammelmandsmorale om ungdommelig ansvarsløshed, personificeret i den fordømmelige Monika.

Men Monika er i Bergmans – og Harriet Anderssons – fremstilling blevet en personificering af noget andet. En personificering af sommeren og livskraften *itself* – hvilket kan lyde som noget af en mundfuld, men som ikke desto

Scene fra »Sommerleg«

mindre er lykkedes og giver filmens dens eksistensberettigelse. Monika er skildret som den mest helhjertet romantiske af de to. Filmen kan endog tillade sig at ironisere over hendes fuldstændige svømmen hen over filmen »Flickan som var en dröm«, som hun ser i biffen sammen med Harry, og hun falder i staver over et par gårdmusikanter, der foredrager en romantisk vise. Hendes naivitet virker pudsig og lidt latterlig i filmens begyndelse, inde i byen. Men så snart hun »slippes løs« i sommeren, »falder hun på plads«. Hun *er* faktisk lige så primitiv som sine drømme (»Vi stickar, kommer aldrig tilbaka, bare åker ut i vida världen!«), og i naturen kommer hendes primitivitet til sin ret. Hun er naturlig indtil det uciviliserede, næsten-dyriske: Harry må bremse hende i at slå Lelle for panden med en pagaj under slagsmålet, og da bataljen er overstået dækker hun lidenskabeligt den forslåede Harry med kys! Hendes naturlighed kendetegner ikke mindst det erotiske – og her yder Harriet Andersson en dækning for figuren, som næppe nogen kunne gøre hende det efter. Få skuespillerinder har smidt tøjet med så spontan naturlighed og så blottet for koketteri som Harriet Andersson i denne film. Ingen anden Bergman-skuespillerinde har udstrålet en sådan sanselighed – eller en sådan livsappetit. Monika er umættelig – efter *sommer*. Da Harry reagerer på hendes meddelelse om, at hun er gravid, med et forsigtigt forslag om, at de måske burde tage tilbage til byen, afviser hun ham voldsomt: »Jag vill ha den här sommaren präcis som den är!« – en nøglereplik. Og det er da også Monika, der længst nægter at acceptere, at sommeren er slut, og at parret må vende tilbage. Allerede her kniber det med sammenholdet, og den fremtidige udvikling antydes: Harry (der heller ikke ville deltage i hendes plyndringstogt) modnes med modgangen, mander sig op, tager en ansvarlig beslutning for dem begge og vender båden hjemefter – efter et hysterisk udbrud fra Monika. Og Monika forbliver den, hun er, uforanderligt livshungrende, hvad der slutteligt fører hende til at bedrage Harry (med ingen anden end den onde Lelle!).

Men filmen sætter sig ikke til doms over hende – tværtimod. Bergman fastholder længe og nært det blik hun sender kameraet – og os – da hun »kaster sig ud i det« (akkompagneret af musik fra en jukebox): Dette blik, lige primitivt, lige sanseligt, lige fascinerende i sin umådelige livsappetit. Et blik, der underminerer alle smålige moralske domme: Monika er Monika, og hun er hævet over dem.

Slutningen minder os – ligesom titlen – om, at fortællingen jo egentlig »tilhører« Harry – det er hovedsagelig hans oplevelse af sommeren med Monika, vi har fulgt. Med sit hjem- og moderløse barn i armene står han foran et spejl. Henover spejlbilledet tones erindringsbilleder fra sommeren med Monika. Hans reaktion på denne billedsuite er et vemodigt, men afklaret smil. Modgangen har ikke gjort ham bitter og kynisk. Oplevelsen – og erindringen om oplevelsen – får ikke lov at blive farvet sort af udviklingens senere gang. Han beholder den »präcis som den är«, og den bliver noget at leve videre med – og på (for nu at udtrykke noget subtilt med en frase). Det minder stærkt om slutningen af »Till glädje«, hvor også *barnet* var tilstede som et fysisk minde om den forgangne lykke. Det er også i »Till glädje«, Peter Cowie finder det første tegn på den filosofi, der også kendetegner »Monika«: »That there are brief instances in life which are of such exquisite beauty that they compensate for all the misery and unhappiness«.[2])

SOMMERLEG

Just her er vi også ved det, der er kernen i »Sommerleg«. Den fortæller for en stor del samme historie som »Sommeren med Monika«: Historien om oplevelsen af en sommer, ung hengivenhed, der får en brat, brutal afslutning. En væsentlig forskel ligger deri, at »Sommerleg beskæftiger sig indgående med den person, for hvem denne oplevelse får varig betydning: balletdanserinden Marie. Og den gør tilsvarende mindre ud af at definere genstanden for hendes sommerkærlighed, studenten Henrik (som Bergman da også kalder »en slags bleg stumtjener, som jeg ikke var særligt interesseret i«)[3]). Den anden væsentlige forskel er, at oplevelsen af sommeren her helt og holdent er en erindring – oven i købet 13 år gammel! Sommeren opleves – genopleves – i tilbageblik, der finder sted i Maries bevidsthed. Også i denne sommerleg gjaldt det om at »rymma, fånga ögonblicket, få det mesta av livet« – om at indsuge sommeren, bade i skærgården, spise skovjordbær ved sit hemmelige *smultronställe* og først og fremmest opleve en helt sanselig beruselse i hinanden. Også her er den fysiske nærhed central, jævnfør hendes replik: »Jag tror det sittar i skinnet, i skuldrerna, i armgroporna, i handflatorna. Jag vil du skal kyssa mig överallt ...«. Men også gennem denne sommer løber som en undertone bevidstheden om dens afslutning, en bevidsthed om døden (»Det är som tandvärk i själen«). De to ting bliver da også synonyme, da han på sommerens sidste dag omkommer ved en badeulykke.

En scene fra »Sommeren med Monika«

Den tragiske afslutning får Marie til at fortrænge hele oplevelsen, hvorved den just bliver traumatisk. Med støtte i den kynisk-dæmoniske »onkel Erland«-figur »indefryser« hun den (»Jag glömde Henrik!«), kompenserer ved følelseskulde overfor alle mandlige kontakter, og først og fremmest ved professionel, »kunstnerisk« ambition (balletten). I denne situation befinder hun sig 13 år senere, da en

ufrivillig pause i arbejdet giver erindringen lejlighed til at trænge sig på. På en tur tilbage til skærgården og sommerlandet genoplever hun så disse »dagar som perlar«, disse *instances of exquisite beauty,* hvad der endelig igangsætter en optøning af hendes sjælelige forfrysning. Det kulminerer i en karakteristisk Bergman'sk selverkendelses-sekvens foran spejlet (i sminkeværelset på teatret), hvor hendes gennemskuelse af, hvorledes hun har gjort kunsten til kompensation for livet, ledsages af hendes fysiske demaskering (afsminkningen). »Jeg vil græde al min lurvethed ud, græde denne uge og næste med. Men inderst inde er jeg glad!« Forløsningen er indtrådt, filmen slutter optimistisk med en åbning i hendes forhold til en forelsket journalist (som hun betror fortællingen om sin sommerleg gennem Henriks gamle dagbog).

Det lyder temmelig skematisk i kortfattet referat, men også i »Sommerleg« har Bergman formået at forløse sin historie cinematografisk, at konkretisere det abstrakte og gøre det fysisk nærværende, netop især i sin udnyttelse af vejrlig og landskab. Der er Stockholms havn med udsejlingen til skærgården. Der er de pludselige kolde vindstød, skyer der driver over himlen og brat skygger for solen, alle de fysiske tegn på sommerens forgængelighed, dødens nærhed. Og der er i afsnittet, hvor Marie »hærder« sig, går lige fra balletprøven ud i bilen til den ventende onkel Erland, en strid piskende, forfrysende efterårsregn. Blot et par eksempler ud af mange, der skal ses i deres sammenhæng, ikke refereres.

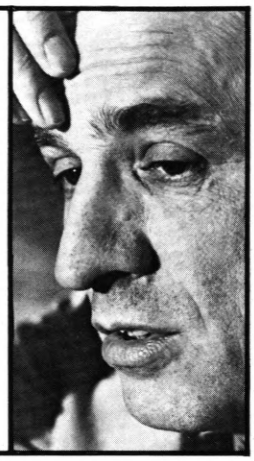
At »Sommerleg« ved sin beskrivelse af en sjælelig tilstand, en udvikling og en forløsning, er en fremadviser mod senere og endnu mere komplicerede Bergman-film er tydeligt. Det mest nærliggende sidestykke i hans senere produktion er naturligvis »Smultronstället«, hvis hovedperson også gennem en rejse tilbage til fortidens sommer, *smultronstället,* oplever en sjælelig optøning. Men også temaet med kunstnerens selvransagelse, hans latente skyldfølelse over for »virkeligheden«, som hans kunstudøvelse er blevet en tilflugt fra, går naturligvis igen, mest markant i »Skammen«. »Skammen«s hovedpersoner, ægteparret Jan og Eva, har iøvrigt også flere lighedspunkter med Monika og Harry, først og fremmest dette, at deres »lykke« kun trives i isolation fra omverdenen. Kunstneren Jan er i mange måder et sidestykke til den evigt umodne Monika, der desperat vil fastholde sommeren, også efter det er blevet efterår, der vil blive i sommerlandet og vende civilisationen ryggen i al evighed. I »Skammen« er Bergman anderledes (selv)kritisk over for dette naturbarn og »livskunstner«. Den destruktive side af primitiviteten kommer her til fuld udfoldelse: Harry nåede at standse Monikas morderiske angreb med pagajen (og bragte hende siden hjem til civilisationen, under protest). Eva er ikke så karakterstærk en fælle som Harry, og hun må nøjes med passivt at lade sig frastøde over Jans voksende forråelse, der kulminerer i drabet på soldaten, det rene, dyriske selvoverlevelsesinstinkt.

Mellem »Sommeren med Monika« og »Skammen« ligger 15 års erkendelse, fordybelse, udvikling. »Skammen« kan siges at give et endegyldigt svar på den fundering, man gør sig efter at have set »Sommeren med Monika«: Hvorledes går det egentlig med hende? Det går mod den endelige forråelse og forsumpning. Men det forhindrer sikkert ikke Harry i at leve harmonisk med erindringen om sommeren med hende, om disse »instances of such exquisite beauty that they compensate for all the misery and unhappiness«.

1) Vernon Young: Cinema Borealis, New York, 1971.
2) Peter Cowie: Sweden 2, London & New York, 1970.
3) S. Björkman, T. Manns, J. Sima: Bergman/Bergman, København 1971.

Gøglernes aften & Ansigtet

Kunstnerne og offentligheden



Anders Koustrup

Det er naturligvis langfra tilfældigt at »Gøglernes aften« (Gycklarnas afton, 1953) og »Ansigtet« (Ansiktet, 1958) nævnes samtidigt. Det er nært beslægtede problemkomplekser Bergman lader udfolde sig i de to film; og selv om handlingerne finder sted i forskellige tidsepoker, så er det dog de samme baggrundsstørrelser de forholder sig til. Størrelser som med varierende betoning gentages i andre af hans film.

I forgrunden udspilles i begge film kunstneres forhold til publikum i særdeleshed – men også mere bredt: til offentligheden. »Ansigtet« udspilles i 1840'erne, »Gøglernes aften« i første eller andet årti af vort århundrede, og Bergman laver disse film i 1950'erne. De ovenfornævnte baggrundsstørrelser kunne have været den historiske udvikling – eller mere præcist: udviklingen i offentligheden og i publikum; og kunstnernes ændrede situation kunne være beskrevet ud fra denne udvikling. Men Bergman interesserer sig mere for hvad han betragter som ontologisk givne vilkår end for det historisk relativerede. – Det medfører naturligvis ikke at offentligheden ser ens ud i de to film; Bergman er fascineret af at udfylde tidsbaggrunden i detaljer, og det bevirker at magtforhold kommer til syne selv om de ikke analyseres nærmere.

Det at magtforholdet fremtræder uden at det beskrives hvad det er betinget af, medfører at kunstnerens forhold til myndigheder og publikum skildres som *oplevet* og har en tendens til at blive stikkende i det subjektivt (og dermed begrænset) oplevede. Det betyder naturligvis ikke at Bergman reducerer sin bevidsthed til at være lig med de skildrede kunstneres (se dog Johan Spegel!); tværtimod placerer disse films fortæller kunstnerne foran et bagtæppe hvorpå der projiceres mystiske skyggebevægelser, der som mønstre er lagt determinerende ud for handlingerne længere fremme på scenen. Kunstnerne i »Ansigtet«, Vogler og Spegel, kan se disse mystiske mønstre og forholder sig til dem, mens kunstnerne i »Gøglernes aften« er så nedsunket i problemerne at de viljeløst gentager mønstrene – som trukket efter snore.

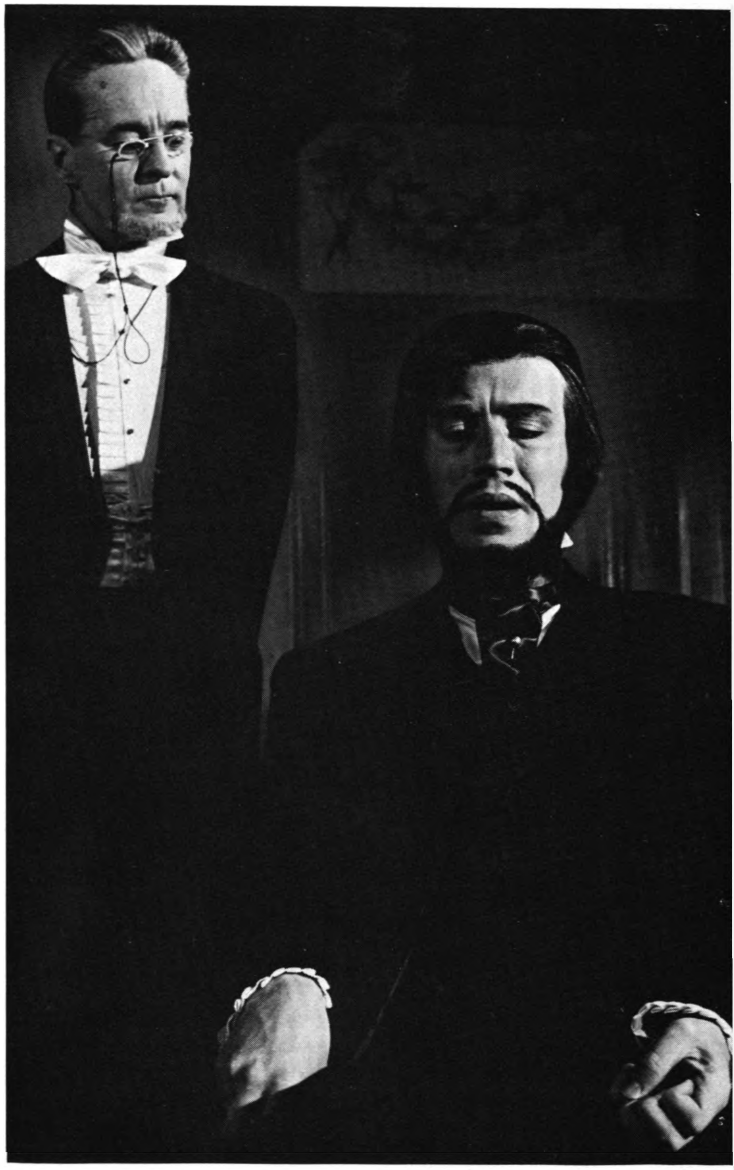
Mere end forståelse af kunstneres situation på et givet historisk tidspunkt bliver filmene således udtryk for Bergmans forståelse af kunstneres situation som sådan. – Kunstnerne oplever til stadighed forholdet til offentligheden og myndighederne som en *modstand* der går på mange leder. For det meste er kunstnerne fundamentalt ikke respekterede, og magtforholdet er i offentlighedens og myndighedernes favør; men momentant – og for enkelte kunstnere mere permanent – kan magtforholdet vendes til kunstnerens fordel. Det er det Albert drømmer om i »Gøglernes aften«, når han fortæller om cirkus i Amerika; og det er det der sker

til sidst i »Ansigtet« for Vogler, da kongen vil overvære hans forestilling.

Myndighedernes, borgernes, småborgernes og tjenestefolkenes modstand over for kunstnerne er emne for begge film. Som et grundlæggende psykologisk træk skildres den som beroende på fortrængningen af store mængder livsintensitet og tillukningen af nogle tilværelsesrum – som man så tilskriver kunstnerne at have del i. Det fortrængte og det man ikke har adgang til bliver bærer af fascinationskraften der er sammensat af tiltrækning og frastødning, af lyst og angst. Publikum er på én gang pirret og vil have del i dette »noget« som kunstnerne menes at besidde og have adgang til, og samtidig behøver man kunstnerne til at definere sig negativt i forhold til. Man opnår en selvbekræftelse og en følelse af integritet, idet man igen trækker sine grænser, som f.eks. bygrænsen i »Gøglernes aften« og hele medicinalråd Vergerus' bestræbelse over for Vogler i »Ansigtet«.

I Bergmans forståelse er det kunstnerens grundlæggende vilkår at være *udsat* – og til en vis grad også udleveret. Dette vilkår beror naturligvis i høj grad på den ovennævnte modstand, men også meget på økonomi og på de konventioner der giver den offentlige ordens håndhævere magt til at opstille forhindringer for kunstnernes virksomhed. Disse forhold gør det let at placere kunstnerne i nedværdigende situationer, fysisk (specielt seksuelt for kvindernes vedkommende) og økonomisk – og kunstnerisk. Den *ydmygelse* der bliver kunstnerne til del i disse film, er så omfattende at det tendentielt bliver et konstituerende træk ved kunstnertilværelsen; men også andre bliver ydmyget eller lader sig/gør sig ydmyge. I denne forbindelse optræder Jesu lidelseshistorie som mytisk mønster på bagtæppet i begge film.

Kunstnernes udsathed, som går på menneskeligt fællesskab men så sandelig også på materiel knaphed og psykiske kræfter og anfægtelser af forskellig slags, er hos Bergman kombineret med den nødvendige *bevægelse/bevægelighed* og *søgen* som på én gang er noget indefra og udefra determineret. Det udtrykkes konkret i filmene gennem artisternes omflakkende liv på vejene i vogne – i modsætning til de bofaste borgere, småborgere og tjenestefolk. Den ypperste repræsentant for det hjemløse og søgende princip er Johan Spegel. Han inkarnerer den (i den bergmanske forstand) kunstneriske længsel efter indsigt og sandhed. Da han dør i armene på Vogler, siger han: »Jeg har bedt én eneste bøn i mit liv: Brug mig, håndter mig. Men Gud fattede aldrig, hvilken hengiven slave jeg ville være blevet. Så måtte jeg gå uden at blive brugt. – Det er forresten også løgn. – Man går skridt på skridt ind i mørket. Selve bevægelsen er den eneste sandhed.« – I forhold til dette spejl er Vogler gået på kompromis, for han vil *også* have anerkendelse og god økonomi. – Helt modsat viser Alberts og Annes forsøg på at redde sig fra tilværelsen på vejene, fra udsatheden og ydmygelserne, både hvor uudholdelig denne tilværelsesform kan forekomme og at de ikke kan/kan få lov til at holde op.



»Ansigtet«

»Gøglernes aften«

»GØGLERNES AFTEN« – PUBLIKUMS AFTEN

Da filmen havde Danmarks-premiere i 1954, var kritikken særdeles afvisende og misforstående. Bl.a. mente man at »prologen«, hvor Alma bader med et regiment soldater, var et skrab ud for husarerne. Harald Engberg skriver (Politiken 21.3.54): »Som hors d'ouevre serveres et filmen uvedkommende optrin med en ældre skønhed, der bader i den naturtilstand som svenske og danske film nu har tradition for, dog i selskab med et helt regiment soldater.« Engberg står ikke isoleret med denne betragtning, og foruden at

dette spærrer af for en forståelse af Bergmans syn på kunstnerrollen, antyder det noget om bornertheden hos filmkritikkerne. Hele sekvensen er forfærdende, men det er den p.g.a. sit motiv: ydmygelsen og Kristus-allusionerne og p.g.a. sit formsprog, og ikke fordi den er seksuelt/pornografisk spekulerende eller udskejende. – Scenen danner mønster for hele resten af fortællingen om Albert og Anne og om cirkus og offentligheden. – »Prologen« er kusken Jens' fortælling til Albert mens de ruller af sted i det dæmrende landskab. Jens' stemme er dog kun med først og sidst i sekvensen, og det mellemliggende er en fortælling i et formsprog der ligger langt fra Jens' enkle fortællemåde. – Konkret sker der det at Alma smigres af nogle officerer og økonomisk lokkes til at prostituere sig ved strip-tease og nøgenbadning. Den iscenesættende officer sender bud efter Almas mand, Frost, som under latter bærer den nøgne Alma hjem. – Men den visuelle og lydlige fremstilling af episoden hæver den ud over det konkrete. På lydbåndet er reallyd mixet effektfuldt med musik, dramatisk tromme og »dåselatter«. På billedsiden kan man hæfte sig ved at den blændende hvide sol nærmest udsletter billedet mellem billedskiftene. Der er noget ubarmhjertigt og udtørrende over blotlæggelsen af hændelsen: Frosts korsvandring. Denne er bemærkelsesværdigt fotograferet nedefra og op mod en bakkekam, og dernæst inde i nærbilleder af Frosts og Almas ansigter. Desuden er den fotograferet med en stærk kontrastvirkning. – Gennem disse fortælletekniske greb og ved sin placering får sekvensen øget vægt og forlenes med mytisk værdi (tvingende, uundgåeligt mønster). Frost og Alma er omrejsende og udsatte, og de møder her det etableredes håndhævere. Gennem ydmygelsen får soldaterne bekræftet sig selv (visualiseret ved de potente kanonrør). Frosts og Almas *afklædthed* er ledemotiv for ydmygelsen gennem hele filmen.

Manden og *klovnen* Frosts kors er *kvinden* Alma. Men at Frost kan rammes på sit forhold til Alma er betinget af mere end kønnet – økonomien og hans omflakkende liv er betonet. Bakkekammen hvor han slæber hende på sin ryg, bliver jorden/tilværelsen; dette er vilkåret for folk som Frost og Alma, ydmygelsen, sammenbruddet og konsekvensen: udslukkelsen af indre liv eller den golde fortsættelse på vejene bag et camouflerende ydre. Albert siger til Frost: »Du er jo kold som en istap.«

Efter at Albert og Anne i princippet har oplevet det samme, fortæller Frost Albert om sin dødsdrøm, om at glide tilbage ind i moders liv og blive vugget ind i den evige hvile. – På det tidspunkt har Albert udslettet sit billede af sig selv og er måske på vej til Frosts indkapsling af egentligt liv bag en facade.

Svend Kragh-Jacobsen skrev (Berlingske Tidende 21.3.54): »Filmen er fuld af gode Ideer: den har storartede Passager, men den falder i Stumper og Stykker, først fordi Bergman aldrig har kunnet holde sig til een Handling og her næsten vil konkurrere med Vorherre og skabe alting, have alle Ting med i sin historie.« Sådan kan det muligvis se ud ved den første gennemgang af filmen, og når man ikke har grebet hvad Bergman vil vise; men jo mere man beskæftiger sig med filmen desto mere fremtræder delenes funktionelle forhold til helheden, og den meget varierende filmiske teknik tjener klart nok temaet. I grunden forekommer filmen mig ret stramt komponeret omkring cirkus' møde med provinsbyen, Alberts og Annes møde med Agda og Frans, rammet ind af Frosts og Almas historie, rammet ind af vognene på vej gennem natten – fotograferet i silhouetter på bakkekamme. Til sidst ses Albert og Anne mødes. Men det er ingen kærlighedshistorie – mand-kvinde-kærlighedsproblematikken er underordnet kunstnerproblematikken (det samme gælder cirkus-teaterproblematikken). Der er sket meget lidt i forholdet mellem dem. De slutter op om vogntoget og bliver ligesom trukket efter vognene – med og mod deres vilje.

»ANSIGTET« – OG SPEJLENE

Ikke blot temaet men også opbygningen af »Ansigtet« har store ligheder med »Gøglernes aften«. Der er ganske vist flere bihandlinger, filmen er løsere komponeret og kan forekomme flimrende i sine handlingsskift. Bihandlingerne har i høj grad en diverterende funktion men belyser derved også tanken om opbygningen af dr. Voglers spektakulære helseteater – og af »Ansigtet«.

Bergman beskriver i »Bergman om Bergman« at filmen skulle have været morsommere og knapt så grum. Det lagde manuskriptet op til, og det var på det grundlag han fik lov til at optage filmen (hvilket også er interessant i denne forbindelse). Han opfordrer samme sted til at den ikke må blive taget for alvorligt; han nød blot at lave et detaljeret tidsbillede og at iscenesætte skrækeffekterne.

Både Erik Ulrichsen (Information 4.4.61) og Klaus Rifbjerg (Vindrosen nr. 4/61) mener at filmens hele apparat og udstyr ser ud af mere end der er dækning for, og at der er lovligt mange ting der ikke følges op og afsluttes tilfredsstillende.

Ser man nu lidt bort fra Bergmans senere bagatelliserende bemærkninger, så bliver der dog en beskrivelse af vilkårene for kunstnerisk virksomhed tilbage.

Også »Ansigtet« indledes og afsluttes i vognene på vej til og fra, og også her indledes med en slags prolog, nemlig skuespilleren Johan Spegels levnedsforløb, der skildres såpas abstrakt at det kan bruges som spejl for Voglers praksis. Spegels endeligt ses som et resultat af hans kompromisløse stræben efter sandhed, efter at være medium. I denne stræben er han gået økonomisk og helbredsmæssigt ned. Han iklædte ikke sin søgen og sit budskab et skin der kunne sælge, han omgav sig ikke med tricks, reklame og fupmedicin. Det han ikke gjorde, falder tilbage som kritik på Vogler, fordi han har allieret sig med rekommandøren Tubal og med mormor som brygger elskovsmedicin og angiveligt står i forbnindelse med overnaturlige magter. – Ligesom Frost fungerede som spejlfigur for Albert, således optræder Spegel for Vogler – ja han bliver obduceret i hans sted; og da medicinalråden Vergerus opdager falskneriet, udbryder han at han bedre kunne lide Spegels ansigt end den demaskerede Voglers. Spegel er ærlig og uforstilt, Vogler optræder med Kristusmaske, sår i hænderne og spiller stum. På den ene side fremhæver filmen således den ideale kunstner, Johan Spegel, men på den anden side demonstrerer den at gøglet er nødvendigt i forhold til publikum – hvis kunstneren vil overleve; den demaskerede Vogler er magtesløs og ynkelig, og kun indgriben »fra højere sted« redder ham. Så længe Vogler endnu opretholder illusionen og ikke har tabt ansigt, ligeså længe er hele huset reelt anfægtet og på den anden ende – især erotisk. Om det er psykiske kræfter hos Vogler, rent bluff, eller uforløste energier i borgerhuset, så har helseteatrets ankomst en katalyserende virkning. – Konsul Egerman vil blot underholdes, men hans frues følsomt dannede fortrængninger stiger til overfladen. Politimesterens kone skandaliserer ham og afslører hans usædelighed og mest intime privatliv. Medicinalråden erkender en sælsom dragning mod Vogler og hr. Aman – og en mere konkret dragning mod Manda, Voglers demaskerede kone. Køkken- og kælderregionerne bliver skueplads for håndfaste foreteelser:

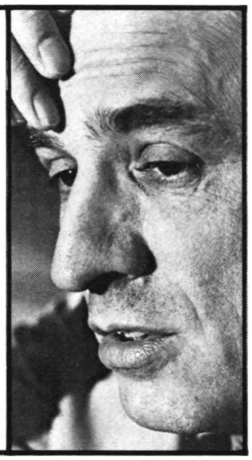
kørekarlen Antonsson hænger sig, charlatanen Tubal bliver inventar i kokkepigens seng, Sara forelsker sig i kusken Simson og vælger til sidst at tage med ham.

Myndighedernes og borgernes tiltag over for kunstnerne viser sig at være risikabel for begge parter. De bofaste ville more sig, vise magt og bekræfte sig, og sejren syntes let; men i selve kampen mellem den frembrydende videnskab og den okkulte tradition som principper er der ingen der vinder. Vogler vinder socialt men kun ved at kongen som en anden deus ex machina griber ind i forløbet. – Alene musikkens ironiske distance til sidst markerer iscenesætterens placering. Han griner sammen med den demaskerede Vogler og er på vej til næste forestilling. The show must go on – trods alle forulempelser.

»Ansigtet« er en hel del mere uafsluttet og postulerende end »Gøglernes aften« hvis udsagn er forholdsvis enkle. – Og så er sidstnævnte mindre romantiserende m.h.t. kunstnerlivet. Rifbjerg mere end antyder at der i »Ansigtet«s slutning ligger en sidestilling af eventyr + kunst og liv. Uden at frakende kunstnerne en meget omfattende sensibilitet vil jeg fremhæve det problematiske (i de af Bergmans film) hvor kunstnerne opfattes som *mere hele* mennesker p.g.a. deres indskrivning af andre/flere tilværelsesrum. De skildres naturligvis ikke som lykkeligere men som *mere sande i deres bevægelse/bevægelighed.* Gennem denne opfattelse af kunstnerne – i modsætning til de bofaste og myndighederne – skildres ikke-kunstnerne negativt.

Scene fra »Sommernattens smil«

Sommer-nattens smil



Ib Monty

Komedien har aldrig været Ingmar Bergmans stærke side. Det humoristiske livssyn, som komedier nærer sig af, er ikke Ingmar Bergman beskåret, og hans få forsøg i det komiske har da også været karakteriseret ved at være en art viljeshandlinger, bestræbelser på at anskue bergmanske temaer og bergmansk problematik i komisk perspektiv, men forsøgene er stort set ikke kommet fri af det forcerede.

Første gang Ingmar Bergman anslog lystigere toner var i episodefilmen »Kvinnors väntan« fra 1952. Især i den sidste af filmens tre historier, hvor han isolerede et midaldrende ægtepar (spillet af Eva Dahlbeck og Gunnar Björnstrand), søgte han at belyse det ægteskabelige helvede i vittig, men også noget demonstrativ replikkunst.

Scenen var for lang, men mange var opmuntrede over dens tegn på en mindre morbid Bergman-stil, og ud af denne scene voksede Bergmans næste komedie »En lektion i kärlek« fra 1954, der dog stort set begrænsede sig til at være en erotisk farce med lidt for megen skelen til populære opfattelser af vittig frivolitet. Nu husker man den bedst for Harriet Anderssons overrumplende fine portræt af en teenager i oprør mod hele verden.

Året efter kom da »Sommarnattens leende«, der fik juryens pris i Cannes og som var stærkt medvirkende til at gøre Ingmar Bergman internationalt berømt. Bergman kom ikke nemt til denne film, og det mærker man nok. Han skal have arbejdet på manuskriptet i et årstid og have skrevet det om fire gange, og selv har han sagt, at filmen blev til i en af de sorteste perioder i hans liv. Det mener han ikke fornemmes i filmen, som han har kaldt en romantisk komedie og et forsøg i det spirituelle, men det vil næppe alle give ham ret i.

Ganske vist opbyder Bergman al sin kunst for at spille sofistikeret og elegant sædekomedie i det 19. århundredes stil og i en perfekt ramme, skabt af Gunnar Fischers atmosfærefyldte billeder af den svenske sommernat, af P.A. Lundgrens stilsikre dekorationer og Magos kostumer, men bag al den visuelle pragt rumsterer den samme puritanske mistænksomhed over for kødet og dets gerninger, som i Bergmans seriøse film fra samme periode.

Bergman har utvivlsomt ladet sig inspirere af Oscar Wilde og Arthur Schnitzler, som Max Ophüls så kongenialt havde tolket på film i »La ronde« fra 1950. Men hvor Ophüls i sin skildring af kærlighedens komedie ikke blot er desillusioneret, men også medfølende, ligesom Renoir var det i »La règle du jeu«, en anden mulig inspirationskilde for »Sommarnattens leende«, er Bergman bidende ironisk og koldt kynisk. Hvad han har skabt – med uomtvistelig dygtighed – er et marionetspil med faste figurer, der dels har rødder i det 19. århundredes stilkomedie og dels i hans egen dramatiske verden, men som forbliver førte figurer uden meget egetliv. Og ved et gensyn med filmen i dag, kan man ikke være helt uenig med Werner Pedersen, der i sin anmeldelse i »Kosmorama 20« skrev, at »personerne er talerør for et aforistisk visdomsmageri, som giver sig ud for at være let og letsindigt, vittigt, dristigt, frækt og klogt, men i virkelig-

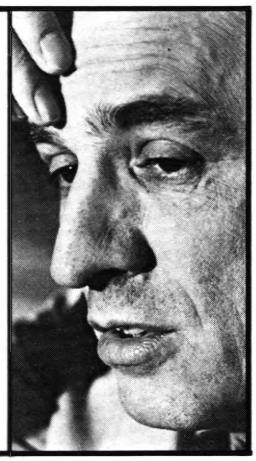
heden er tungt og klægt og uvittigt i al sin fingerpegende tydelighed.«

Der er nok en del at beundre i »Sommarnattens leende«, især hvis man betragter den som en teatralsk leg med ord, og ikke trættes af den epigrammatiske pointering og spidshed i dialogen, men det er vanskeligt at føle nogetsomhelst for nogen af personerne, hvor præcist de medvirkende end spiller i de kunstfærdige situationer, der spænder fra det Sturm und Drang-romantiske til det lavkomiske.

Filmens syn på kærligheden som en tåbelig og grusom leg mellem mennesker, var ikke meget forskelligt fra endsige mere optimistisk end i Bergmans sorte film, men i »Sommarnattens leende« fornemmer vi en kølig distance til filmens mennesker, der forstærker det stiliserede præg, som måske kan siges at være filmens force, men som også resulterer i en bedrevidende kynisme, der opleves som ubehagelig. Det nådeløse kan indebære en vis grad af selvretfærdighed, som »Sommarnattens leende« ikke kan sige sig fri for. Og efter den første og umiddelbare fornøjelse over at være vidne til den kærlighedens karrusel, som filmens fire par hopper af og på en dragende sommernat i det Herrens år 1901 på et svensk gods, sidder man tilbage med indtrykket af en uforsonlig, næsten pietistisk skildring af mennesker, der spræller i deres følelsers garn. Det lykkes ikke filmen at få os til at glemme, hvor helvedes seriøst livet er – eller rettere var – for Ingmar Bergman dengang. Og af den forsoning og tilgivelse, der ligger i den store humor, er der ingen spor i »Sommarnattens leende«.

At filmen blev en enorm succes er imidlertid ingen hemmelighed. Alligevel har Bergman aldrig senere fulgt denne sædekomedie op. Overhovedet har han endnu kun lavet én komedie, »För att inte tala om alla dessa kvinnor« fra 1964, der ret beset var en farce. Farcen som filmform har altid haft Bergmans bevågenhed, men hans eget forsøg i genren var ikke heldigt, og Bergman finder da også selv »För att inte tala om alla dessa kvinnor« mislykket. Så fatal som den har ord for at være, kan man dog ikke finde den ved et gensyn i dag, og afstanden mellem den og »Sommarnattens leende« er ikke afgrundsdyb. Mens det betænkelige ved »Sommarnattens leende« er Bergmans afstand til sine personer, er det dubiøse ved »För att inte tala om alla dessa kvinnor« imidlertid det stik modsatte forhold. Filmen er en hævnakt fra Bergmans side, men kommer aldrig løs af det personligt hævngerrige. Filmens skurk er kritikeren Cornelius (Jarl Kulle), der er ved at skrive en biografi om cellomesteren Felix, som han opsøger på dennes landsted, hvor han har omgivet sig med smukke kvinder. I portrættet af den opblæste nar Cornelius, der snylter på den store kunstner, ville Ingmar Bergman sige tak for sidst til de kritikere, som han af og til kunne føle sig forfulgt af. Men samtidig rummer filmen også en del misogyni i skildringen af de kvinder, som mesteren forbruger, men som også kun snylter på ham, og som er parate til at kaste sig over et nyt ungt geni i samme øjeblik den gamle mester dør. Filmen er naturligvis ikke uinteressant for dem, der interesserer sig for Ingmar Bergmans biografi, og det er nok muligt at finde andet i den end dens overflade, således som bl.a. Tom Milne har prøvet på i sit forsvar for den i både »Sight and Sound« og »Monthly Film Bulletin«, men den er og bliver en *private joke,* der, hvor vittigt den end er tænkt, falder lammende umorsomt ud i næsten hver eneste scene. Det er en komedie af en kunstner, der af en eller mange grunde ikke kan lave komedier. Det har Ingmar Bergman vel også selv indset, eftersom han ikke har lavet komedier siden. Det er verden ikke blevet fattigere af. Der er jo så meget andet han kan bedre end nogen anden.

Det syvende segl



Poul Malmkjær

Filmen – »Det syvende segl« – er fra 1956. Først fire år senere, i 1960, fik den premiere i Danmark. Det må lyde utroligt i dagens filmforvænte København. Det kan måske også lyde utroligt, at filmen da virkede på mig som en åbenbaring.

Den er muligvis senere blevet flyttet lidt rundt i rangfølgen i Ingmar Bergmans oeuvre, men den befinder sig fortsat på et meget respekteret stade. Det er godt at tænke på når man erindrer sig den betydning, den må have haft for en ung filmentusiasts dannelse og for den målestok, han siden har arbejdet efter.

Respekten stammer for en stor dels vedkommende fra filmens første modtagelse. »... perhaps the first genuinely existential film«, kaldte Andrew Sarris den i sin berømte gennemgang af filmen i »Film Culture« (nr. 9, 1959), hvor han også sætter fingeren på det centrale motiv: »If modern man must live without the faith which makes death meaningful, he can at least endure life with the aid of certain necessary illusion.«

Det var naturligvis ikke kun centralt i »Det syvende segl«, men centralt i Bergmans debat med sig selv og sit publikum i de år, og vist er motivet engagerende, nuanceret behandlet i »Det syvende segl«, men filmens rigdom var – og er – for mig nok så meget dens mange lag, hvor sideløbende motiver udvikles med en ikke ringere fascination, hvor centrale spørgsmål stilles – omend kun få svar gives. For Bergman er kunstner, som har til opgave at stille spørgsmål, ikke videnskabsmand, som har til opgave at finde svar. Og alligevel kan Jörn Donner i 1962 klart påvise, at filmen i behandlingen af en række efterkrigsfænomener, som teknikkens selvødelæggende udvikling og menneskets nye tvivl om meningen med livet og fremtiden, fremtræder som »ett noget filosofiskt påstående.« (»Djävulens ansikte – Ingmar Bergmans filmer«, Lund 1962).

Det følgende skulle så være en kort revision, hvor en sådan er nødig, af mine indtryk anno 1960, nu skrevet med en ballast af kendskab til andres meninger om filmen og til Bergmans senere film, der så vist har elaboreret på en række af de temaer, som løber gennem »Det syvende segl«s fortælling om dødens tilsyneladende meningsløshed når Gud ikke er til.

Efter ti år på korstog vender ridderen Antonius Block og hans væbner Jöns tilbage til hjemlandet, som historisk set jo må være Danmark, men som set under andre synsvinkler er Sverige. Han er desillusioneret til en grad, hvor den skandinaviske tvivl sætter ind, den tvivl, der har givet så meget næring og gift til den sociale og kulturelle udvikling i vor del af verden. Han kan ikke få tegn fra Gud, han kan ikke bede, og den frygtelige tvivl er sat ind: eksisterer Gud slet

ikke. I filmens slutning siger han til sin hustru, at han ikke angrer sin rejse, men at han er »lite trött«. For væbneren Jöns er sagen klar. Rejsen har været totalt meningsløs. Men ridderen har set døden i øjnene under kampene med de vantro, og nu vender han hjem blot for endnu engang, og nu ringere rustet, at se Døden i øjnene. For under en rast på vejen ned langs kysten står Døden pludselig, som trådt ud af »Blade af Satans Bog«, foran ridderen, der sidder ved et skakspil. Væbneren sover på strandbredden. Men som i de rigtige eventyr vinder ridderen tid ved at udfordre Døden til et parti skak på liv og død. Døden får sort.

Filmen er indledt med korsang, »Dies Irae«, over et billede af en svævende ørn, der kan ligne en truende morderengel, og teksten fra Johs. Åbenbaring 8:1, hvorfra titlen er hentet, læses over billeder af kysten. Ridderen vasker sit ansigt i havet og prøver forgæves at bede, og det er næsten som en ny dags morgen, da Døden står der i et lydtomt klip i kontrast til havets voldsomme brusen under de foregående scener. Stilheden og stormen vender filmen igennem tilbage som afgørende »underlægningsmusik« på samme måde som »Dies Irae«-sangen og et kormotiv for lyse stemmer.

Skakspillet spilles gennem filmen, men i modsætning til i eventyrene kan det kun ende på én måde. Under spillet prøver ridderen at finde frem til gåden bag og meningen med sin modspiller, alt mens han mellem trækkene søger sin blegnede Gud i de mennesker og de begivenheder, han støder på.

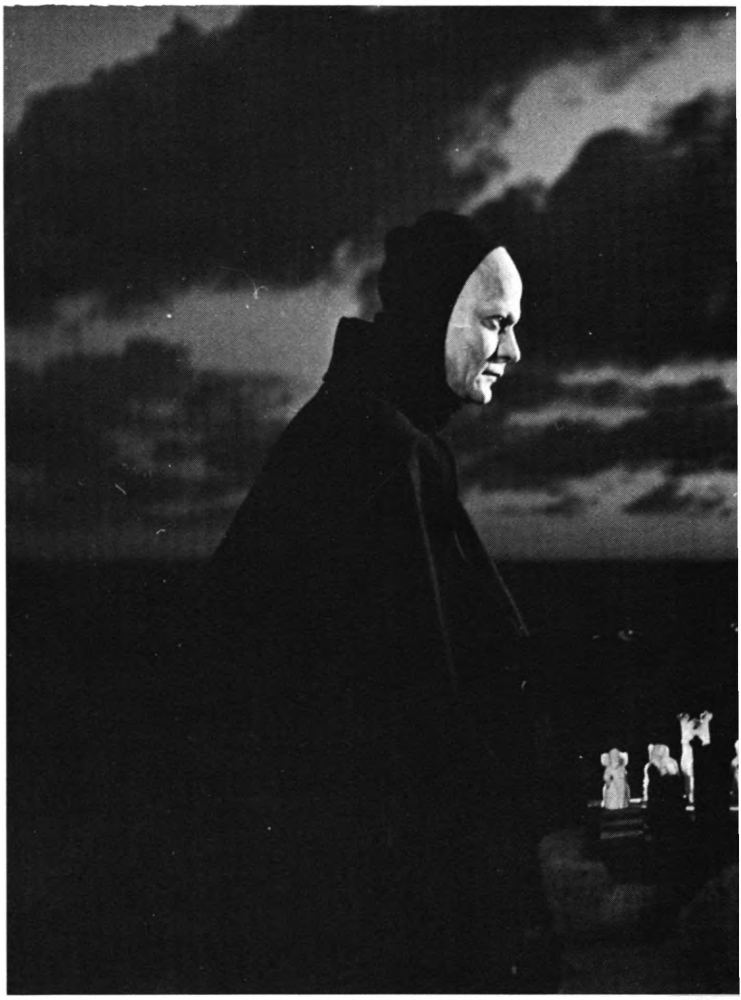
Jörn Donner fremhæver i den nævnte Bergman-bog et skuespil, som sammen med to andre udkom i bogform i 1948. »Moraliteter« kaldte Bergman dem, og i et af dem, »Dagen slutar tidigt«, optræder en pastor Broms, der, som Tomas i »Lys i mørket«, ikke finder hverken trøst eller ro i troen. Han forestiller sig »Gud og Djævelen i en brydekamp på liv og død. Vi forestiller os helst, at Gud er den stærkeste. Men det er desværre forkert. Gud er ved at blive slået ihjel. Og det skyldes alle os, hvor ubetydelige og latterlige vi end er.«

Lignende tanker er det der ligger uudtalt i ridderens bevidsthed, mens han og væbneren rejser gennem et land, der har måttet opleve Stilheden, den stilhed som kom i Himmelen henved en halv time, da Lammet brød det syvende Segl, og som efterfulgtes af de syv Engle med de syv basuner, der blæste den store, frygtelige straf ned over menneskene, som nægtede at omvende sig.

Rejsen gennem sol-landskabet med den høje himmel akkompagneres af Jöns' grovkornede »moralske« vise og af mødet med den pestdøde. Billedchok'et er at ligne ved den første engels stød i basunen. Han sagde ingenting, men var dog yderst veltalende, siger Jöns om den døde og afbøder rædslen med ironi. Jöns er ofte blevet betegnet som ateist, og jeg har aldrig ment, at det var tilstrækkeligt. Hans reaktioner og handlinger filmen igennem er præget af en realistisk humanisme, som må være resultatet af en praktisk våbenstilstand med troen. Han er nået langt i erhvervelsen af en intellektuel holdning til Gudsbegrebet. Han kan i det ydre fremtræde som en materialist med en kynisk ironisk distance, men hans gerninger viser, at hans distance og ironi er et indre forsvar, ikke en mur mellem ham selv og hans medmennesker.

Det er ikke helt urimeligt at se ridderen og væbneren som to sider af det søgende menneske, den mørke og den lyse Bergman, natten og dagen, Ulvetimen og Sommernattens smil.

Kort efter passerer de to ryttere en lille trup omrejsende skuespillere. I et pastoralt sceneri præsenteres vi for kunstnerne og herunder for vel nok den mærkeligste udgave af den hellige familie, filmkunsten har vist: Gøgleren Jof, hans hustru og medspiller, Mia, og deres 1-årige søn Mikael, som Jof hævder engang vil udføre det store, umulige jonglørnummer: at få en af boldene til at stå helt stille i luften. »Det er umuligt for folk som os, men ikke for ham!«. Jof er vågnet tidligt og har haft et »syn«: han har set Jomfru Maria gå tur med Jesusbarnet i engen. Mia tvivler venligt på ham og beder ham være forsigtig med at fortælle om sine syner, men da hun senere siger, at hun elsker ham, er underlægningsmusikken af samme art som under hans »syn«. Tættere kan motiverne næppe knyttes. Truppens leder, Skat, vågner op og kommer frem med en dødningemaske, som han skal bære ved festen i Helsingør. Han skal spille Døden,



»Det syvende segl« – ridderen og Døden spiller skak om livet

som han også senere skal spille død. Jof skal til sin fortrydelse spille menneskesjælen.

Imens er ridderen og Jöns kommet til en kirke. Igen beder ridderen forgæves, mens Jöns skræmmes af en kirkemalers skrækvisioner om pesten og alskens menneskelige lidelser som Guds straf. Ridderen er i skriftestolen meget nær på temaet da han overfor præsten hævder, at »vi gør os et afgudsbillede af vor angst, og det billede kalder vi Gud.«

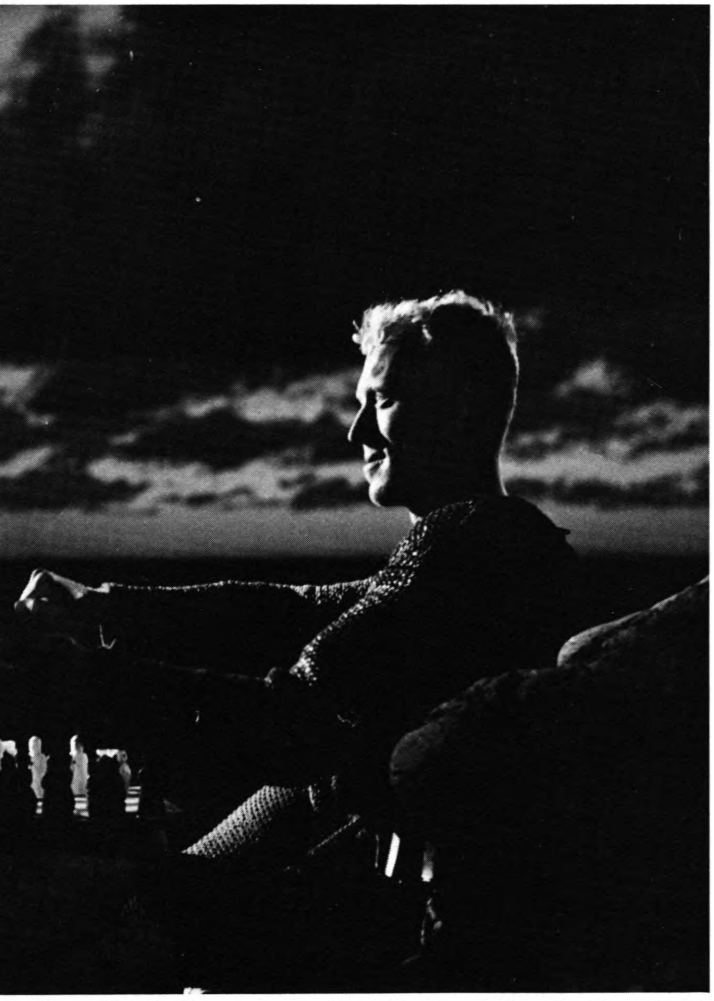
Men præsten er Døden og ridderen røber sin taktik i skakspillet, før han opdager det.

»Du er en forræder!« siger ridderen til Døden, og vi må som tilskuere harmes med ham. Er Døden en lavsindet snyder? Når man så har forladt dette Baden Powellske ræsonnementsniveau, må man vel erkende, at det er Be-

rgmans bekræftelse af Pastor Broms' ord om at Gud ikke er den stærkeste, heller ikke her, hvor det er Døden, det drejer sig om. Døden er allevegne – han var endog på korset. Det har vi Jesu ord for.

Under en rast redder Jöns en stum pige fra en ligrøver. Røveren viser sig at være den præst, som i sin tid overtalte ridderen til at drage på korstog. Nu er »enhver sig selv nærmest« siger han. Han har vendt sin præstekjole og vist, at den er foret med Djævelens slangeskind. Jöns lader ham slippe for denne gang, og pigen slutter sig til Jöns, der har brug for en husholderske.

Skuespillerne optræder på byens torv, og bliver behørigt hånet af pøbelen. Jof har tidligere i filmen bemærket, at »folk er ikke så kunstinteresserede her på egnen«, og



Bergman hamrer sin kontrast fast med flagellanttoget, der skærer diagonalt gennem billederne, afbryder forestillingen og tvinger folk på knæ af frygt og respekt for lidelsen. Glæden og fornøjelsen ved kunstens ritualer og besværgelser er selvfølgelig meget god, men den er for intet at regne mod lidelsens og frygtens. Anders Eks dommedagsprædikant pisker pøbelen med ord, mens Jöns, der har set verden, spørger: »Skal man tage sådan nogle alvorligt?« Ridderen mener vist stadig tøvende ja, selv om den efterfølgende scene med skovjordbær og mælk i Jof og Mias selskab bringer livsglæden tilbage i hans bevidsthed. Forud for denne scene har Bergman naglet frygtens effekt yderligere fast med en værtshussekvens, hvor den kollektive skræk giver sig udslag i en kollektiv fornøjelse ved ligrøverens sadistiske forfølgelse af skuespilleren Jof. Igen træder Jöns frem som den aktive humanist og redder Jof. Den fulde smed, der har mistet sin kone til Skat, og Jöns slutter sig til selskabet, og i en farce-sekvens med dramatisk udgang skildres selskabets rejse gennem skoven og mørket. Det er her Skat prøver at narre Døden og selv dør, det er her ligrøveren dør, mens han råber på lidt barmhjertighed, det er her den unge pige, der skal undgælde for pestplagen, føres til henrettelsesstedet.

Sekvensen er mærkelig. Jöns og smedens snak om fruentimmere, ægteskab og kærlighed er helt moderne, selv i ordvalget, mens scenerne mellem mand, hustru og forføreren er som hentet ud af en forgyldt, gammel sædekomedie. Og da Døden har savet Skats træ over, lader Bergman et lille egern springe op på stubben som var det en vignet. Og så kommer Stilheden og frygten tilbage, da den dømte pige køres frem.

Igen søger ridderen sin Gud, men dennegang gennem den Onde, som jo må vide noget om Ham. Han søger ham i pigens øjne, men han ser kun angsten. Er det Skammen, der får ham til for første gang at gøre noget, selv om det blot er at give pigen noget smertestillende? Jöns havde mere drastiske planer, men begge ser til, da knægtene forbereder henrettelsen. »Hvem tager sig af dette barn?« spørger Jöns sin herre, »Gud? Satan? Tomheden?«, og mens ridderen er i dyb sjælekrise og uden svar konstaterer Jöns, at der kun er tomhed under månen.

Nu synes ridderen imidlertid at have fået lidt hold på sig selv, for i det næste træk med Døden vælter han skakbrikkerne. Jof, den visionære, har set ham spille skak med Døden, og han flygter med familien mens Døden har travlt med at stille brikkerne op igen! Eventyret stikker frem. Men det væsentlige er ridderens handlinger, der måske er en begyndende erkendelse, et tilløb til en debat om Gudsbegrebet som en slags erstatning for følelserne, ja endda et tilløb til en påstand om, at følelserne omvendt kan kompensere for – eller opveje? – Guds død. Svaret gives naturligvis ikke af Bergman. Ridderen trøster den dømte pige og han gør en desperat indsats for at redde »den hellige familie«, gøglerne. Han bliver mere rolig og afklaret, og da han fører hele selskabet ind på sin borg, er han blot træt. Hans hustru venter ham uden tro på livet men trods alt med forsikringen om sin kærlighed som en trøst for døden. Og Døden kommer. Jöns taler imod ham og imod ridderens rest af tvivl, og han tier kun under protest. Den stumme pige græder højtideligt ved mødet med Døden og hun får mirakuløst mæle og siger: »Det er fuldbragt«.

I hele denne scene er Døden skildret med subjektivt kamera. Alle de tilstedeværende kan nu se ham, som hidtil kun ridderen og gøgleren Jof har kunnet det, vi andre, tilskuerne, er ude af stand til det, instruktøren har bestemt guddommeligt, at vi ikke skal se døden, men er vi rigtigt disponerede for det fantastiske, kan vi i scenen pludselig få en fornemmelse af, at vi selv er Dødens talerør, at det er i os selv, vi må søge forklaringerne. Døden har jo tidligere erklæret, at han er uden viden, uden erfaring.

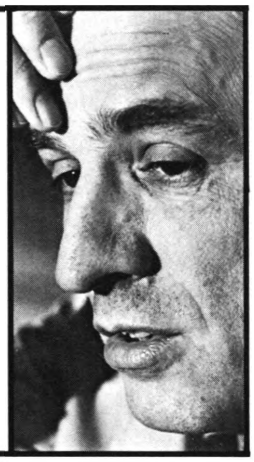
Jof og hans familie er flygtet, skræmt fra vid og sans ved tanken om, at Morderenglen er gået forbi deres vogn. Da de kommer ud af skoven næste morgen er alt godt og smukt igen og verden er vågnet ved solens varme.

Og så er det man tænker på, hvorfor Bergman i »Slangens æg« lader både inspektør Bauer og Manuela erklære, at »The only real thing is fear«. Det lyder som et ekko fra Anders Eks helvedesprædiken, og er der noget, man har mindre brug for hos en kunstner?

I »Det syvende segl« var Bergman på vej mod en lysere erkendelse af kærligheden defineret som kærligheden til næsten som en mening med livet og døden. Var det for kristeligt poetisk?

Ved vejs ende

Stadig et imponerende værk



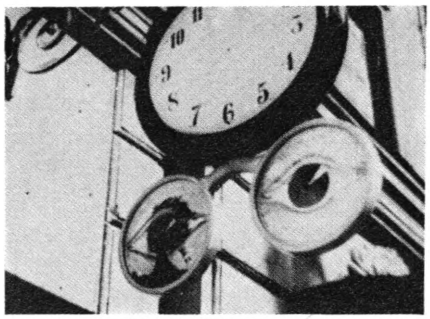
Peter Schepelern

Den 78-årige medicin-professor Isak Borg (Victor Sjöström) skal udnævnes til æresdoktor i Lund. Påvirket af et mareridt, hvor han oplever sig selv som død, beslutter han at køre hele vejen fra Stockholm til Lund i bil, i stedet for, som planlagt, at flyve. Hans svigerdatter Marianne (Ingrid Thulin), der i nogen tid på grund af uoverensstemmelser med sin mand Evald (Gunnar Björnstrand) har boet hos ham, tager med. Undervejs fortæller Marianne Isak, at han er en hård og egoistisk gammel mand og at hans søn nok respekterer ham, men også hader ham. Isak holder rast ved et hus, hvor han tilbragte sin barndoms somre. Henfalden i drømme ved det gamle jordbærsted genkalder han sig familielivets tabte idyl, især kæresten Sara (Bibi Andersson) der giftede sig med hans bror. Da han vågner op, sidder Sara der i form af en rapkæftet, moderne hitchhiker, der sammen med sine to kavalerer er på vej sydpå. Alle fortsætter nu i bilen, som med nød og næppe undgår påkørsel af en modkørende bil (der kører i højre side!). Ægteparret Alman fra ulykkesbilen kører videre i Isaks rummelige vogn og fortsætter deres giftige ægteskabelige opgør, indtil Marianne sætter dem af. Under et ophold i en lille by, hvor Isak i sin ungdom var læge, møder de den taknemmelige Åkerman (Max von Sydow), der kan fortælle, at alle der på egnen husker alt det gode, Isak gjorde for dem. Efter en afslappet frokost besøger Isak og Marianne Isaks ældgamle mor, hvis isnende kulde forskrækker Marianne. Senere har Isak en drøm, hvor Alman fører ham op til eksamen. Isak kan ikke klare prøverne, og efter at være blevet gen-konfronteret med sin afdøde kones utroskab, dømmes han til »den sædvanlige straf: ensomhed«. Da han vågner op, fortæller Marianne ham om sine ægteskabelige problemer. I et flash-back vises Evalds livsfjendske afvisning af Marianne, da hun fortæller ham, at hun er gravid. Omsider ankommer selskabet til Lund, hvor Evald og den stramtandede husholderske frøken Agda modtager dem. Efter den højtidelige ceremoni i domkirken, hviler Isak sig. Han forsones med Evald og Marianne (som har forsonet sig med hinanden), og da han fredfyldt slumrer ind tager drømmens Sara ham ved hånden og fører ham til en klippe, hvorfra han kan vinke til forældrene, der sidder i barndommens sommerlandskab.

»Smultronstället« kom til at stå som hovedværket i Bergmans mellemste periode. Efter det internationale gennembrud med »Sommarnattens leende« (1955), der så magtfuldt blev fulgt op af »Det sjunde inseglet« (1957), kom »Smultronstället« (premiere 26.12. 1957) som en tilkendegivelse af, at Bergman tilsyneladende havde mægtige kunstneriske ressourcer at øse af. Den blev en af tidens mest beundrede film, fik priser i Venedig og Berlin i 1958, og fik kritiker-status som et stort humanistisk hovedværk på linie med Renoirs, de Sicas og Kurosawas største værker. Den var også blandt de film, der overbeviste et hovedsageligt litterært indstillet publikum om, at også filmmediet kunne frembringe store kunstværker, måske især fordi det var – og er – et sjældent gennemarbejdet originalmanuskript, Bergman havde lagt til grund. Så gennemarbejdede og komplekse litterære værker som manuskriptet til »Smultronstället« endte dengang (og måske stadig?) oftest som romaner. Den begejstring, værket vakte – og som også afspejler sig i store, seriøse analyser som f.eks. Jörn Donners i »Djävulens Ansikte«, måtte naturligvis siden fremkalde modreaktioner (således i amerikaneren Vernon Youngs Bergman-monografi »Cinema Borealis«, et værk der for øvrigt er ret enestående ved den strøm af vrøvlagtige, indbildske strøtanker, som forfatteren med naiv selvoptagethed kaster i grams til læseren).

Donners henvisning til, at »filmens tidsopfattelse har sine rødder (...) hos den moderne litteraturs store fortællere, Proust, Joyce, Faulkner« er nok lidt af en flothed, men siger også noget om det niveau, man søgte at placere Bergman – og den seriøse filmkunst – på. Det Faulkner'ske kan man til nød finde i, at Bergman også betjener sig af indre monolog og sære flash-backs; det Joyce'ske består blot i, at »Smultronstället« – ligesom »Ulysses« – foregår på en enkelt dag (der samtidig sammenfatter et helt liv). Og man kan selvfølgelig godt sige, at Isak Borg er »à la recherche du temps perdu«, og at genbesøget på barndomssommerhusets *smultronställe* igangsætter erindringsprocessen – således at »dagens klare virkelighed gled over i drømmens endnu klarere billeder« – ligesom (men unægtelig mere raffineret) smagen af en såkaldt madeleinekage, dyppet i lindete, får fortiden til at tone frem i den Proust'ske fortællers bevidsthed. Og man kan måske også mene, at Isaks fredfyldte forsoning med fortiden – hans hilsen til forældrene i sommerlandskabet – er en ligeså fad løsning på hans problem, som »Le temps retrouvé« er på »la recherche du temps perdu«.

Men »Smultronstället« er stadig et imponerende værk. Budskabet er ganske vist lovlig simpelt: ligesom den gamle gnier i Dickens' *Juleeventyr* i tre drømmesyner konfronte-



Fra Karl Grunes »Die Strasse« (billedet herunder) har Bergman lånt de kæmpestore, bebrillede øjne, der bruges i »Ved vejs ende« (billedet tv.)

res med konsekvenserne af sin egoisme, således at han kan nå at forbedre sig inden det er for sent, bliver den gamle Isak via sine symbolske drømme og sin svigerdatters beretning (der alarmerende antyder, at egoismen er gået i arv) opmærksom på sin umenneskelighed og følelseskulde, som han så til sidst råder bod på. Men den gamle Sjöström (1879-1960) får med sin præstations nuancer det stedvis lidt skematiske i den dramatiske konstruktion dæmpet og figuren levendegjort. Hans tilstedeværelse giver også en meningsfuld reference til hans eget – og svensk stumfilms – mesterværk, Selma Lagerlöfs »Körkarlen« (1920), hvor han selv spillede David Holm, der, stillet over for dødens køresvend, ser sin livsførelses elendighed i øjnene og får chancen for at leve videre som et forbedret menneske.

»Smultronstället« kan ses som et kompendium over de Bergman'ske temaer, et sandt auteur-værk, der også peger fremad i produktionen.

Temaet: den følelsesmæssigt indestængte persons forløsning fandtes allerede i »Sommarlek« (jfr. artiklen om »Bergman og musikken«), men siden også i »En passion« og »Viskningar och rop«, hvor livsfølelsens sejr over isolation og ensomhed dog fremstår som væsentlig mere tvivlsom end i »Smultronstället«s opbyggeligt optimistiske forløsnings-slutning.

Det centrale tema – egoismen, følelseskulden, isolationen – bliver videre udviklet i trilogien og »Persona«.

Med ægteparret Almans infernalske ægteskabelige opgør og Evald og Mariannes diskussioner i regnen peger Bergman (der selv har betydelig erfaring i ægteskab) frem til »Scener ur ett äktenskap«.

Voyeurismen – som udtryk for den lidenskabsløse udforskning af omverdenen, præsenteret i scenen hvor Isak i det skjulte iagttager sin kones utroskab, – genfindes i »Såsom i en spegel« (faderens fascination af datterens sygdom), »Tystnaden« (den ene søsters opsyn med den anden), »För att inte tala om alla dessa kvinnor« (kritikerens nøglehulskiggerier) og »Ansiktet« (den dissekerende læge, den udspionerende ægtemand).

Ydmygelses-motivet – der ellers i de fleste Bergman-film fremstår specielt som *kunstnerens* ydmygelse (således i »Det sjunde inseglet«, »Gycklarnas afton«, »Ansiktet« og »Riten«) – anslås i scenen, hvor Isak er til eksamen og kommer til kort.

Bergmans specielle teologiske yndlings-diskussion – om Guds eksistens eller tavshed – som lanceredes i »Det sjunde inseglet«, og som var hovedemnet for trilogien og også optræder i »Viskningar och rop« og »The Serpent's Egg« (begge steder i en præsts tale), spøger måske i den noget trægt symbolske stigmatisering af Isaks hænder i den tredie drømmescene og i diskussionen mellem den moderne Saras to kavalerer, der efter deres slåskamp, forårsaget af uenighed om Guds eksistens, får stillet det kontante spørgsmål af Sara: »Nå, fanns Gud?«

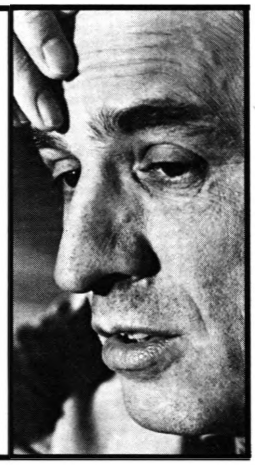
Formelt set er filmens styrke de originale drømme-flash-backs. Fra Sjöbergs berømmede »Fröken Julie«-filmatisering (fra 1951) har Bergman hentet ideen med at anbringe to tidsplaner inden for samme billede, således at den gamle Isak træder direkte ind i barndommens Carl Larsson-idylliske sommerhjem.

Der er en stilmæssig forbindelse mellem Greuel-ekspressionismen i mareridtene her og i drømme-scenen i »Fängelse«, flash-back'et i »Gycklarnas afton« og horror-sekvenserne i »Ansiktet« og »Vargtimmen«. Referencerne til den tyske ekspressionisme – som »The Serpent's Egg« trækker særligt på – findes også i indledningsdrømmen. Den øde by med ligkistekareten rummer mindelser både om Wienes »Das Kabinett des Dr. Caligari« og Langs »Der müde Tod«. Men især er de kæmpestore bebrillede øjne, der hænger under uret uden visere (en slags makabert timeglas-symbol, der dukker op igen, på det reale plan, i scenen med den gamle mor), et lån fra Karl Grunes berømte »Die Strasse« (1923) – se illustrationerne. Man kan måske også opfatte det som en guds-metafor i den særlige Bergman'ske tolkning: den fjerne guds udeltagende øjne ser koldt ud over menneskets øde verden. En litterær association melder sig: i »The Great Gatsby« (1925) giver F. Scott Fitzgerald en skildring af den moderne menneskeligheds ødemark, »en askedal – et fantastisk landskab, hvor der gror aske ligesom hvede på bakkedrag og i groteske haver; hvor askedyngerne tager form som huse og skorstene med røgsøjler og tilmed, med en slags gennemsigtighed, som askegrå mennesker, der tåget bevæger sig omkring og allerede er ved at forvitre og smuldre væk i den støvede luft. (...) Men oven over det grå landskab og de støvskyer, der rejser sig som efter eksplosioner, kan man få øje på doktor T.J. Eckleburgs øjne. Doktor T.J. Eckleburgs øjne er blå og kæmpestore – deres pupiller er en meter høje. Det er ikke et ansigt, de stirrer ud af, men et par enorme gule briller på en usynlig næse«.

Bergmans film kommer herefter mere og mere til at dreje sig om det umulige i at få øjenkontakt med de tomme øjne, der ruger over askedalen. I »Smultronstället« kan det betrængte menneske dog endnu forløses fra sin ensomhed og finde hvile i humanismens favn.

Bergmans trilogi

En analyse af »Som i et spejl« & »Lys i mørket« & »Stilheden«



Anders Troelsen

Bergmans trilogi betegner ikke blot et privat faderopgør, men afspejler indirekte en generel samfundsmæssig svækkelse af faderautoriteten. Samfundsudviklingen betinger en stadig hurtigere forældelse af viden, idet børnene gør helt andre erfaringer og modtager en helt anden type kundskaber end forældrene, således at ikke blot et videnfællesskab, men også et normfællesskab generationerne imellem udtyndes. Da familieinstitutionen samtidig er blevet tømt for stadig flere af sine oprindelige funktioner – de er overtaget af andre samfundsmæssige institutioner og af massemedierne – er grundlaget for opretholdelse af faderautoriteten svækket.

Bergmans trilogi beskriver faderautoritetens fald samtidig med at den afspejler familiens begyndende opløsning: i trilogien eksisterer der kun rudimentære familier. Alligevel er det i treenigheden af far, mor og barn at Bergman forankrer den positivitet, han trods alt kan ekstrahere af tilværelsen. Accenten er her lagt på kvinden, ikke på den detroniserede fader. Kvinden er i Bergmans traditionelle

tankegang nærmere naturen, hun er ikke splittet ved især at hente sin identitet uden for familien; hun omgiver sine nærmeste med et følelsesrum, der beskytter dem mod en ond og truende omverden. Samtidig er familien for Bergman et fællesskab, der fører individet ud over sig selv og sit indre kaos af seksualitet og aggressivitet. Familiesammenhængen er et værn såvel indadtil som udadtil.

I trilogien trænger den virkelighed, der omgiver personerne, sig stadig mere på for hver film, samtidig med at de positive ansatser bliver svagere.

SOM I ET SPEJL.

I »Som i et spejl« er moderen fraværende, mens faderen, forfatteren David, i begyndelsen af filmen vender hjem til sine to børn, den pubertetsbesværede Minus og den skizofrene Karin. Sammen med Karins mand tilbringer de to dage i et øde beliggende sommerhus. Børnene er skuffede, da David røber, at han meget snart vil rejse igen, og Karin rystes dybt, da hun i faderens dagbog læser, at han – til sin egen forfærdelse – føler trang til at registrere forløbet af hendes sindssygdom. Karin søger i sine sygdomsanfald tilflugt på et ubeboet loftskammer, hvor hun forestiller sig at Gud vil åbenbare sig. Under et tordenregnskyl søger hun ly i et gammelt skibsvrag, og her giver hun og broderen sig hen til hinanden. Igen opsøger hun sin anden verden, men da guden kommer, viser den sig at være en edderkop – nemlig den helikopter, der skal bringe Karin til hospitalet. I filmens slutscene udtaler David sit nyvundne credo: at Gud er kærlighed. Vinduessprosserne bag ham danner et kors!

Karin og Minus er barnlige og desorienterede i tilværelsen. Det visualiseres i en af filmens første scener, hvor de henter mælk, som Minus kommer til at spilde. I baggrunden af billedet ses glimtene fra et fyrtårn. Karin taler om at man kan føle sig så værgeløs – »ligesom børn der er sat ud i ødemarken, og det er nat«. Tryghed føler hun derimod da faderen putter hende i seng som var hun et lille barn. Da hun og Minus søger sammen i det gamle skibsvrag, omslutter det dem som et moderskød.

Karins vision af den kærlige Gud, der skal komme, er klart en erstatning for den fraværende far, men billedet af begge faderskikkelser nedbrydes i filmens løb. David synes til sidst at udfylde sin rolle over for Minus, der glad udbryder: »Far talte til mig!«. Men det er svært at tage Davids nye tro på, at Gud og kærlighed er ét og det samme, alvorligt. Mens faderens maske af selvsikkerhed er revet af og hans talentløshed som forfatter afsløret, er han stadigvæk den kølige iagttager i den scene, hvor Karin har sin seksuelt betonede oplevelse af edderkoppeguden, der vil trænge ind i hende.

Harriet Andersson i »Som i et spejl«

LYS I MØRKET.

Edderkoppeguden dukker op i gen i »Lys i mørket« i præsten Tomas' forgæves forsøg på at hjælpe fiskeren Jonas (!) Persson, der er plaget af angst siden han læste at kineserne opdrages til had og snart vil være i besiddelse af atombomben. Tomas (den vantro!) fortæller åbent at han selv som ung havde indrettet sig med en helt privat, faderlig Gud, der imidlertid senere, da han konfronteredes med den spanske borgerkrigs rædsler, blev til et uhyre, en edderkoppegud.

Også ordene om at Gud er kærlighed gentages i denne film, nu parodieret af organisten, der spiller ved de to gudstjenester i Mittsunda og Frostnäs, mellem hvilke filmens handling er udspændt.

Efter den første gudstjeneste opsøges Tomas af lærerinden Märta, som han har trøstet sig med efter sin kones død, og som han nu tydeligvis gerne vil slippe af med. En gammel kone bringer bud om at Jonas Persson har begået selvmord. Efter at have været nede ved elven, hvor Jonas har skudt sig, kører Tomas sammen med Märta til hendes skole, hvor han i en samtale ydmyger hende som kvinde. Alligevel tager hun mod hans tilbud om at følge ham til Frostnäs kirke, hvor han gennemfører gudstjenesten – med hende som eneste kirkegænger.

»Lys i mørket« tematiserer tydeligt religionens svækkede samfundsmæssige magt. Tomas indrømmer over for Märta at det var hans far og mor, der ville han skulle være præst.

Den almindelige sekularisering demonstreres meget klart i den overordentlig fortættede indledningsscene i Mittsunda kirke, hvor de enkelte personers forhold til hinanden og kirken demonstreres ved deres mimik og gestik. Kun en gammel kone synes at være ét med nadverritualet: hun lukker øjnene og griber med begge hænder om kalken; Jonas Persson må derimod have kalken ført helt hen til sine næsten sammenpressede læber. De få kirkegængere befinder sig gennemgående »ved siden af« det kirkelige ritual, distraherede fra det af småomstændigheder. Selv forretter Tomas gudstjenesten mekanisk, plaget som han er af influenza, og organisten kikker på sit ur, læser i et ugeblad og er lige ved at glemme sit arbejde.

Filmens positivitet er knyttet til det spinkle menneskelige fællesskab, som Tomas og Märta etablerer, efter åndeligt og bogstaveligt at være sunket i knæ, hver på sit domæne, han i kirken, hun i skolestuen. Ateisten Märtas bønner er af hel verdslig karakter: da Tomas indvilliger i at tage hende

med til Frostnäs sidder hun i bedestilling ved en skolepult. Da hun i Frostnäs kirke beder om at hun og Tomas må finde tryghed og mod til at vise hinanden ømhed, etableres visuelt en forbindelse til Tomas, hvis ansigt ses i ganske samme profil som Märtas. Forinden er Tomas blevet identificeret med degnen Algot, der fortæller præsten om hvorledes den følelse af forladthed, der må have bemægtiget sig Kristus da han råbte: »Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?«, har gjort stærkt indtryk på ham: præst og degn sidder i helt den samme stilling, mens kameraet bevæger sig mellem dem. Også Märta trækkes ind i dette fællesskab, der består i faderens fravær og tavshed: Märta har haft eksem ved hårgrænsen og på hænderne.

Kvinderne er absolut de mest positive i filmens univers: lærerinden Märta, der ikke som Tomas strider med Gud i sin kirke, men tager sig af børnene i sin skole, og Jonas Perssons gravide kone, der afviser Tomas' tilbud om at bede sammen med hende, da han underretter hende om mandens død, men i stedet vil ind for at tale med sine børn.

STILHEDEN

Gunnel Lindblom og Ingrid Thulin i »Stilheden«

I »Stilheden« (dvs. »Guds stilhed«) optræder religionen kun i profaneret skikkelse, familiesammenhængen er opløst, og en destruktiv omverden trænger sig på.

To søstre, Ester og Anna, samt den sidstes søn, Johan, rejser med toget i et fremmed, unavngivet land. Ester bliver syg, og de tager ind på et stort, gammelt hotel. Johan går på opdagelse i hotellets gange, mens moderen på en kafé over for hotellet finder sig en mand. Esters tilstand forværres og søsteren lader hende tilbage på hotellet, mens hun og Johan rejser bort med toget.

Religionen har i »Stilheden«s univers mistet enhver betydning: Anna fortæller søsteren at hun og den fremmede mand fandt et mørkt hjørne i en kirke, hvor de kopulerede. Da de senere elsker på et hotelværelse, drager en grotesk bryllupsprocession af dværge forbi udenfor som en parodi på det kirkelige ritual.

Personkonstellationen i filmen har på sin vis karakter af en slags familie: Johan bevæger sig mellem den mandhaftige Ester og den kvindelige Anna. De to søstre er modstillede. Ester klamrer sig forgæves til deres *afdøde* fars principper, for dog at fastholde en slags orden i kaos, Anna lader sig lede af sin krop. Mens Ester fryser, er Anna bestandig svedende, hun tager ustandselig bad – og beskæftiger sig i det hele taget meget med sin krop. Ester er oversætter, forsøger en også åndelig kontakt, mens Anna over for sin fremmede elsker udtrykker at det er dejligt de ikke forstår hinanden.

Johan er imidlertid overladt til sig selv, må på egen hånd orientere sig i en verden præget af aggression og (negativt skildret) seksualitet. Løsrevet fra familiesammenhængen fremtræder han således i sin åbenhed som »vor tids helt« (titlen på den bog, man ser ham læse i). Mens moderen i filmens slutscene, da hun og drengen rejser bort fra den fremmede by, lukker togvinduet op for at lade regnen svale sit ansigt, er drengen optaget af det papir, han har fået af Ester, og som indeholder oversættelser af ord på det fremmede sprog.

Med »Stilheden« er positiviteten forskudt fra kvinden til barnet, der utvungent bevæger sig imellem de to søstre og således kan hele det opsplittede. Men ligesom *Johan* synes at kunne skabe kontakt, er kunsten i stand til at bygge bro over sprogkløften: navnet *Johann* Sebastian Bach er det eneste, der lader sig tyde i en avis på det fremmede sprog, og ordet »musik« er det eneste, der umiddelbart lader sig forstå (en sats af en af Bachs cellosuiter er i »Som i et spejl« identificeret med trøsten og håbet).

Det kvindelige som følelsesrummet er imidlertid ikke ophævet med denne film: den truende omverden er præget af falliske tanks og synes udelukkende befolket med mænd.

ABSTRAKT OG KONKRET.

Eksistentielle problemer som dem, der udfoldes i disse film, kan i dag virke fjerne og uinteressante. Man kan undre sig over at det overhovedet har været muligt at formulere problemer så abstrakt, så isoleret fra en social kontekst, som det er tilfældet. Omgivelserne har oftest karakter af projektioner af indrepsykiske forhold. Det fremmede land i »Stilheden« giver associationer i retning af koldkrigsforestillinger om østlande, men fungerer her blot som symbol på en postuleret almenneskelig fremmedfølelse.

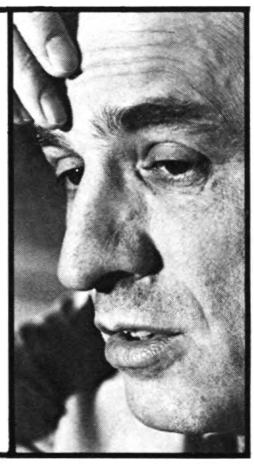
Det er imidlertid klart at sådanne tematiseringer af mennesket som abstrakt individ er nærliggende i en højkonjunkturperiode, hvor samfundets klasseskel i manges bevidsthed er udjævnet og Mennesket er sat i centrum også i den politiske debat. Tressernes også i Sverige stærkt ekspanderende mellemlag har for en stor del fået tid, råd og uddannelse til at pleje et rigt facetteret sjæleliv. Det er det intellektuelle mellemlag, der er den primære modtagergruppe for Bergman-film, ligesom det er inden for denne gruppe, at man finder filmenes – statsligt ansatte – formidlere.

Er Bergmans film således bundet til en meget snæver erfarings horisont samtidig med at deres eksistentielle problemstillinger er overmåde abstrakte, så rummer de til gengæld på det mere konkrete plan særdeles skarpe og præcise iagttagelser af interaktionsformer inden for især de intellektuelle mellemlag.

Litt.:
Maria Bergom-Larsson: **Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin,** Pan/Norstedts, Stockholm 1976.
John Simon: **Ingmar Bergman directs,** Harcourt Brace, Jovanovich, Inc., New York 1972.
Robin Wood: **Ingmar Bergman,** Studio Vista, London 1969.

Persona

Mere intellektualistisk skema end ægte og uberegneligt liv



Ebbe Iversen

»Persona« fra 1966 lader sig opdele i fire tematiske lag, som selvfølgelig kun for overskuelighedens skyld kunstigt kan skematiseres ud fra hinanden. Det første handler om forholdet mellem to kvinder, det andet om filmen selv, det tredie om kunstnerens funktion og det fjerde om menneskets isolation i det frysende bergmanske univers, hvor fortvivlelsens råb mod himlen ikke besvares.

Helt konkret drejer det sig om sygeplejersken Alma og skuespillerinden Elisabeth Voglers konfrontation i det ensomme sommerhus, hvor Alma skal forsøge at hjælpe Elisabeth, efter at sidstnævnte i månedsvis har nægtet at tale. Elisabeths hårdnakkede tavshed bliver katalysator for en erkendelses- og sprængningsproces hos Alma, hvis trygge tro på muligheden for en velordnet og fornuftig fremtid går i stykker. Men filmen går ud over denne i sig selv spændende konfrontation og antyder en sammensmeltning af de to kvinders personlighed – eller snarere er det Elisabeths personlighed, der bemægtiger sig Almas, eller måske er de to sider af samme splittede sind.

På dette punkt som på andre er filmen dunkel, og man kan nok fornemme dunkelheden som mere fortænkt end frugtbart flertydig. Men hypotesen om, at Elisabeths psyke borer sig ind og erobrer Almas – eller i hvert tilfælde bliver et afslørende og destruktivt spejl for den – giver i det mindste en indfaldsvinkel til den del af filmens tematik, der beskæftiger sig med kunstnerens rolle. Udtrykt med den kvindelige læges ord har Elisabeth valgt stumheden (midt under en opførelse af »Elektra«, sågar) for at holde op med at lyve, for ikke mere at spille roller. Men stumheden er også en rolle, og Elisabeth fortsætter med som passiv kunstner vampyristisk at udnytte sin omverden, dvs. Alma.

Sygeplejersken tror at have fundet en forstående og fortrolig veninde og åbner i en natlig rus op for en række traumatiske fortrængninger under den borgerligt veltilpassede og professionelle overflade. Så opdager hun, at Elisabeth har udnyttet hende som en slags fornøjeligt studieobjekt, og så forvandles fortroligheden til aggressioner og Almas fortrøstningsfuldhed til meget bergmanske replikker om tilværelsens løgn, forfalskning og mangel på sammenhæng. »Skræmt« og »hjælpeløs« bliver nøgleord, den bergmanske eksistentielle krise under en tom himmel slår ordrigt igennem, men unægteligt mere skematisk og mindre gribende end i andre af hans film. Desperationen har noget stædigt postulerende over sig.

Elisabeths/kunstnerens afmagt forklares (og forsvares?) glimtvis i et par scener, hvor hun betragter henholdsvis TV-billeder af en buddhistisk munks selvbrænding i Saigon og et fotografi fra nazistiske jødearrestationer i Warszawas ghetto, det med den lille dreng med hænderne i vejret. Men trods disse to eksempler på verdens overvældende umenneskelighed retter Bergman alligevel en selvransagende anklage mod den kunstner, der ikke kan formidle håb og tillid, men kun suge erfaringsmateriale ud af medmenneskene i nihilistisk afmagt. Kunstneren bruger sin omverden, men kan den bruge kunsten, når virkelighedens rædsler som i Saigon og Warszawa dog forbliver uanfægtede?

Tilsvarende forsøger instruktøren et opgør med filmmediet selv ved hjælp af en stribe krasse verfremdungseffekter. Man ser filmstrimmelen køre gennem apparatet og et glimt af kameraholdet i arbejde, og som visuelle håndkantslag får man uden varsel en række tungt symbolske chokscener langet ud – et lig åbner øjnene, en stumfilmsdjævel springer op af en kiste, en nagle slås gennem en hånd etc.

Liv Ullmann og Bibi Andersson i scene fra »Persona«, Bergmans drama om menneskelig isolation

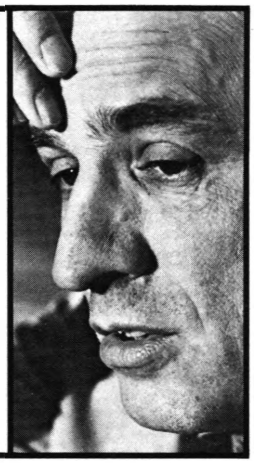
Ingen skal være i tvivl om, at dette er film, altså illusion og bedrag, og at sommerhuset i den smukke skærgård også ligger i en grum og nådesløs verden.

I dag er det vanskeligt ikke at se en vis portion overspændt effektjageri i disse næsten masochistiske kunstneriske selvopgør, og den målbevidste konstruktion skinner skarpt igennem både i det berømte billede, hvor Almas og Elisabeths ansigter smelter sammen til ét, og i det eneste ord, Alma får Elisabeth til at sige – »ingenting«! Der er mere intellektualistisk skema end ægte og uberegneligt liv i filmen, en selvoptaget talen sig fremad i en forud fastlagt retning, men der er også disse meget smukke sort-hvide billedkompositioner, foruroligende i deres fortættede nærvær og dulmende den tematiske tørhed med visuel sanselighed, og der er i Bibi Anderssons og Liv Ullmanns følsomme præstationer en demonstration af Bergmans mageløse evner som personinstruktør. I den enkelte scene gør spillets rigdom figurerne til mennesker, selv om de i det samlede forløb må forblive marionetter.

Og så er der trods alt i »Persona«, som kronologisk ligger mellem desperationsfilmene »Stilheden« og »Ulvetimen«, en måske holdbar kerne af sundhed og styrke i Bibi Anderssons lyse Alma. Vel bryder hun sammen, og vel brister hendes velordnede verdensbillede. Men man har efter filmens åbne slutning lov at vælge at tro, at hun ikke selv er bristet, og at hun med sine egne ord aldrig bliver som Elisabeth. Vover man ikke at vælge den tro, er »Persona« – trods alle de partielle fortolkningsmuligheder, man kan underholde sig selv med – tæt på i sidste ende kun at have samme destruktive funktion over for sin tilskuer, som Elisabeth Vogler har over for Alma. For trods filmens mange ord ligger der også en form for stumhed bagved »Persona«.

Ulvetimen

En redegørelse for Bergmans gysertime



Anders Troelsen

Den er nok Bergmans personligste film – »Ulvetimen« – og hans mest mareredne. Den er det i en sådan grad, at den kan synes uforløst. Navlestrengen mellem filmskaber og værk er ikke hugget over: filmen rummer uigennemskuelige personlige elementer. Den er det ekstreme udtryk for en isoleret kunstnerposition, hvor kunstneren ikke lader sig distrahere af hensynet til et publikum, der for at kunne fatte en meddelelse må have krav på, at denne har en nogenlunde objektiveret karakter og ikke kun lader sig forstå til bunds ved en psykoanalyse af det subjekt, der har frembragt den.

HANDLINGEN

Filmen er ikke blot udtryk for en ekstrem kunstnerindividualisme; den handler direkte om den.

På en øde ø (!) i den frisiske øgruppe bor maleren Johan Borg og hans hustru, Alma. Johan har en tid haft svært ved at male, og han oplever at en verden af dæmoner er ved at bemægtige sig ham. For at kunne hjælpe ham forsøger Alma at indleve sig i hans skizofrene forestillingsverden, og det i en sådan grad at hun begynder at kunne se hans spøgelser, der holder til på øens gamle, forfaldne slot. Men til sidst kan hun ikke længere nå ham, han forsvinder simpelthen, hans identitet opløses.

FORTÆLLEPERSPEKTIVER

Allerede i et sådant nødtørftigt handlingsreferat ligger en slags fortolkning, og særlig for denne films vedkommende, hvor det er uklart, hvad der egentlig sker. Det forholder sig nemlig sådan, at alle begivenheder er filtreret gennem flere synsvinkler. Filmen indledes med tre fortekster, der fortæller at den bygger på Almas mundtlige beretning samt Johans dagbog. Efter disse tekster, der er underlagt forskellige filmstudielyde sluttende med instruktørens »börja!«, ses Alma, der famlende begynder sin fortælling, mens hun appellerende ser ind i kameraet. I hendes beretning indgår også hændelser, som hun i sin tid læste om i Johans dagbog, og som filmen visualiserer. Imidlertid er det ikke altid klart, om det vi ser er Almas oplevelse af hændelserne, om det er hendes daværende eller senere læsning af Johans dagbog, der gengives, eller om det er Johans egne oplevelser, sådan som de er nedfældet i dagbogen, eller sådan som han har gengivet dem over for Alma. Der er således tale om overlejrede og tidsmæssigt forskudte fortællerlag, og deres indbyrdes forhold er systematisk sløret. Denne distancerende teknik tjener på én gang til at insistere på det fortaltes virkelighedskarakter – fortællerne træder frem for vore øjne som garanter for deres beretninger – og til samtidig at ophæve al virkelighedssubstans, da hændelserne oftest er filtreret gennem flere fortælleperspektiver, hvis troværdighed kan drages i tvivl.

Filmens lukkethed om enkeltindividets oplevelser viser sig også i den måde, hvorpå tilskueren rent visuelt ledes ind i det fiktive univers. Filmen er således rig på såkaldt »subjektive« indstillinger. Da Johan og Alma besøger slotsbeboerne glider disse drømmeagtigt frem i billedfeltet. Deres ansigter er (optisk) forvrængede. Også lyde er ofte gengivet subjektivt: ved den efterfølgende middag på slottet foretager kameraet en hurtig cirkulær bevægelse omkring bordet, hvor alle er placeret, sluttende med en indstilling af Johan bagfra: lydene og brokker af meningsløse samtaler synes at slå sammen om ham.

Johans fantasiverden er det centrale i filmen. I flere scener på slottet er Johan på Edvard Munch'sk vis trukket frem i den ene side af billedets forgrund med ansigtet vendt mod tilskueren, således at vi ikke blot fornemmer hans isolation, men samtidig kan opfatte det der viser sig bag ham som materialiseringer af hans mareridt. Imidlertid er det som sagt ofte uklart om der er tale om Johans eller Almas oplevelser, og filmens pointe er netop, at Alma i sin kærlighed til Johan er lige ved at blive trukket over i hans verden. Alma spørger selv om det ikke er sådan at man, når man har levet længe sammen, kommer til at ligne hinanden og tænke på samme måde. Det er en af Johans dæmoner, en gammel dame, der som en projektion af Almas ønske om at blive gammel sammen med Johan, opfordrer hende til at læse i Johans dagbog – og derved gå ind i hans verden.

DEN SPALTEDE VERDEN

I filmens ramme, hvor Alma i søgende, afbrudte sætninger fortæller til instruktøren, gentages den bevægelse fra lys til mørke, som filmen som helhed foretager. Vi ser først Alma i

dagslyset, uden for hendes og Johans hus, mens det i slutningen af filmen er blevet mørkt, da hun inde i huset fortæller om hvorledes dæmonerne har bemægtiget sig Johan.

Det er mørket – underbevidsthedens, dæmonernes mørke – der opsluger Johan. Ved Almas og Johans besøg på slottet opfører arkivar Lindhorst, hvis ansigt belyses på en måde så det minder om et fugleansigt, en scene af Mozarts »Tryllefløjten« på et lille dukketeater. I denne scene spørger Pamino om, hvornår han vil gense lyset og finde sin Pamina. Snart, eller aldrig, svarer ånderne. Pamina er klart associeret med Alma, der som den eneste er klædt i hvidt: navnet Pamina betegnes af Lindhorst – selv en negativ udgave af fuglemanden Papageno i »Tryllefløjten« – som en magisk formular. Kameraet dvæler her på Alma, hvis navn han tidligere har karakteriseret som smukt og usædvanligt.

Alma er negationen af Johans mareredne verden. Hun er blødt belyst, mens han konsekvent er hårdt belyst, således at der falder skarpe skygger på hans ansigt. Alma sidder på et tidspunkt varsomt beskyttende en stearinlysflamme med hænderne, og i en overtoning fra et totalbillede til et nærbillede af flammen i en petroleumslampe glider hun visuelt sammen med flammen, idet hun i den foregående indstilling indtager samme plads i billedfeltet. – Men Johan finder hverken lyset eller Pamina/Alma. Det er tværtimod Alma, der må forsøge at følge ham ned i mørket for at hente ham tilbage.

Filmen bevæger sig ikke blot fra lys til mørke, men også fra forår til efterår. I fortællerammen ser vi Alma skrælle æbler, og hendes fortælling begynder med at hun og Johan ankom til øen om foråret, da hendes yndlingstræ, æbletræet uden for huset, stod i blomst. Det er under dette træ at vi den eneste gang i filmen ser Johan kysse Alma, og da han – forgæves – forsøger at male hende er hun anbragt under det – naturligvis badet i sollys. På denne måde – og ved sin graviditet – er Alma knyttet til det livgivende, moderlige (Alma Mater!). Hun er i kort begreb alt hvad der er positivt i filmen: hun forsøger at holde Johan tilbage i dagslysets normalitet, forsøger at få ham til at interessere sig for det nære, husholdningsregnskabet, sin søns fødselsdag (åbenbart et barn af en tidligere forbindelse). Hun er »hel«, som Johan siger, mens han selv er splittet. Kvinden er i filmens forestillingsverden det stabile, biologisk forankrede, mens manden er den uroligt søgende – hvilket også formidles visuelt: i en indstilling hvor Alma forgæves vil omfavne Johan slår det hvide vasketøj, som hun lige forinden har hængt til tørre, uroligt hen foran hans ansigt – uden at nå Alma. I en anden indstilling sidder hun tilbage i billedet, mens billedets forgrund er præget af stærk uro og flimren på grund af Johans konvulsiviske bevægelser. Til sidst sætter han sig ned og bladrer med korte, skarpe smæld i sin skitsebog, hvor han har tegnet de dæmoner, der forfølger ham.

KUNSTNERENS DÆMONER

Det Johan Borgske galleri af dæmoner er ret righoldigt og har sine litterære aner i E.T.A. Hoffmanns ligeledes tvedelte univers, jvf. navne som arkivar Lindhorst, kurator Heerbrand, kapelmester Kreisler, Veronica Vogler.

Den verden, som slottet repræsenterer, er den verden, hvoraf Johan Borgs kunst opstår, det underbevidste, drifterne. Det er på slottet at Mozarts og Bachs musik lyder. Men han kan ikke længere udnytte sit underbevidste til at udtrykke sig i en socialt acceptabel form. Hans fantasifigurer har løsrevet sig, fået eget liv, og træder nu op mod ham

Scene fra »Ulvetimen«

som vampyrer, der udsuger ham. Disse dæmoner er en blanding af personlige traumer, seksuelle tilbøjeligheder – og kunstnerens forestillinger om sit publikum. I den sidste egenskab ydmyger slottets beboere ham, når de morer sig med at hænge hans billeder på hovedet, eller når de – alle anbragt i fuglestillinger – er nyfigne vidner til kærlighedsmødet med Veronica *Vogler,* der som et modbillede til Alma er objekt for hans erotiske besættelse. Den Don-Juan-maske, som offentligheden har udstyret kunstneren med, bliver bogstaveligt til en klovnemaske. Johans identitetstab er forberedt af arkivar Lindhorst, der trækker i trådene, og som har udstyret Johan med sin egen slåbrok og lagt hans maske, således at han »er sig selv og dog ikke sig selv«. Selve kærlighedsmødet har dødsassociationer: Veronica Vogler er anbragt på en ligbåre.

Identitetstab, død, seksualitet og kunst synes at glide sammen i filmen. Da en gammel dame på slottet vil tage hatten af for at høre musikken bedre, følger ansigtet (identiteten) med. Død og skaben forbindes i arkivar Lindhorsts fremstilling af hvorledes Mozart skabte sin skønneste musik, da han allerede var mærket af døden. Og det falder i tråd hermed, at Johan i en af sine mange monologer fortæller at ulvetimen er den time, hvor dæmoner og spøgelser er stærkest, men også den time, hvor der fødes flest børn. For Johan betyder ulvetimen imidlertid ikke nyt liv, men kun død. Ved den fuldstændige projektion, ved helt at gå ind i sine fantasier opløses han. Da han forsøger at skyde Alma, det eneste, der bandt ham til virkeligheden, overskrider han grænsen: »Spejlet er knust, men hvad viser stumperne?«. Idet han siger disse ord kører kameraet ind mod ham, han kommer ud af fokus, og opløses for vor øjne idet han glider sammen med vandet: id'et oversvømmer hans bevidsthed, og den dreng, som han tidligere har dræbt og kastet i havet, dukker op igen. Jeg'et og dets fortrængningsmekanismer eksisterer ikke længere.

KUNSTSYNET

Det er muligt at Bergman ved med virtuos visuel fantasi at iscenesætte disse skræksyner har kunnet lette det tryk, de har udøvet på ham selv. Problemet er blot, at han ikke har kunnet distancere sig tilstrækkeligt fra dem til at give en bearbejdet og mere perspektivrig fremstilling af den psykiske belastning, som følger af kunstnerens isolerede sociale position som en blanding af mellemlagslønarbejder og småborgerlig producent. Filmen giver mulighed for identifikation, men vel at mærke kun for lige så socialt isolerede mellemlagsintellektuelle. Derimod peger den ikke på veje bort fra kunstnerens aktuelt isolerede stilling. Den er paralyseret af sine egne skrækvisioner og derfor lukket om sig selv.

Da kunsten ikke længere som i et feudalt samfund kan opfylde repræsentative opgaver er den henvist til at blive

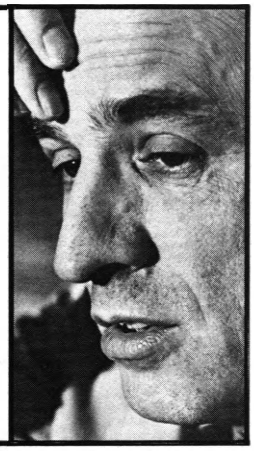
rent selvudtryk, og dettes originalitet er varemærket på det frie marked, hvor købernes skalten og valten med kunstværket rummer en potentiel ydmygelse af kunstneren. At kunsten under disse omstændigheder er reduceret til selvspejling i aristokratisk tilbagetrukkethed er klart nok Bergman bevidst, blot drager han ingen konsekvenser af sin indsigt. Hans kunstsyn er fundamentalt romantisk. Filmmediet kan bruges til at skildre individets eksistentielle problemer, men kan ikke have samfundsmæssige sammenhænge som tema. Den ydre verden kan kun finde anvendelse som projektioner af den ulykkelige kunstneres indre univers. Bergmans film rummer aldrig blot tilløb til en analyse af samspillet mellem den sociale virkelighed og individets bevidsthed, f.eks. i form af sammenhængen mellem mellemlagets svævende sociale position og dets identitetsproblemer.

Som modbillede til kunstnerens narcissisme har Bergman kun en idealiseret familienormalitet at byde på, til hvilken Kvinden som moder og hustru kan knytte hele sin identitet og derved opnå en helstøbthed og en forankring i »naturen«, der ikke er den isolerede kunstner beskåret.

Litt.: Robin Wood: Ingmar Bergman, Studio Vista, London 1969.

Skammen

I sjælden grad en privat film



Kaare Schmidt

»Skammen« er en i sjælden grad »privat« film. I sig selv giver den ikke megen anden mening end banalitet i fåreklæder. Men i Bergmans produktion udtrykker den en yderste konsekvens af hans udvikling (med hans seneste, »Slangens æg«, som direkte fortsættelse). En del af hans gennemgående tematik er altså nødvendig for forståelsen.

I IBs univers (som virkelig fortjener benævnelsen) hersker en, egentlig religiøst begrundet, kamp mellem Livets *mening* og Livets *vilkår.* Han skelner mellem gode og onde mennesker (som fortælleren – »Gud« – direkte benævner det i »Det regner på vor kærlighed«). De gode lever en materielt kummerlig tilværelse i en oprigtig søgen efter livsmening, mens de onde er dem, der sidder socialt trygt og veldefineret på samfundsmæssige magtpositioner. De er det dennesidiges administratorer, som derved manifesterer undertrykkelsen af de højere mål (jvf. også hans egen nylige konflikt med skattevæsenet).

Livets mening kan udtrykkes i tre størrelser, som betinger hinanden: tro, kunst og kærlighed. Livets vilkår er den hindring for realiseringen af livets mening, som udgøres af samfundet (ligegyldigt hvilket – i en vis forstand er det simpelt hen helvedet på jord).

Troen begrænses af *institutionen* kirken. Troen får en samfundsmæssig side (jvf. afskyen for præster), som er en hindring for den anden side, troen på livets mening og livsmeningen i troen.

Kunsten begrænses af den institutionaliserede finkultur (som IB selv kommer til at tilhøre, hvilket bliver noget af et dilemma), repræsenteret af scenekunstens stivnede normer/masker (jvf. f.eks. »Gøglernes aften«) og anmeldernes bedreviden, jvf. afskyen for lektorer. Modsætningen er livskunsten, hvor den kunstneriske udfoldelse er et mål i sig selv for kunstnerne/menneskene – derfor ofte vist som gøglere – til opnåelse af livsmening og -glæde (jvf. »Till Glädje«).

Kærligheden begrænses af institutionen ægteskabet. Parforholdet får en samfundsmæssig side, hvor Manden er forvalteren af de stivnede samfundsnormer, som undertrykker den anden side, kærligheden, repræsenteret af Kvinden som »naturligt« følelsessymbol.

Det er på grundlag af dette konfliktforhold – den indre higen og det ydre bolværk – at IB skaber sin *psykologiske* tematik. Den er hele tiden underlagt de generelle temaer men har nok været den væsentligste faktor i hans berømmelse. Det skyldes den intensive »afklædning« af psyken, nordisk tung og naturrelateret og stærkt påtrængende i IBs frysende, rensede billeder, hvor expressionismen ikke kun er vinkelmageri men udnyttelse af skuespillernes knortede svenske ansigter og den barskt enkle svenske natur.

Det krigens landskab, vi i »Skammen« indføres i, kan umiddelbart forstås som blot det Krigens ragnarok, det giver sig ud for. Omkring hovedpesonerne bryder verden sammen, sammenbruddet i kulturen/samfundet medfører menneskets sammenbrud. Fra den nøjsomme og uskadelige tilværelse i det isolerede gartneri trækkes Eva og Jan ind i undergangen og ændres psykisk/menneskeligt. Kampen for den simple overlevelse bliver dominerende. Jan, der ikke kunne slagte en høne, lader sig tvinge til at dræbe en ven, og senere dræber han på eget initiativ et medmenneske i samme situation som han selv for at få hans støvler. Eva chokeres over hans handlinger men ender med søvngængeragtig accept. Sådan er Krigen.

Det kan jo være meget rigtigt, f.eks. sammenholdt med diverse voldsliderlige produkter, men alligevel et temmelig banalt udsagn.

Med IBs univers i baghånden kan man se, at det heller ikke er budskabet (men det ændrer ikke ved at det umiddelbart en filmens udsagn). Jan og Eva Rosenbergs nedtur er begyndt før krigen når dem (efternavnet henviser til jøderne som særlig kunstneriske og særligt forfulgte – ligesom i »Slangens æg«). De har sagt kunsten farvel – alle broer er brudt – og der lades heller ingen tvivl tilbage om at kærligheden er passé. Hvad så med troen?

IB har i stadig højere grad i sine film forenklet de fysiske omgivelser (bortset fra »Slangens æg«), flyttet sine personer fra »samfunde« til enkle lokaliteter – nøgne rum, en skærgårdsø – i takt med tematikkens almengørelse ud i det helt abstrakte. Samtidig er de ydre forholds hindring af den centrale søgen efter livsmening blevet total, nu blot helt koncentreret i de psykologiske konflikter. Mennesket står ene og fortabt efter Guds død (»Stilheden«) – sindssygen i »Som i et spejl« var vel egentlig sidste chance.

Troen tematiseres ikke i sig selv i »Skammen«. Men med opgivelsen af kunsten og kærligheden som muligheder er også troen ophørt – troen på kunsten og kærligheden og troen som livsmening i sig selv. Jan og Eva passerer efter ruinerne en *uskadt* kirke, som må være udtryk for institutionens tomme skal.

Krigen kan altså ses som en symbolsk kampplads, udtryk for en psykologisk konflikt i og mellem hovedpersonerne, forbundet med et opgør mellem idealer og realiter, hvor samfundsnormerne i stedet for at være i opløsning sætter sig igennem i deres fulde konsekvens, så mennesket knuses.

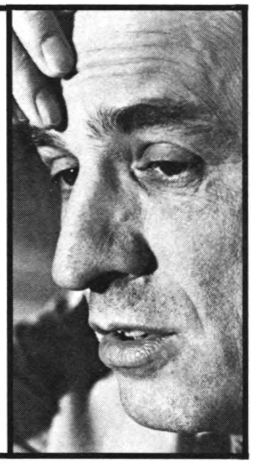
Scene fra »Skammen«

Dette skal ikke forstås som en fortolkning, der specielt vil trække de samfundsmæssige aspekter frem, sådan i al abstrakthed. Det mener jeg derimod, at IB gør, og jeg mener netop, at det er vanskeligt at eklære sig uenig med ham i hans ganske almene pointer. Men for mig at se – og det er så min vurdering – så er det netop fordi han fremstiller tingene så abstrakt, garneret med skarpe og helt nære situationsbeskrivelser, at man ikke blot kan være enig men sågar betragte det som specielt dybt. Jeg mener ikke at IBs snævre henvendelse til borgerskabet – som det publikum der i kraft af tilsvarende erfaringer kender de skildrede psykologiske konflikter – skal lægges ham til last, at han burde lave film for alle eller for andre. Men jeg mener, at hans pessimisme – hans vægt på menneskelige eller borgerlige idealers forfald – fremføres på et alt for tyndt grundlag.

Efter at Gud er død (for IB) – og for så vidt også før – er menneskene blevet til kastebolde for verdens omskiftelser. Det kunne vel være rigtigt i mange sammenhænge, men når mennesket også frakendes muligheden for at tage ansvar for dets eget liv (spøger Gud alligevel, nu blot i Djævelens – samfundets – skikkelse?), så slår meningsløsheden igennem i en grad, hvor den bliver absurd. Så kan IB vel ikke engang mere påstå, at han selv er ansvarlig for sine egne film.

Passion & Hvisken og råb

Kompendier over Bergmans temaer



Peter Nørgaard

Filmene »Passion« fra 1969 og »Hvisken og råb« fra 1972 udgør to yderpunkter i Bergmans senere produktion. Begge film er rene kompendier over instruktørens temaer og besættelser, men »Passion« er et af hans æstetisk set mest kantede og disharmoniske værker, mens »Hvisken og råb« besidder den formelle afklarethed, der ifølge modne kritikere er det modne kunstværks særkende. På den anden side rummer »Passion« en appellerende åbenhed, mens »Hvisken og råb« er temmelig hermetisk i al sin helstøbthed. De anekdotiske detaljer (»historien«) er i »Passion« begrænset til et minimum, og i »Hvisken og råb« er de næsten helt forsvundet. »Passion« er sat i en genkendelig, fysisk virkelighed og foregår i nutiden, hvorimod »Hvisken og råb« har drømme-karakter og udspiller sig i en 90'er-lignende epoke. Hvor den første film er ekspressiv, er den anden suggestiv. Men begge beskriver de den yderste grad af kontaktløshed, i »Passion« formuleret som »cancer i sjælen«, i »Hvisken og råb« konkretiseret som cancer i kroppen. Følgen er under alle omstændigheder: afsjælethed.

Den splittet virkende »Passion« er den mest regelmæssigt konstruerede af de to film. Den er opbygget i 4 hovedafsnit, der adskilles af skuespiller-interviews og rummer omtrent lige mange sekvenser. Denne matematiske struktur fornemmes dog ikke ved den umiddelbare oplevelse af værket. Scenerne, hvor skuespillerne udtaler sig direkte til kameraet om deres roller, er nok tænkt som en distancerings-effekt, men i så fald opfylder de ikke ganske deres mission. Da aktørerne virker lige så instruerede her som i resten af filmen, er illusionsbruddet minimalt. Tværtimod bekræfter disse monologer vores tiltro til filmens udsagn, indenfor det fiktive univers, der er tale om.

»Passion« er tilsyneladende det sidste værk, hvor Bergman ligger under for, hvad man kunne kalde »den imitative fejlslutning«, at et kunstværks udtryksside absolut skal efterligne dets indholdsside: »Form bør spejle indhold«. Personerne er splittede, ergo er filmen splittet, deres motiver er skjult for dem selv og dermed også for os.

Filmens plagede mennesker hjemsøges ikke af fysiske farer, som i den umiddelbart foregående »Skammen« – et værk, som »Passion« ellers minder en del om. Set i sammenhæng med Bergmans øvrige produktion forekommer personernes angst og rodløshed snarest at være et symptom på det »troens fravær«, der så ofte skildres i instruktørens film, omend begrebet her ikke nødvendigvis behøver at tolkes metafysisk. Anna og Andreas tror ikke på hinanden, Eva tror ikke på sig selv, og Elis tror ikke på noget som helst. Den allitteration, der knytter parrene sammen, er kun en ironisk effekt.

Titlen »Passion« er så præcist valgt, at den, med sit spektrum af betydninger fra »lidelseshistorie« til »mani« kan dække alle filmens 4 hovedpersoner. Der er den hjælpeløst åbne og modtagelige Eva (Bibi Andersson) og hendes forfrossent utilnærmelige og kyniske mand, arkitekten Elis (Erland Josephson). De kan hverken leve med eller uden hinanden. Der er den unge enke, Anna (Liv Ullmann), hvis rigoristiske sandhedskrav dækker over en dyb livsløgn, og den mand, hun kaster sin bogstaveligt talt kvælende kærlighed på, den udbrændte og ydmygede geolog, Andreas (Max von Sydow). På den trøstesløse, forblæste ø, hvor personerne bor (et ydre udtryk for deres indre isolation), sker der en række grusomme dyremishandlinger. Vi får aldrig at vide, hvem der har begået dem, hvorved vi netop bringes til at tænke, at de kunne være begået af *enhver*: At volden ligger i os alle.

Det gælder også Anna, trods hendes efternavn, From. Andreas indser, at Anna selv i sygelig jalousi fremkaldte den bilulykke, der kostede hendes »perfekte« mand og hendes barn livet. Anna beder ham om tilgivelse, men han er ude af stand til at tilgive. Han vil hellere have sin ensomhed tilbage end fortsætte med det kvalfulde og håbløse forsøg på at nå ind til et andet menneske. Naget af tvivl og anger går han i filmens slutscene frem og tilbage som et dyr i et bur, mens Bergman lader billedet af ham opløses (i en optisk zoom-ind?), og fortællerstemmen udta-

ler: »Denne gang kaldtes han Andreas Winkelmann.« Med »Passion« nåede Bergman et nulpunkt i sit syn på menneskets vilkår (»Andreas« – »menneske« på græsk) og havde udtømt mulighederne i den stil, hvormed han på denne tid prøvede at give sine erfaringer form.

I »Hvisken og råb« går Bergman direkte til at konfrontere os med den hårdeste af alle sandheder: At vi skal dø. Filmen stiller os over for spørgsmålet om, hvilken mening livet har, set i dødens perspektiv. Men rammen om disse eksistentielle overvejelser er denne gang en videreudvikling af hans mere allegoriske værker fra slutningen af 50'erne.

På en gammel herregård ligger den ca. 40-årige Agnes (Harriet Andersson) for døden, angrebet af kræft i underlivet. Hun plejes af tjenestepigen Anna (Kari Sylwan). Hendes to søstre, Karin (Ingrid Thulin) og Maria (Liv Ullmann) er kommet til dødslejet. Sygdommens virkninger og forløb skildres pinagtigt indgående, og døden kommer som en befrielse for både Agnes, menneskene omkring hende og tilskueren. Agnes' søstre prøver at være hende til hjælp, men Maria er for overfladisk og Karin for følelseskold til, at de kan give deres banale medlidenhed andet end konventionelle udtryk. Kun den dybt religiøse (og næsten umælende) tjenestepige kan støtte den syge med en kærlighed, der ligger hinsides pligt og fornuft. Som i »Passion« optræder der altså 4 hovedpersoner, og også her er de så stærkt typificerede og kontrasterede, at de kan minde om udgaver af de 4 temperamenter. Men i »Hvisken og råb«s uvirkelige atmosfære kan man godtage disse hårdt optrukne figurer.

Filmen er opbygget i to nogenlunde symmetriske halvdele med Agnes' død som midtpunkt, og i hver del får to af hovedpersonerne tildelt et »flashback«, der ligger uden for filmens nutidsplan. D.v.s., egentlige flashbacks er det ikke; der er snarere tale om filmiske ækvivalenter til teatrets bekendende monologer, hvad enten de præsenteres som dagbogsnotater, erindringsglimt eller fantasiforestillinger. Helt folkeeventyr-agtig i formen er tjenestepigens vision, hvor den døde Agnes bønfalder sine nærmeste om varme og kontakt: Den 3 gange gentagne påkaldelse; søstrene, der svigter; tjenestepigen, der alene står hende bi.

En nøgle til forståelsen af det aspekt af filmen, der ligger i dens titel, kan være udformningen af disse 4 sekvenser. De indledes og afsluttes alle med overtoninger i rødt, et stort, isoleret nærbillede af den erindrende person, og et akkompagnement af hviskende stemmer. Disse stemmer kan tolkes (pars pro toto) som et symbol på de kvælende livsvilkår eller traumatiske oplevelser, der har (mis-)formet personerne. Råbene er den gentagne appel: »Hjælp mig!« der fremsættes i mange af filmens scener. Muligheden for at bryde isolationen ligger i råbet, den pludselige accept af egen hjælpeløshed og lidenhed, en opgivelse af just de dele af personligheden, der holder personen sammen. Men Bergman giver ikke denne erkendelse store realiseringsmuligheder. Det anskueliggøres i, at den, der hører Agnes' råb, er døden, og den tilintetgørelse af jeg'et, hun opnår, er den totale tilintetgørelse af både krop og sjæl.

Trods alt lader instruktøren filmen klinge ud på en tilsyneladende forhåbningsfuld tone: En passage fra Agnes' dagbog. Her skildres et af de lyse øjeblikke, der som et strejf af nåde kan forsone mennesket med dets bitre kår. En smuk sommerdag får Agnes besøg af sine søstre. Ude i haven gynger Anna dem alle tre. Solen skinner, sygdommens virkninger er stilnet, hun føler sine elskedes nærvær og tænker: »Jeg har oplevet det fuldkomne«. Men den lille episode er ikke i stand til at opveje filmens samlede indtryk af lidelse, bedrag og håbløshed. Og det synes fattigt, at alt hvad Bergman vil indrømme mennesket i retning af dennesidig lykke er en dag uden smerter.

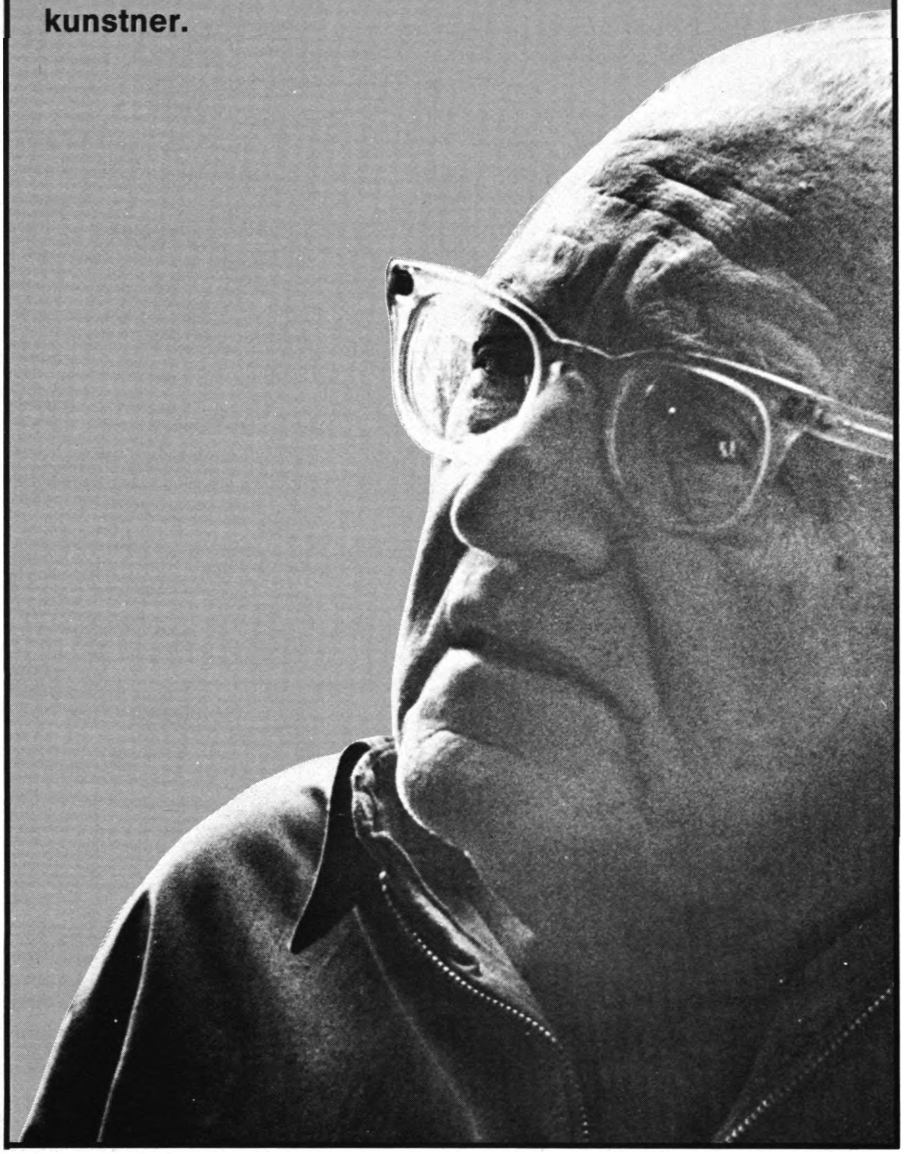
I både »Hvisken og råb« og »Passion« viser Bergman sit mesterskab som personinstruktør. De fra manuskriptforfatteren Bergmans hånd ret tyndt tegnede figurer får i skuespillernes legemliggørelse en overbevisende nuancerigdom og selvstændigt liv. Filmene er fulde af den slags »touches«, der beriger menneskeskildringerne, som f.eks. portrætteringen af personerne via deres hænder i »Hvisken og råb«. I samme film opnår Bergman, bistået af sin faste fotograf, Sven Nykvist, billedvirkninger af en helt uhørt skønhed, ved benyttelsen af udelukkende reflekteret og diffust lys og den begrænsede farveskala: Dybrødt og hvidt.

Men i begge film benytter Bergman sig af så trælst litterære fortællepåfund som »det glemte brev« og »den efterladte dagbog«, og i begge film indfører han forvirrende og komplet overflødige fortællerstemmer – altsammen noget, der tyder på vaklende tiltro til filmmediet. Og begge film præges af en ulyksalig bastanthed i symbolikken (disse evindelige ure!), og en trang til at fylde enhver gestus, ethvert tonefald med lige megen *betydningsfuldhed.* Bergman er en stor kunstner i stadig udvikling, men udviklingen kan også være nødvendig.

Til venstre en scene fra »Hvisken og råb«. Herunder en scene fra »Passion«

Kosmorama Essay

Fritz Langs motivverden, der har sin rod i tyvernes Berlin, har fået aktuel interesse efter at Ingmar Bergman i »Slangens æg« har forsøgt at genskabe tiden og stemningen. »Indfølingen med den forfølgelsesvanvittige gav Lang en ganske særlig kontakt med selveste der Zeitgeist i de betændte år mellem krigene«, skriver Niels Jensen med udgangspunkt i Lotte Eisners nye bog om den tysk-amerikanske filmkunstner.



Fritz Langs sidste amerikanske film hed »Beyond a Reasonable Doubt«. Den handler om en redaktør som bekæmper dødsstraf. I sin jagt på uomtvistelige argumenter kommer han på det desperate indfald at arrangere en række falske spor omkring en forbrydelse. Tanken er at sporene skal pege mod en uskyldig, der så hurtigt findes og dømmes. Det er derpå meningen i det afgørende øjeblik at afsløre hele det spidsfindige arrangements falskneri og på den måde gøre opmærksom på, at også dommere kan fejle og at bevidstheden herom må få os til at afstå fra den uigenkaldelige straf.

Nu går det imidlertid sådan, at virkeligheden heller ikke i dette tilfælde lader sig arrangere på forhånd og som så ofte tidligere ender også her den, der vil gøre andre til marionetter, som en sprællemand i sit eget net. For de dokumenter og det fotografiske materiale, der afslører falskneriet og beviser den dømtes uskyld, brænder ved et ulykkestilfælde op, men da man alligevel kan dokumentere, at den dømte *ikke* er forbryderen, så – tableau! Den dømte fortaler sig og røber at det *netop* er ham, der i ly af redaktørens plan har forøvet forbrydelsen, og at han altså vitterlig er skyldig!

Man har set denne fabel som typisk Langsk. Ingen slipper fra sin skæbne, men netop som man tror at gøre det smækker fælden i. Tilskikkelserne har altid en sidste trumf på hånden. Eddie Taylor i »You Only Live Once« (37) er uskyldig dømt men en dag kommer der bud til fængslet om, at hans uskyld er bevist. Netop den dag han har dræbt fængselspræsten og er stukket af! Ingen undvigelse fra det skjulte mønster er mulig. Ikke engang for en veritabel helt som Siegfried – i de to Nibelungen-film fra 23/24 – der ihjelslår dragen og bader i dens blod, fordi det ved at dække ham kan gøre ham usårlig, hvilket det også gør, undtagen på det sted hvor et tilfældigt blad daler ned og lægger sig. Sådan går det altid og sådan går gennem hele Langs værk, fra de tidlige tyske film til de seneste amerikanske, forestillingen om det sårbare punkt på hvilket vi alle er prædestinerede til at blive ramt og fældet.

Som filmhistoriens store determinist opleves og tolkes Lang sædvanligvis. Men selv ser han det ikke helt på den måde. I et brev til Lotte Eisner, som hun bringer i sin nye, store monografi, skriver han:

»I no longer believe in mystical fate.

Every human being makes his own fate by the way in which he uses his experience (or does not use his experience), by the choice or rejection of events and situations he partakes in, by what he manages to achieve or not to achieve, for whatever reasons. No mystical fate, no God or whatever is responsible for his fate EXCEPT HIMSELF. And this is why one cannot get away from what one has created for oneself.

Det var opholdet i USA, der ændrede Langs holdning og drejede den oprindelige tro på forudbestemmelsen i eksistentialistisk retning, således at han efterhånden i stadig højere grad begyndte at overveje begreberne skyld og uskyld ud fra menneskelige handlinger i ganske bestemte og konkrete situationer. Man kunne også sige, at skiftet går mellem en autoritær og en demokratisk livsoplevelse. Eller – mellem det germanske og det angelsaksiske. Siegfrieds tyske skæbne står ikke til at ændre. Guderne har villet den! Men den går amerikanerne ikke på. De mener ikke, at noget på forhånd er styret, men at man kan styre sig selv eller lade være: »People get funny impulses. If you resist them you're sane; if you don't you are on the way to the nuthouse or the pen«, siger en snusfornuftig barber i »Fury« (36). Og Lang er tilbøjelig til at give ham ret uden derfor at henfalde til forestillingen om, at den der bevarer selvkontrollen også smeder sin egen lykke. Vi er måske nok født med retten dertil men ingen har pant derpå. »Every man – at his birth – is endowed with the nobility of a king. But the stain of the world soon makes him forget even his birthright«, siger Father Dolan i »You Only Live Once«, og Lotte Eisner mener, at tankegangen kunne stå som motto over Langs samlede værk.

Hendes bog er en veldokumenteret, kronologisk gennemgang af samtlige film. Den er imidlertid svær at læse, fordi analysen næsten udelukkende er baseret på et omhyggeligt og detaljeret handlingsreferat, der her – som altid – alligevel er vanskeligt at holde sammen på, hvis man ikke selv har filmene nogenlunde present. Bogen er illustreret til overdådighed, men det fremragende billedmateriale er i meget ringe grad indarbejdet i teksten og fortolkningerne. Den kendsgerning at Lang har været forfatterindens nære ven viser sig endvidere at være såvel svaghed som styrke. Det giver naturligvis megen indforståethed og biografisk baggrundsviden, men taktfuldheden er nok for stor og om nogen dybere indførelse i Langs inspirationskilder bliver der desværre ikke tale. Det nærmeste er en oplysning om, at han var en passioneret avislæser, men hverken Wien eller tyvernes Berlin får den plads og betydning i bogen, man jo vitterlig af filmene kan se disse milieuer har haft for manden. Derfor bliver det heller ikke afklaret, hvilken form for kunst det egentlig var Lang lavede. Dette havde måske heller ikke været af absolut interesse, hvis det ikke var fordi Lang selv ikke vedkender sig den ekspressionistiske etikette, man gennem filmhistorien næsten konstant påhæfter hans film. Det karakteriserer bogen, at den afviser det ekspressionistiske signalement uden at gendrive med argumenter.

Et af de steder hvor betegnelsen ekspressionist er anvendt på Lang er i Paul M. Jensens »The Cinema of Fritz Lang«, en universitetsopgave som Lang selv foragtede og forbød nævnt i sit nærvær. Jensen er inde på ekspressionistfænomenet i en omtale af Langs kritiserede happy endings, der ikke af alle har kunnet accepteres som udtryk for poetisk retfærdighed, men alt for ofte er oplevet som postulerende og sentimentale. I to af Langs film, gennembruddets »Der müde Tod« (1921) og »You Only Live Once«, der er et af hovedværkerne fra den amerikanske periode, forenes de elskende således efter deres menneskelige død i et hinsidigt paradis, hvilket unægtelig kan virke slemt floromvundet. Her skriver imidlertid Jensen – uden at det altså har kunnet formilde Lang – at den sidste af de to film nødvendigvis måtte ende som den gjorde for at kunne henvise til den første! Jaget og på flugt når de elskende over grænsen til Canada. De tror sig frelst men politiets kugler rammer dem og de udånder ved siden af hinanden. I modsætning til »Der müde Tod«, hvor vi rent faktisk ser parret betræde Elysium, er der dog her kun tale om en symbolsk eller underforstået paradisisk forening. Skudt ned får Joan og Eddie endelig fred for deres plageånder. Nu er de vitterlig uden for rækkevidde. Og det er Jensens tese, at deres håndtryk i døden er nødvendigt for, at historien ikke skal ende som endnu et aktuelt indlæg i en eller anden debat omkring kriminalforsorg eller hvad der nu blev taget op i tredivernes *topical Hollywood films.* Uden den metafysiske antydning håndtrykket i døden tolkes som, havde publikum efter Jensens mening ikke fået, hvad det med rette kunne forvente af en vaskeægte ekspressionist fra Tyskland.

Men også i dette tilfælde er Lang uenig med sine eksegeter. Han oplever ikke »sejren i døden« entydigt som happy ending og trækker i det hele taget problematikken vederkvægende ned på jorden og bort fra det himmelske ved at henvise til en ven, som overfor ham med tanke på de unge døde engang bemærkede: »Hvad får det hjælpe; deroppe kan de jo alligevel ikke bolle!«

Lotte Eisner mener ikke, at Langs film ender for godt i sukret forstand men snarere, at de ender idéelt, hvilket er en ganske anden sag. De henviser logisk til det positive, fordi de benægter at det negative indebærer nogen realistisk mulighed. Hun siger direkte om Lang, »at hans klarsyn får ham til at indse, at de løsninger som tenderer mod den lykkelige slutning er de eneste mulige løsninger«. Under alle omstændigheder: »Mord er ingen udvej!«, som Lang selv udtrykte det i Godards »Jeg elskede dig igår«, hvor han spiller Fritz Lang. Hans film har altid demonstreret denne holdning uden derfor at belaste dem, der søgte mordets løsning, med skylden alene, thi skylden yngler, og hvem er mest under anklage? Den der øver forbrydelsen eller den der lukrerer på den? Den der forsynder sig eller den der svigter synderen, når han mest har hjælp behov? I stigende grad blev det sådanne spørgsmål, der optog Lang. »Beyond a Reasonable Doubt« (56) skulle netop have handlet herom, men filmen blev i nogen måde mishandlet af producenten og Lang selv er i alt fald ked af den. Som den blev er den blevet endnu et udtryk for den Langske fatalisme. Skoleeksemplet så at sige. Colin McArthur bruger den netop som sådant i sin udmærkede bog »Underworld USA«. Men i virkeligheden havde hensigten for Lang ikke været endnu engang at blotte skæbnens usynlige tråde men derimod at fastholde vor fælles skyld og ansvar. Det fatalistiske arvegods havde han forlængst lagt bag sig og også almene sociale temaer forekom ham passé. Noget andet trængte sig på:

»More and more over the past few years I pondered the question: WHAT or WHO is the cause or the reason of people's increasing alienation?

Is it the double standards of our society – of the establishment – which accepts for instance that a man may do certain things for which a woman would be condemned?

These double standards which campaign against the immorality of street prostitution by laws and prison sentences allow the better-paid call girls to follow their trade, and even formally tax them on their »Wages of sin«.

Laws against homosexuality, against abortion – discussions on the »morals« of judges or politicians ... and so on, ad infinitium!

It is the personal selfishness of the contented »respectable citizen«, his lack of concern for the suffering of others, the lack of understanding, the cold indifference UNLESS ONE IS INVOLVED ONESELF.

It is not merely the arrogant self-righteousness of bourgeois »morality« and its prejudices, it is the intolerance of the mistakes or offences committed by other people, the unwillingness to understand the worries, feelings and sufferings of their fellow human beings!

AS LONG AS IT ISN'T A QUESTION OF ONE'S OWN SKIN.

Og det er da det endelige skift i Langs livsholdning. Fra det deterministisk lukkede, over en eksistentialistisk betonet individualisme til et humanistisk og kristent farvet opgør med det borgerlige samfunds værdinormer. At dette sidste trin ikke fik større gennemslagskraft i hans film, at han så at sige helt Fritz Langsk blev holdt fast i en engang afstukket bane som Skæbne-instruktøren blev måske hans kunstneriske tragedie. Han kaldte sig selv »den sidste dinosaurus«. Et stort dyr fra en svunden tid, anakronistisk allerede i sin egen. Han blev i tresserne dyrket af de unge, især af de unge franskmænd, men han blev ikke selv en moderne instruktør, hører umiskendeligt til i tiden omkring de store krige. Andrew Sarris hævder at kvaliteten i hans film aldrig faldt, men det er nu en påstand der ikke bekræftes ved gensyn med sene film som »Cloak and Dagger« (46) eller »The Big Heat« (53), der, synes jeg, står som en svag afglans af noget der engang var lysende stærkt. Givet er det i alt fald, at Lang i sine sidste film ikke fik båret igennem, hvad han gerne ville. Hertil kan være mange grunde. Producent-besvær er en. En anden er måske dispositioner i Lang selv. Måske han vitterlig var så forankret i en pessimistisk fatalisme, at den for altid bestemte ham? Måske havde han det selv som sin karrieres stærkeste skabning »M« (31), der klagede sin nød: »Igen og igen må jeg vandre gade op og gade ned, og hele tiden føler jeg, at der er nogen efter mig. Det er mig selv! Jeg jages af mig selv!«

Det paranoide motiv. Indfølingen med den forfølgelsesvanvittige gav Lang en ganske særlig kontakt med selveste der Zeitgeist i de betændte år mellem krigene. Lang har beskrevet tyvernes Berlin, overspændelsens brændpunkt på en måde, der har fået aktuel interesse efter at Ingmar Bergman i »Slangens Æg« har forsøgt at genskabe netop, hvad Lang beskriver:

Money lost its value very rapidly. The workers received their money not weekly but daily, and even so when they arrived home after working hours, shops were closed and the following morning their wives could hardly buy a couple of rolls or half a pound of potatoes for a day's work.

At the same time the nightclubs were in full swing, supported by the easily earned money of uncaring war – and inflation; the profiteers, who thought or knew they could buy anything and everything, including the starved and impoverished women of the former upper and middle classes. In cellars and private flats obscure little night spots popped up nightly only to disappear two or three days later – as soon as they became too well known to the general public and police.

In these places the up-and-coming classes of the new rich could gamble and the sky was the limit. Their rich and jaded wives visited them too, morbidly looking for unequivocal invitations, vulgar and sordid as they came – every sex deviation found fulfilment.

Crime prospered. From time to time some loner tried to stop this witches' sabbath. One morning there appeared wall posters throughout Berlin showing a half-naked voluptouous woman in the arms of a skeleton with the caption: »Berlin – you are dancing with Death«. But who cared? After four years of war, Death had lost its terrors.

Religion? God? He had been sent to peddle his heavenly wares elswhere.

In such an atmosphere of »And Devil take the hindmost« there thrives the constant, ever-present yearning for the fantastic, the mysterious, the macabre, for the strangling terror of the dark.

I sit private liv kom Lang ud for det at blive overrasket af sine kone med en anden kvinde i armene, Thea von Harbou, hans medarbejder og næste ægtefælle indtil hagekorset skilte også dem. Den krænkede tog sig af dage, og Lang blev en tid mistænkt for at have forvoldt sin første kones død. Det var i denne periode, at han gjorde det til en aldrig siden aflagt vane at føre omhyggelig dagbog, så enhver telefonsamtale, enhver visit, ethvert gøremål i dagens løb noteredes ned.

Og der gik han så gennem Berlin. Forbi Friederichstrasses fristelser, over Potsdammer Platz ned mod administrationskvarterets preussiske facader eller langs den sorte Landwehr Kanal og hele tiden fornam han destruktionen som en kraft i mennesket selv – det han siden fortalte om i »M«, i »Fury«, i »Woman in the Window« (44), i »Scarlet Street« (45), i »Secret Beyond the Door« (48) – ligesom han anede at skjulte kræfter udenfor stod parat til at tage magten fra den enkelte og gøre det alene for magtens skyld. Det der bliver budskabet i »Dr. Mabuses Testamente« (33), hvor forfølgelsen sættes i et forfærdende system af terror. At se Mabuses discipel Dr. Bauer forfægte sine visioner med de knyttede næver spændt indtrængende op foran brystet er grangivelig som at se Hitler på talerstolen, så hvis Langs instruktion i dette tilfælde ikke var bevidst, så var intuitionen i alt fald genial, som hele filmen er det. Et af mellemkrigens store værker.

I testamentet såvel som i forgængeren »Dr. Mabuse, der Spieler« (22) varsles nihilismens revolution og det er måske netop den præcisering, der er det mest forbløffende ved filmen. At den indså, eller måske snarere i modbydelig fascination sansede nazismens mangel på noget som helst, der kunne retfærdiggøre de lidelser, den forvoldte. Magten som tomhedens udtryk. Filmhistoriens optimale billede på det nihilistiske despoti er stadig den gale Mabuse i sin celle med blikket stift rettet mod en verden af intet. Eller Dr. Bauer som ingen ser, men som alene hersker gennem sin teknik. Som skjuler sig bag lås og slå, men som ikke desto mindre er allestedsnærværende, overvågende og lyttende. Fremmedgørelsens endelige sejr. Den nazistiske virkelighed.

Gene Wilder

Møde med en sky komiker i anledning af »Verdens største elsker«

Det billede man har af Gene Wilder som skuespiller er hovedsageligt baseret på hans indsats i en række af de seneste års mere frenetiske komedier – ikke mindst Mel Brooks' – hvor han med forbløffende vekslen mellem *slow burn* og freudiansk hysteri hæmningsløst har givet sig instruktører, tekster og absurde situationer i vold og brændt sine vandblå, og alligevel vilde øjne ind i tilskuerens bevidsthed.

Poul Malmkjær

Man har vel også et billede af ham som medforfatter til »Frankenstein Junior« og dermed som en skuespiller med det intellektuelle bagland i orden. Om det blev fuldt bekræftet af hans »Sherlock Holmes' smarte bror« kan – hvis man er pernittengrynet – nok diskuteres, men her føjede han så ambitionen om også at iscenesætte til den tidligere udvikling. Det blev almindeligvis anset for at være et lovende forsøg med mange gode intentioner og et tempo, der nok savnede konsekvens, men som på ingen måde ødelagde totalindtrykket af endnu en farceinstruktør på vej fra Hollywood.

Det var derfor med lidt mere end almindelig spænding jeg havde imødeset hans opus 2, »Verdens største elsker«, og det igen var måske årsagen til, at jeg blev lidt skuffet. Filmen er ihærdigt gennemarbejdet, den er åbenlyst præget af reverens for store filmmestre, af inspiration (se næste side), og alle arbejder gevaldigt med stoffet, men dels synes dette stof ret tyndt og dels afleveres det i et tempo, der kun undtagelsesvis fremmes eller reguleres gennem timing i klipningen.

Det tynde kommer f.eks. til udtryk i hovedpersonernes figurer, om hvem vi næsten intet ved ½ time inde i filmen. Den rå skitse til personkarakteristik, der ligger i hjemmescenen er ikke nok til at få os til at acceptere personernes adfærd senere – eksempelvis er hustruens hysteriske udbrud i toget helt umotiveret, da det jo er manden, der har de næsten uforklarlige adfærdsproblemer. Hustruen ligner vel også i Carol Kanes skikkelse Brunella Bovo fra »Den hvide Sheik«, men hendes betagelse af Rudolph Valentino er kun et gimmick, der dukker op sporadisk når filmen har brug for at komme væk fra mandens historie. På samme måde er mandens nervøse symptomer kun morsomme, hvis de forårsager morsomme reaktioner eller morsomme situationer. Det gør de sjældent, og at række tunge eller miste stemmen er i sig selv næppe nok til at få latterkrampe af.

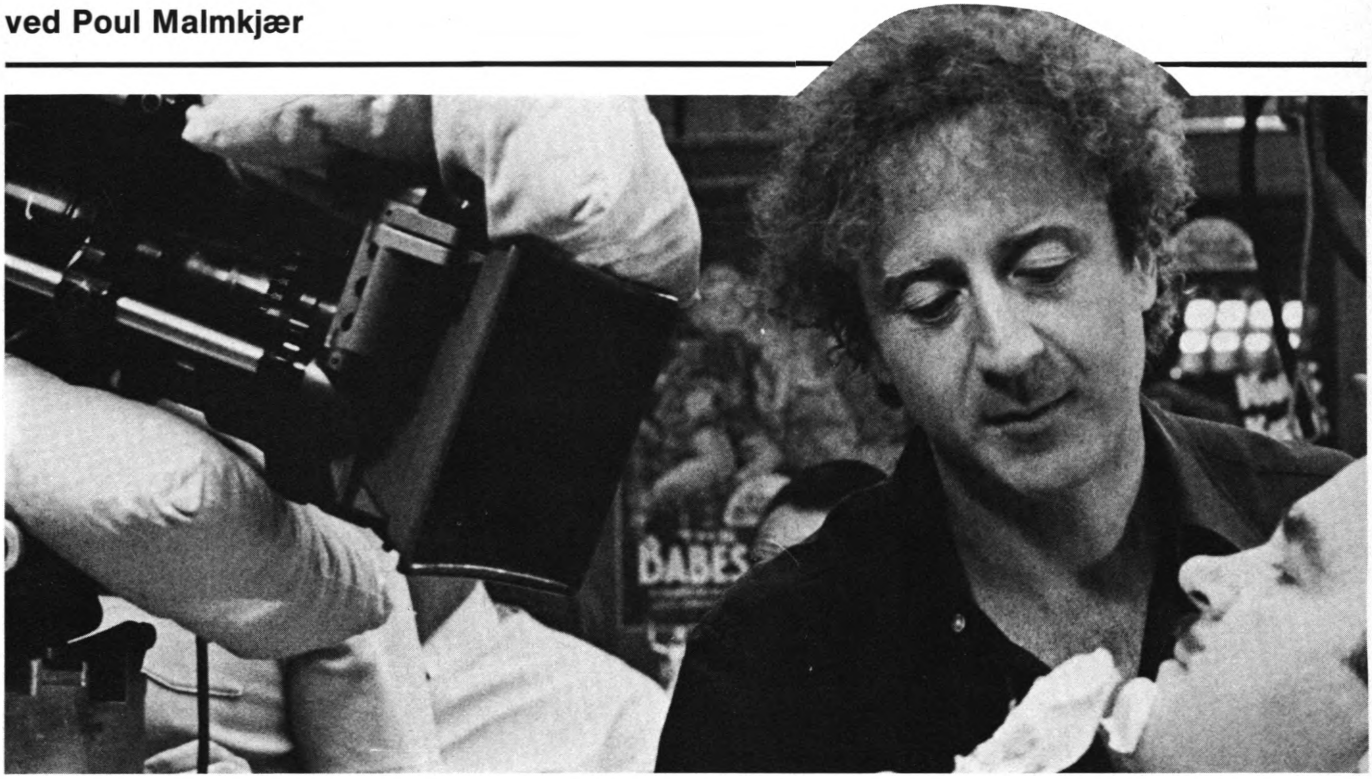
De fleste scener mangler præcision og hyppigt også sammenhæng med den foregående scene. Man skal bruge en masse tid på at identificere tid, sted og personer før man kan åbne sig for den komiske intrige i scenen, og da denne kun sjældent udvikles, men oftere kører på repetitionernes misforståede evne til at accellere komik, efterlades man som tilskuer hængende mellem smilet og ærgrelsen.

Gene Wilder kommer bedst ud af komedien når gode biroller får lov til i et roligt two-shot at udvikle deres rutinerede comedy-stück, som det er tilfældet med den gamle Fritz Feld og Ronny Graham, der spiller hhv. hoteldirektøren og instruktøren. Dom DeLuise er energisk morsom som producenten, men figuren er ikke i manuskriptet forsynet med konturer udover skabelonens.

Min hovedindvending må dog stadig gå på den manglende jordforbindelse mellem hovedpersonerne og den verden, de vil bevæge sig i og reagere på. Mekaniske gags bliver kun morsomme hvis de siger noget om mennesket og mekanikken, og begyndelsens transportbånd-scene i bageriet er mig stadig lige ubegribelig og umorsom, og kontrast-vittigheder er kun vittige, hvis kontrasten er enorm. Det går an med den orientalske ja-siger, der taler med svensk accent, men hvad skal man stille op med afsløringen af at Greta Ga-Ga er en herre? Slutningens følelsesladede løft med kærlighedserklæringen og den »store« felliniske befrielse løftes for mig at se hovedsagelig for de medvirkende i filmen. Jeg noterede den, og det er ikke rigtig nok for mig når jeg skal opleve, overraskes, rives med af originalitet. Der er næppe noget så uengagerende som film, hvor det tydeligvis er de medvirkende, som oplever det hele.

Interview med Gene Wilder

ved Poul Malmkjær



En tydeligt fysisk udmattet Gene Wilder strammede sig op med mængder af te, spærrede de blå øjne vældigt op for at holde sig vågen og så venligt imødekommende ud. Han havde haft et hårdt program i Rom, var med en tidlig maskine til København, havde lavet TV-hjørnet og var blevet interviewet på sit hotelværelse resten af dagen. Klokken var nu godt 17.30 og der var endnu et par forpligtelser, der ventede. Alligevel forsikrede Gene Wilder os, at han var i stand til at slappe af i Danmark. Han følte sig hjemme. Det var ikke mindst fraværet af sprogproblemer, der gjorde ham tryg. Han behøvede ikke at tale langsommere eller gøre sig særlig umage med formuleringerne. »Everybody here is ahead of me!« sagde han. De forstår den humor, jeg normalt benytter mig af i daglig tale. Jeg behøver ikke at prøve at være særlig morsom eller helt at undgå det. Hvis jeg ikke har lidt humor med i mit hverdagssprog, så er det kun en del af mig, der kommer til udtryk og så skurrer det uægte. På den anden side er det lidt af et problem, når publikum har set mig i »Blazing Saddles«, i »Young Frankenstein« eller i »The World's Greatest Lover« og så forventer at man til hver en tid træder frem og laver den slags numre. Det er den gamle historie om forvekslingen af skuespilleren og hans rolle. Hvis folk elsker én for de hysteriske scener i »Springtime for Hitler«, kan det være svært at overbevise dem om, at man privat er stille og nærmest sky. Det værste jeg ved er, når jeg bliver spurgt: Hvad er det skæggeste, du nogensinde har oplevet? Har du ikke en masse historier fra optagelserne til de der skægge film? Hvad med Mel Brooks? Det må da være fantastisk skægt at arbejde med ham hele tiden. Har du ikke noget sjovt fra ham? – Det er ikke noget for mig. Jeg skrider. I virkeligheden kan jeg bedst lide en snak, hvor der kommer ting frem i mig, som overrasker mig selv.

Det er nok lidt på samme måde med filmene. Jeg så gerne, at publikum grinede fra start til slut, men jeg vil alligevel lægge vægt på kærlighedshistorien. Woody Allen lykkedes med det i »Annie Hall«. Det var seriøst, personligt og storslået. Og selv om jeg ikke ligner Woody Allen, så er det altså et lighedspunkt. Jeg er vel i det hele taget en kombination et sted midt i den amerikanske farcetradition. Jeg føler ikke, at jeg ligner nogen anden, men jeg kan føle påvirkningerne fra andre. Stærkest fra Chaplin, ikke intellektuelt, men følelsesmæssigt. Som barn så jeg mange af hans film ved det lokale dyrskue, hvor min far havde en stand. Milwaukee ligger i en landbrugsstat. Men det var først da jeg som ung mand kom til New York og så »City Lights« at det hele rigtig gik op for mig. Jeg lo hele tiden og så græd jeg pludselig. Det er klart for mig i dag, at det ikke så meget var skuespilleren som den senere manuskriptforfatter Gene Wilder, det fik betydning for.

Ti år senere mødte jeg så Mel Brooks, den anden store påvirkning. Jeg spillede sammen med hans daværende forlovede, Anne Bancroft, i »Mutter Courage«, og vi snakkede sammen om at jeg skulle spille i en film, han skrev på, »Springtime for Hitler«. Jeg måtte endelig ikke tage andre roller før jeg havde konsulteret ham. Jeg fik en rolle i »Gøgereden« på Broadway. Der var fire ugers opsigelse. »OK,« sagde Mel, »det må vi leve med.«

Så gik der tre år. Jeg hørte aldrig et ord mere fra ham. Jeg spillede i Murray Schisgals »Luv«, da det en aften bankede på min garderobedør. Det var Mel sammen med en producer, Sidney Glazier. »Du troede da ikke, jeg havde glemt det?« sagde han.

Der er ingen tvivl om, at Chaplin og Mel Brooks har betydet mest for mig. Chaplin måske især for den balletagtige opfattelse af, hvordan noget skal udføres, Mel Brooks måske især for hans vilje til at sigte videre end nogen andre ville drømme om. Hvor andre sigter deres raketter mod månen, der stiler han efter Jupiter.

Gene Wilder i rollen som verdens største elsker. Til venstre gør Wilder Dom DeLuise klar til en optaglese

Mel kan anvende figurer, klicheer eller prototyper. Det er for ham ligemeget, for ham er det vittigheden, der tæller, ikke personen. Selv er jeg kun interesseret i morskaben hvis den kommer fra et menneske. Ganske vist kan man ikke påstå det helt om f.eks. den tykke dame i bagerforretningen i »Verdens største elsker« – hun er blot en figur, som publikum øjeblikkelig kan identificere – ikke identificere sig med – og genkende som type. Men ellers skriver jeg normalt med en person i tankerne. Jeg havde Madeline Kahn og Marty Feldman i hver en linie i »Sherlock Holmes' smarte bror«, det samme var tilfældet med »Frankenstein Junior«, men med »Verdens største elsker« gik det galt. Jeg vidste ikke, hvem der skulle spille pigen, og jeg var ved at opgive det hele da Madeline Kahn gjorde mig opmærksom på Carol Kane, som jeg ikke kendte. Min Annie skulle jo være en lille mus, bange og rørende, og da jeg havde set »Hester Street« havde jeg fundet hende. Og Dom DeLuise skulle oprindelig have spillet barberen. Til producenten havde jeg tænkt mig Adolphe Menjou og til onkel Harry enten Mel Brooks eller Groucho. Der var jo alle disse »Why a duck«-dialoger.

Endelig kan man jo ved manuskriptarbejdet gå en helt anden vej som jeg gjorde det med Frau Blucher i »Frankenstein Junior«. Her tænkte jeg hele tiden på Judith Anderson i »Rebecca«. I øvrigt havde jeg aldrig troet at jeg kunne arbejde sammen med andre end Mel Brooks, men min næste film skriver jeg sammen med Ronny Graham, der spiller instruktøren i »Verdens største elsker«. Han skrev f.eks. »Nye Stjerner« i 1954, hvor også Mel havde en sketch med, og han er for tiden story editor på TV-serien »M.A.S.H.«. Min næste opgave bliver i øvrigt for en anden instruktør. Teatret vender jeg næppe tilbage til. Jeg ved aldrig rigtig hvem jeg spiller for bortset fra at det er folk, som har råd til at betale 50 dollars for billetterne. Film har alle råd til. Men hvis jeg ikke giver efter for behovene hos skuespilleren i mig, bliver han gal. De behov er andre end instruktørens og forfatterens og også de skal holdes ved lige. Der er lidt af en guddommelig skikkelse i forfatteren, der skaber personer, og en faderskikkelse i instruktøren, der skal opdrage disse personer, pleje og passe dem. Jeg blev nu instruktør fordi jeg begyndte at skrive og det pinte mig lidt at se, hvordan mine ideer blev ændret i processen. Så står man der med sit: »Det var ikke det, jeg mente. Åh, de har dræbt mit barn!« Jeg blev instruktør for at beskytte min oprindelige idé. Det er forklaringen på det bevidste plan. På det ubevidste plan er jeg nok en egomaniker, der har behov for at glæde sin mor med, at han alligevel er den bedste søn i verden. Og til slut skal det nok vise sig, at de to opfattelser smelter sammen.

I praksis er det ikke så vanskeligt at iscenesætte og spille hovedrollen. Det såkaldte Samvision-system er et video-udstyr, der kombineres med filmkameraerne. Det sætter mig i stand til at se optagelserne med det samme og det er økonomisk. Man kan på stående fod afgøre, hvilken af de tolv optagelser, der skal kopieres.

Det er en besynderlig proces at lave film. Først skrivearbejdet i de tidlige morgentimer, så smider man ideerne i hovedet på folk, man kender – eller ikke kender. Som ung så jeg Fellinis »Den hvide sheik«, og jeg var meget rørt over pigens historie. Den ligger som den egentlige inspiration for »Verdens største elsker«, men jeg ville altså lægge de komiske elementer ind i mandens figur og de følelsesmæssige fortrinsvis i hustruens. Nu rejser jeg ofte til Paris, og ved en bestemt lejlighed var jeg i tvivl om jeg overhovedet ville gøre filmen færdig. Jeg var usikker på mange ting. Så ringede jeg til Fellini uden at ane, om han vidste, hvem jeg var. Det gjorde han, han kunne endda lide mig, sagde han, og han opmuntrede mig til at fortsætte. Jeg gik i gang med andet udkast, og et par uger senere ringede han igen og gav mig gode råd. Det gentog sig og igen fik jeg et par ideer af ham. Det er bl.a. derfor jeg takker ham i filmens slutning og naturligvis i den felliniske rundtur i studiet, hvor jeg rider på hesten, pigerne kommer ind og musikken næsten bliver som Nino Rota og »8½«.

Vel, når man så har lavet tredie og fjerde udkast – det lærte jeg af Mel Brooks – så skal man alligevel lave et femte og så er man kun ved begyndelsen. Optagelserne er et sjette udkast og så står man der med de færdige optagelser til mesterværket og indser, at det er noget lort. Så siger man: »Hvordan kan vi redde det i klippebordet?« Så kommer man plaster om sit knuste hjerte og ser råklipningen o.s.v. Så er det der pludselig som ved et mirakel. Det er som hele historien om samleje, graviditet og fødsel, det tager blot længere tid.

Jeg har været heldig, må jeg sige. »Fox« har været min 'sugar-daddy'. Men når jeg har fået to fiaskoer i rækkefølge må jeg nok til at finde ud af, hvordan man selv finansierer en film.

Diane Keaton i »Hvor er Mr. Goodbar«

Hvor er Mr. Goodbar?

Instruktør: RICHARD BROOKS

Det er snart et velkendt faktum, at der i kølvandet på den ny kvindebevægelse både i USA og Europa er fulgt en bølge af kvindekulturprodukter. Det har især været inden for de beskedne medier, litteratur og billedkunst, men i Europa har der i de senere år også været eksempler på, at kvinder har »fået lov« til at udfolde sig som filminstruktører i større stil, mens de i USA stadig er henvist til skuespillerfaget og mere servicebetonede hverv bag kameraet. Jeg har i hvert fald kun hørt om én kvindelig instruktør, der har arbejdet i den etablerede, amerikanske filmindustri fornylig (Joan Darling med »First Love«). Det kunne se ud, som om kvinder har sværest ved at trænge igennem der, hvor de største kapitalinteresser er involveret.

Men det marked for kvindekultur, som er opstået, kan den amerikanske filmindustri ikke lade ligge. Der har efterhånden været produceret en del film af denne type, hvor Fred Zinnemanns »Julia« er et af de seneste eksempler, vi har set herhjemme. For kvinder, som gør deres hoser grønne inden for filmproduktion, må det være bittert at se, at mændene også tager brødet ud af munden på dem på dette område. For det kvindelige publikum er det lidt mere speget; det er trods alt mere tilfredsstillende at se film, der handler om kvinder, end altid at være henvist til behandlinger af mere eller mindre subtile/stupide mandskonflikter, men man sidder ofte tilbage efter forestillingen og spørger sig selv, hvordan den samme film havde set ud, hvis den havde været instrueret af en kvinde.

At mange af disse film er seværdige skyldes for en stor del, at de er baseret på bøger af kvindelige forfattere. Det gælder også Richard Brooks' »Looking for Mr. Goodbar«, der bygger på Judith Rossners roman af samme navn, som hører til den ny kvindelitteratur. Brooks har tidligere vist interesse og indsigt i »kvindeproblemer« med »Happy Ending«, som var produceret før det store kvindeboom. Den handlede om en midaldrende, hjemmegående husmor med spiritusproblemer, som tog sig sammen til at bryde ud af sit trygge middelklasseægteskab.

»Looking for Mr. Goodbar« tager fat på en helt anderledes kvindesituation. Hovedpersonen Terry er en ung New Yorkerpige, som netop er i færd med at fuldføre sin uddannelse til lærerinde for døvstumme børn. Hun er vokset op i en katolsk og udpræget patriarkalsk familie og har til det tidspunkt, da filmen begynder, bevaret den af katolikker (og andre) højt feticherede jomfrudom. Hun er forelsket i en af sine lærere, som hun uden betænkning lægger an på. Han har den gifte mands sædvanlige valne betænkeligheder, og efter en tid bliver hun afskediget på gråt papir. For Terry, der til trods for sine spontane initiativer hele tiden har været plaget af skyldfølelse, står deres forhold i den øjeblikkelige situation som den store og eneste kærlighed, men hun finder hurtigt ud af, at seksualitet ikke er en mangelvare i en by som New York.

Første gang, hun bliver ude en hel nat, hvilket i øvrig sker i al uskyldighed, har hun et voldsomt opgør med sin far, hvorefter hun pakker sin kuffert og flytter ind hos søsteren, en flyvsk blondine, som lever i et »frigjort« ægteskab. Samtidig har hun fået arbejde og står nu som en fri fugl med egen indtægt og bolig. Den frihed benytter hun dels til at gøre en dygtig og kærlig indsats for sine elever, dels til at samle mænd op på en stambar i kvarteret, hvor hun bor. Via sit arbejde kommer hun i kontakt med en jævnaldrende socialarbejder, ligeledes af katolsk herkomst; han forelsker sig i hende til henrykkelse for familien, som straks øjner en mulighed for at få hende anbragt i et solidt og passende ægteskab. Terry er ikke interesseret i den ferske og trivielle ungersvend, men til trods for, at hun ikke lægger skjul på sine natlige meriter, forfølger han hende overalt. En nytårsnat, hvor han opsøger hende på stambaren, søger hun tilflugt hos en ung mand, som lige har haft en frustrerende oplevelse i et homoseksuelt forhold. Hun tager ham med hjem, men da potensen svigter i første forsøg, bliver han desparat, gennemfører en voldtægt og stikker hende ihjel med en kniv.

Filmen beskriver det skred, der er ved at ske i den tidligere så fasttømrede familie og rigide seksualmoral i USA, fra det indelukkede omegnsparcelhus til døtrenes små bylejligheder. Men frigørelsesprocessen er ikke så vidt fremskreden, at Terry kan forene sine to tilværelser, og derfor bliver den ene side, nattesiden, så smudsig. På et tidspunkt er de to verdener ved at mødes, da et af hendes bekendtskaber, en mandschauvinistisk, småkriminel vietnamveteran, opsøger hende på skolen for at presse penge ud af hende. For Terry bliver det et stadigt genkommende mareridt, at hendes natteliv skal komme op i dagens lys, og hun må bestandig være på vagt over for den vold og potentielle livsfare, som hendes ubekendte sengepartnere repræsenterer. Og til sidst må hun da også lade livet.

Her ligger en realistisk skildring af den dom, som stadig fældes over seksuelt løsslupne kvinder. Det liv, Terry lever, kan enhver mand tillade sig uden risiko for omdømme, liv eller lemmer. Men samtidig er splittelsen et udtryk for nogle dybtliggende myter i vores kultur, madonna-luderdikotomien af katolsk oprindelse, og den myte, som siger, at kærlighed for kvinder er en affære med dødelig udgang. I dette tilfælde drejer det sig ikke om den store, åndeligt-sublimerede kærlighed, men Terry nærer en stor kærlighed til mandkønnet i al abstrakt almindelighed. At elske – en eller alle – opfattes åbenbart stadig som et livsfarligt forehavende. Realismen til trods kan filmen have nogle negative konsekvenser ved at bekræfte en sado-masokistisk behovsstruktur. Hvad ønsker kvinder, der går i lag med hvem som helst? Er det ikke blot spænding og vold?

Små ting i instruktionen og spillet peger i modsat retning. I sine første forhold sø-

ger Terry sine partneres mund og ansigt, mens de er helt genitalt fikseret. Hendes første elsker, collegelæreren, udtrykker klart og tydeligt, at snak eller berøring med en kvinde, han lige har været i seng med, er vederstyggelig. Terry annammer gradvis denne lære; hun finder behag ved det upersonligt genitale og delvis voldspræge de, og den grusomhed, hun udsætter sin katolske tilbeder for, overgår langt den, hun selv led under i sit første forhold. Hun påtager sig en mandsrolle på et punkt, hvor mændene må lægge sig efter en kvindelig oplevelsesmåde, hvis ikke seksuel frigørelse skal ende i vold, destruktion og total egoisme.

Meget af dette kommer til syne i de fint vibrerende registreringer af hovedpersonens reaktioner i Diane Keatons spil. Men i sin endegyldige forklaring på Terrys udskejelser kommer filmen til kort. Fordi hun lider af en arvelig lidelse, der invaliderede hende som barn og har lagt andre familiemedlemmer i graven, ønsker hun ikke at stifte familie. Samtidig postuleres det, at det er den første kærlighedsskuffelse, der har sendt hende ud på »skråplanet«. Den første forklaring er helt individuel og kunne fratage filmen enhver almen interesse. Den anden har større psykologisk gyldighed, men begge giver filmen et sentimentalt anstrøg, som er i modstrid med den humor, som ellers præger den. Arvelighedsteorien er endda en tildigtning i forhold til romanen, hvor Terry som barn har lidt af polio, som bliver brugt som led i forklaringen af hendes kompleksede generthed, som bestandig driver hende til at søge mænds billigelse og attrå.

I det hele taget kommer romanen længere og dybere i sin beskrivelse af en bestemt kvindelig bevidsthedsform, som blokerer for en reel frigørelse, men filmen har alligevel i sin nødvendige simplificering truffet det centrale i romanen, splittelsen mellem de små børns beskytter, Sankt Teresa, og Terry, nattens dronning. Ved at gøre hende til døvstummelærer frem for almindelig lærer og ved at lade hende være på stoffer har filmen sat polariseringen i Terrys liv på spidsen og opnår derved en dramatisering og præcisering, som bidrager til anskueliggørelsen. Samtidig lægger den en større vægt end romanen på et interessant aspekt af forløbet, generationsopgøret. Både roman og film står stærkt i miljøskildringen, men modsætningen mellem det småborgerlige, katolske hjem og New Yorks natteliv kommer helt til sin ret i filmens billeder.

Filmen glipper især i nuanceringerne af en kulturskabt kvindelig oplevelsesmåde. Jeg tror ikke, at hverken kvinder eller mænd er afskåret fra at sætte sig ind i det modsatte køns situation, og filmen viser en stor evne til at beskrive ting, som instruktøren ikke kan kende fra egne erfaringer. Men på vejen fra (en kvindes) roman til (en mands) film er en væsentlig indsigt gået tabt, og det er ikke blot et resultat af de to mediers forskellige udtryksmuligheder. (Looking For Mr. Goodbar – USA 1977).

Susanne Fabricius

Den alvorlige leg

Instruktør: ANJA BREIEN

»Den allvarsamma leken« fortsætter den linje, der blev afstukket af Bergman i hans TV-serie »Scener fra et ægteskab« og som blev fortsat af Kjell Grede i »En dåres forsvarstale«. Som disse tv-produktioner er filmen en psykologisk beskrivelse af faser i et problematisk kærlighedsforholds udvikling igennem en længere årrække, og som dem ser den med pessimisme på menneskers mulighed for at indrette sig på en måde, der tilfredsstiller såvel deres karrieremæssige som deres følelsesmæssige behov. »Den alvorlige leg« føjer ikke væsentligt nyt til denne debat, men hvor serierne nærmest havde karakter af dialoger, inddrager filmen flere momenter og flere personer i sit forløb, og prøver derigennem at nuancere problematikken og udvide horisonten – uden desværre at opnå andet end at udviske konturerne og sprede opmærksomheden.

Anja Breien overtog – som formentlig bekendt – projektet med ret kort varsel efter sin landsmand (og medarbejder på debutfilmen »Voldtægt«) Per Blom. Dette kan måske forklare, at filmen forekommer temmelig uengageret fra instruktørens side og nærmest indtager en koldsindigt refererende holdning til de stærke lidenskaber, den formodes at skildre. Breien har i sine to tidligere film, især i »Hustruer«, demonstreret en ganske anderledes medlevende optagethed af sin historie og sine personer, men med denne films kønne genrebilleder lykkes det hende ikke at klargøre, hvorfor det har været nødvendigt for hende at lave denne film og at det for publikum er nødvendigt at se den.

Dermed ikke være sagt, at filmen bærer præg af overfladiskhed, snarere tværtimod. Breiens iscenesættelse er omhyggelig, grænsende til det pedantiske og det upersonligt smagfulde. I sin holdning til personerne bestræber hun sig på at øve ret og skel til alle sider. Situationerne er gennemtænkte og ingen udleveres eller fremhæves utilbørligt. Det er meget sobert, men det er ikke meget spændende, og det lykkes ikke filmen at nå op på det tragiske plan, hvor ulykken og ensomheden fremstår som den uundgåelige konsekvens af stort set ordentlige menneskers stort set anstændige optræden. Den kuldslåede tragedie om fællesskabets umulighed, som Antonioni dannede skole med i »L'Avventura«, er åbenbart det forbillede, Breien har valgt sig frem for de følelsesmæssigt intense svenske feuilletoner, men hendes billedsprog er ikke udtryksfuldt nok til at kompensere for handlingens monotoni og personernes tilbageholdenhed. Slutningen er i denne henseende karakteristisk. Som Inger Christensen gør opmærksom på i den smukke artikel, hun til filmens program har skrevet om dens tematik, har slutningen en utvetydig litterær formulering hos Söderberg, mens den i filmen står åben for flere fortolkninger. Der sker det, at Lydias og Arvids forhold endnu en gang er ophørt. Han rejser ud af landet og i afskedsgave forærer hun ham en lommekniv. I romanen siges det ligeud, at kniven er symbolet på den fjendtlighed, der vil opstå imellem de tidligere elskende, men i filmen genfortælles blot romanens afslutning i en saglig lidenskabsløs billedprosa, der ikke lader ane, hvor definitivt bruddet imellem Lydia og Arvid denne gang er. Der er heller ingen musikalsk tilfredsstillelse ved denne afslutning, ingen fornemmelse af at have gennemlevet et forløb, en række variationer over temaet om samlivets umulighed, det tema som nu for sidste gang skulle spilles igennem og afsluttes med en grundakkord. Filmen holder simpelthen bare op på et tidspunkt.

Når disse klager er fremført, må det dog også understreges, at selv om »Den alvorlige leg« ikke er blevet helt så væsentligt et udspil, som man havde kunnet forvente, så er Breien dog stadigvæk en instruktør, hvis arbejder har krav på mere end almindelig interesse. Det er f.eks. bemærkelsesværdigt, hvorledes hun undlader at give efter for fristelsen til at fremstille Lydias person i det idealiserende eller medynkvækkende lys, som en mere kommerciel og opportunistisk instruktørtype end Breien kunne have udnyttet kønsrolledebatten til. I det hele taget har Breien tydeligvis bestræbt sig på at undgå såvel indsmigrende romantik i kærlighedshistorien som populær nostalgi i tidsskildringen. Hun ønsker at koncentrere opmærksomheden om det principielle – og derfor det for nutiden relevante – i dramaet, hun vil engagere publikum intellektuelt i de eksistentielle problemer, hendes personer mere eller mindre frivilligt bliver fanget af. I denne vilje til at bruge mediet til at skabe en engageret debat om væsentlige problemer ses den overordnede intention, der knytter »Den alvorlige leg« til hendes to tidligere film. Det er for Breiens lødighed som debattør, hendes seriøsitet som kunstner at denne film bør ses og værdsættes, også selv om hendes stof og hendes udtryksform denne gang ikke fandt sammen til en overbevisende helhed. (Den allvarsamma Leken – Sverige/Norge 1977).

Jørgen Bonnén Oldenburg

Den spanske ravn

Instruktør: CARLOS SAURA

Kærligheden danser en langsom vals eller en hurtig polka med døden: den unge, nøgne kvinde favner i sine foldede hænder et lig i fremskreden forrådnelse, de knoklede hænder, som kærtegner hendes blonde hår, vækker en særlig blanding af glæde og nødvendighedens smerte i hendes – trods alt – grædende ansigt. Tableauet er romantikkens, mytologien er det romantiske borgerskabs, men eftersom vores bevidsthed altid er »bagefter« den virkelighed, vi lever, er den også levende i dag: den får bl.a. og på en helt moderne måde tematisk og politisk form i noget så sjældent på disse kanter som en spansk film, Carlos Sauras »Cria Cuervos«, »Den spanske ravn«, fra 1975.

Umiddelbart knyttes forbindelsen mel-

lem døden og Eros ret tilfældigt i »Den spanske ravn«, nemlig via noget så utilregneligt som et barns bevidsthed, hos Ana, 7 år, mellemste barn i en af det militære Madrid-borgerskabs bedre familier. Hun beherskes af den »tvangstanke«, at hun hersker over liv og død i kraft af et mærkeligt pulver. Hun har endvidere morbide lyster, fordi hun bruger den indbildte magt til at dræbe enhver (voksen), som rører ved det erotiske: i indledningsscenen dør hendes far – tror hun: for hendes hånd – i en inderlig erotisk situation med en vens imposante kone; senere forsøger Ana at dræbe en tante, der er blevet hendes opdragerske, fordi hun er set i en sen aftermiddagsomfavnelse med en repræsentant for det militære kleresi; endelig tilbyder Ana døden til sin bedstemor, da denne en dag fra sin lamme og stumme position i en kørestol bryder ud i tårer ved synet af postkort og andre prospekter af en tabt, romantisk fortid. Når tingene ser sådan ud i Anas hovede, er det fordi hendes (elskede) mor døde ung, objektivt set af en sygdom i underlivet (dødslejet skildret med gru og skrig, en reverens for Bergman), subjektivt set, fordi hun af det spanske borgerskabs forkvaklede forhold til det erotiske (en don-juanistisk ægtemand, en lam svigermor) til enhver form for følelseskontakt overhovedet, som social funktion var reduceret til underliv! Skal der overhovedet sættes voksenlogik i Anas hovede, må det være denne: det erotiske har givet hendes (elskede) mor død, derfor vil hun give død til det erotiske.

»Den spanske ravn« er imidlertid for en stor dels vedkommende netop en skildring af den »sære«, irrationelle (altså: ikke-voksent-logiske) barneverden og -bevidsthed, vi så sjældent ser eftersøgt og studeret på film; den er et forsøg på at spore en eller anden form for »logik« bag barnets udefra set så »morbide« »tvangstanker«. Set i dén dimension er filmens største og oplagte fortjeneste en fabelagtig loyalitet over for netop barnet. Alle film om børn laves i vor aktuelle virkelighed af voksne, og når det drejer sig om film som »Den spanske ravn« også til voksne – og voksne biografgængere stiller oftest de mest morbide krav til en films underholdende og spændingsskabende kvaliteter. Det betyder oftest, at filminstruktøren ofrer barnets oplevelser og synspunkt til fordel for andre handlingstråde af mere logisk-underholdende art. Saura undgår med elegance og (som sagt) af loyalitet denne misdannelse i sin film: han lader systematisk hånt om skildringen af et ellers oplagt kriminalistisk-erotisk-pikant spil i voksenverdenen omkring Ana og følger lige så konsekvent og stædigt hendes og hendes søskendes færden. Mest synligt er dette i en scene ude på landet, hvor tanten og opdragersken aflægger besøg hos Anas fars elskerinde og hendes mand: man brænder af lyst til at høre nærmere om forhistorien forud for faderens død, men kameraet følger Ana og hendes søskende, da de jages ud at lege, så de voksne kan snakke! Til gengæld skildrer Saura i børnenes leg ude på græsplænen i en billedlig-irrationel dimension *Anas* oplevelse af og reaktion på det, der foregår inde i stuen.

I Spanien har det (i alle tilfælde indtil nu) – som det iøvrigt meget oplysende og enkle program fortæller – ikke altid været let at lave politisk kritiske film; man (inklusive Saura) har sådan måttet skjule det politisk kontroversielle stof en smule for censurens til gengæld altid kun konkrete, firkantede øjne. I »Den spanske ravn« træder det klart politiske stof frem som den kendsgerning, at Saura ikke alene skildrer et barns bevidsthed, men at han via skildringen af dannelsen af det unge menneskes bevidsthed i en konkret materiel og politisk virkelighed (hvor beskrivelsen er diskret, men fast) faktisk skildrer bevidsthedsdannelsens vilkår og konsekvenser overhovedet. Og hovedargumentet i så henseende er netop, at vores bevidsthed på én gang er »bagefter« den konkrete virkelighed vi lever aktuelt, og at den rækker ind i fremtiden.

Formelt – fortælleteknisk – illustrerer Saura dette ved at lade den billedlige skildring af Ana, 7 år i 1975, være et flash-back: i filmens fortløbende, principale handling er indklippet billeder af Ana, 27 år i 1995, der på rød, stillestående baggrund i en interview-lignende situation fortæller om barndomsoplevelserne. Og for nu at understrege meningen (med rød streg), spilles Ana, 27 år, af samme skuespillerinde (Geraldine Chaplin – og umanérligt dårligt hele vejen igennem, skønt rollerne er vanskelige) som Anas mor: situationen fra borgerkrigens slutning (bedstemoderen), over den periode, der i det øvrige Europa var en opgangs- og *i visse henseender* en frigørelsesperiode i forhold til (efter) krigstiden (hvori Annas mor opgav sin kunstneriske karriere til fordel for mor- og hustrurollen), frem til 20 efter Francos død (hvor Ana stadig bærer på og martres af barndomshjemmest oplevelser), er der (vil der) ingen forandringer (være) sket i det spanske borgerskabs bevidsthed om det erotiske. Og det erotiske, det vil sige det, Engels i sin tid kaldte den katolske, patriarkalske familie, og som Wilhelm Reich senere har vist betydningen af som mere generel, repressiv-politisk faktor.

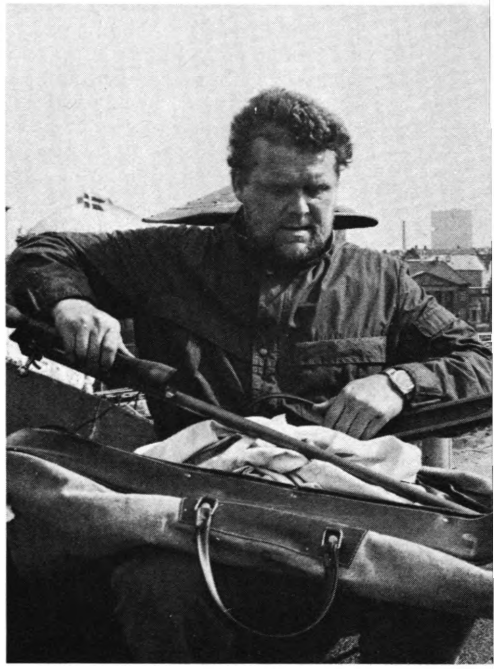
Med andre ord: Franco er død, så godt som alle i Spanien i dag er enige om, at hans ære også skal være det. Men midt i den optimisme, det letsind, som specielt præger moderate og udenlandske betragtere af udviklingen siden november 1975, dukker Sauras film (hvis titel »Cria Cuervos« er et spansk ordsprog, der begynder »Opdræt ravne«, og som i traditionen fortsætter »... og de prikker dine øjne ud«, er ironisk samtidig med, at den antyder generations-transporten af bevidsthedsstørrelser) op med en passende påmindelse om, at den spanske bevidsthed stadig har lig i lasten, at den moderne Eros i et nyt Spanien for en tid endnu må danse enten polka eller tango med døden. Hvor mange spaniere skal endnu – erotisk som på anden måde – ende lamme og stumme? (Cria Cuervos – Spanien 1975). Jesper Tang

Skytten

Instruktør: TOM HEDEGAARD

Usædvanligt for et værk af dansk herkomst rummer »Skytten« problematik nok til flere film. Måske er det derfor, der ikke er kommet en hel film ud af det. Den vil gerne være en rigtig, voksen *thriller,* og den vil gerne konfrontere os med væsentligt og nutidigt debatstof som atomkraft, mediepåvirkning og terrorisme. Men den forfladiger emnerne og snubler i sine egne ambitioner.

Handlingens udgangspunkt er et TV-interview med journalisten Niels Vinter (Peter Steen), der provokeres til at udtale, at for at hindre atomkraftens indførelse kan det være forsvarligt at gribe til vold. Disse



Jens Okking i »Skytten«

bemærkninger gør et så stort indtryk på den anonyme »Skytte« (Jens Okking), at han bestemmer sig for at skyde et menneske om dagen, indtil man standser den forestående igangsættelse af det første danske atomkraftværk (filmen foregår et par år frem i tiden). Han holder journalisten underrettet om sine planer og betingelser pr. tilsendte kassettebånd, og det er via disse optagelser, det lykkes politiet at spore ham, efter han har ombragt 1 stk. hund og 3 mennesker.

Journalistens kone organiserer en børne-demonstration på vejen til atomkraftværket, og da den første bil med kærnebrændstof kommer kørende, lægger hun sit nyfødte barn ned blandt de andre små demonstranter. Zoom-ind på en af børnenes farverige vindmøller og nedtoning.

Ejendommeligt nok, eftersom manus er signeret Anders Bodelsen og Franz Ernst, er det ikke mindst filmens konstruktion, der vakler. F.eks. er introduktionen og afviklingen af de personer, der bliver Skyttens ofre, påfaldende usmidigt integreret i filmens helhed. Men hertil kommer en katastrofalt ringe personinstruktion. Lige

bortset fra den altid kompetente Jens Okking og Peter Steen, der må slås med en fisk af en rolle, virker samtlige skuespillere aldeles hjælpeløse. De stive replikker falder som betonklodser, og en håbløst atmosfæreforladt lydside gør dem ikke lettere. Filmen er visuelt karakterløs, når undtages instruktøren Tom Hedegårds uforklarlige mani for nærbilled-køringer.

Alt dette var imidlertid til at bære, hvis filmens debatniveau var acceptabelt. I stedet er det ikke-eksisterende. Der fremføres ikke et eneste fornuftigt argument for eller imod atomkraft. Terrorist-problematikken kommer ikke ud over formuleringen af skinproblemet »Skal man dræbe liv for at redde liv?« Spørgsmålet om journalistens ansvarlighed bliver kun berørt, ikke behandlet. Motivationer er uforklarede, miljøtegningen utilstrækkelig.

Det værste ved filmen er næsten, at dens fiasko vil kunne få andre til at afholde sig fra yderligere forsøg på en filmisk behandling af atomkraft-problemet. (Danmark 1977). Peter Nørgaard

Bang!

Instruktør: JAN TROELL

Der er ikke noget at sige til, at Jan Troell efter at have lavet de store episke værker insisterede på at få lejlighed til at lave en »personlig« film – den film, som han i årevis havde i tankerne – og i hvilken han mente sig i stand til at udtrykke hvad han havde størst behov for at udtrykke. Og selv hvis man – i modsætning til Troell – mener, at hans kunstneriske begavelse i højere grad kommer til sin ret i film som »Her har du dit liv« og »Udvandrerne« – der visselig ikke kan kaldes upersonlige – end i en »intim« film som »Bang«, så anerkender man dog gerne, at »Bang« er en både original og betydelig film, og at Troell gennem sine visioner, der ofte er af høj poetisk rang, har fundet udtryk for noget, som absolut var værd at udtrykke.

Hvad der kan få en til at føle, at »Bang« kunstnerisk står lidt tilbage for Troells episke film, er, at visionerne i »Bang« ikke kan siges at komme til at udgøre en helhed, at de knap nok er »meningsbærende« ved deres forhold til hinanden, at de ikke – eller næsten ikke – indpasses i historien.

Troell har forsvaret kompositionen med, at filmen skulle kunne opleves, som man oplever et musikstykke. Dette lader sig gøre – man er henvist til at gøre det – men der er immerværk en historie i filmen – en historie, som man bliver overordentlig interesseret i, og som, føler man sig berettiget til at synes, forsømmes noget. Mange af visionerne virker som afbrydelser af historien. F.eks. når hovedpersonen drømmer Troells drømme – og ikke sine egne. End ikke hovedpersonens egne drømme er der indlysende brug for i historien, men da skildringen af dem inspirerer Troell til filmens mest poetiske afsnit, afstår man fra indvendinger over for dem.

Hovedpersonen er den godt 40-årige gymnasielærer Magnus Hinder – et elskværdigt menneske, vellidt af alle, bl.a. fordi alle kun kommer i meget overfladisk kontakt med ham. Selv længes han efter kontakt, men er ængstelig for at påføre sig forpligtelser – til samvær med andre, når han har brug for at være alene, og det har han for det meste. Han er passioneret musikelsker og anvender en stor del af sin fritid til at indsamle lyde, der skal indgå i den »altomfattende« symfoni, han er i færd med at komponere – hans livsværk: nu skal det være, hvis det skal være. Med sin kollega, tegnelærerinden Rosita, har han en lille affære, men hun er en forstyrrende cellist, der gæster Sverige – en drømmepige, d.v.s. hun gør entré i hans drømme.

Scene fra »Bang!«

Håkan Serners portræt af Magnus Hinder er vidunderligt fint og følsomt, og ens optagethed af ham er nok hovedårsagen til, at man kan blive lidt utålmodig over for afbrydelserne, visionerne, endskønt nogle af dem ubestrideligt rummer filmens højdepunkter. Det er en film med to næsten lige vigtige sider, der ikke er fri for at modarbejde hinanden en smule – dog heldigvis ikke så meget, at nogen af dem tager alvorligt skade. (Bang! – Sverige 1977). Albert Wiinblad

Bilitis – den første kærlighed

Instruktør: DAVID HAMILTON

Den franske forfatter Pierre Louÿs (1870-1925), der var ven med Gide og Valéry, skrev vovet erotisk *fin de siècle*-litteratur. Til dansk er oversat romanerne »Kong Pausole« (1901) og »Aphrodite« (1896), i hvis fortale forfatteren priser »grækernes store sanselighed (...) fordi sanseligheden er den hemmelighedsfulde, men nødvendige og skabende betingelse for al åndelig udvikling«. Hans roman »La Femme et le Pantin« (1898) er blevet filmatiseret af Jacques de Baroncelli (29), Sternberg, (35), Duvivier (58) og senest af Buñuel (77): »Cet obscur objet du désir«.

I 1894 publicerede han en samling prosa-digte, »Les chansons de Bilitis«, udgivet for at være skrevet af en veninde til den græske digterinde Sapfo. Det er dette værk, englænderen David Hamiltons første film er baseret på, om end den stort set kun har overtaget Louÿs' »filosofi«. Hamilton (født 1933) var *art director* ved London-magasinet »Queen« og Paris-varehuset »Printemps«, før han brød igennem som fotograf ved »Photokina«-udstillingen »Erotische Fotografie« i Köln 1970 (hvor en anden dekadent erotiker, Alain Robbe-Grillet, hyldede ham i programmet »Vier Meister der erotischen Fotografie«). Hans fotografier, samlet i bøgerne »Dreams of a young Girl«, »Sisters«, »Le danse«, »Private Collection«, kan siges at tilhøre porno-bølgens dekadent-æstetiske finkultur. De viser blonde, let- eller slet ikke påklædte smånymfer, der beskuer sig selv eller hinanden i idyllisk natur eller romantiske interiører. Som sine fotografkolleger Just Jaeckin og Francis Giacobetti (med henholdsvis »Emmanuelle« og »Emmanuelle 2«) har Hamilton nu forsøgt sig som filminstruktør. »Bilitis« handler om en skolepige, der gør diverse lesbiske erfaringer på kostskolen og under et sommerferiebesøg, men ikke tør indlade sig på et forhold til en ung mand. Filmen foregår i Hamiltons sædvanlige univers, hvor seksuelt ladet jomfruelighed, antydet lesbianisme og uforstilt Lolita-fascination forenes med dekadent soft focus-æstetik. Men Hamilton har desværre ikke nævneværdigt talent for at fortælle en historie. Han nøjes med voyeuristisk at forfølge sine delikate piger med den samme blanding af resignation og stædig vedholdenhed som den, hvormed Fernando Rey i Buñuels film følger efter den kapriciøse pige. (Bilitis – Frankrig 1977). Peter Schepelern

Mr. Klein

Instruktør: JOSEPH LOSEY

Losey har accepteret at give opvisning i en bestemt fransk manér. Hans franskproducerede »Mr. Klein« imødekommer nærmest demonstrativt det franske »intellektuelle« publikums smag for symboltunge, referencespækkede, labyrintiske kriminalfilm. Selvfølgelig brillerer virtuosen. Hans mystifikationsteknik er intet mindre end superb. Jo mere man analyserer den, jo mere imponeret bliver man. Men både mens man ser filmen og når man siden analyserer, er det umuligt at finde andet at interessere sig for i den end denne superbe teknik. Også symbolerne og referencerne er blot mystifikationstekniske elementer.

Af dette iskolde virtuosnummer ville man måske være villig til at lade sig underholde, hvis filmens emne var mindre alvorligt. Men med indledningsscenerne, hvori en kvinde er genstand for en lægeundersøgelse, der bestemmer hendes racetilhørs-

forhold – jødisk eller ikke – har Losey forpligtet sig til andet end blot at underholde. Tonefaldet er filmen igennem alvorligt nok, men også det er kun mystifikation. Handlingen udspiller sig i okkupationstidens Frankrig. Robert Klein, en yngre kunsthandler, udnytter de muligheder, som en diskret opportunist havde i 1942. Han kommer i besiddelse af herlige værker til overkommelige priser – visse kunder er nødt til at være føjelige. En dag bringer posten ham en jødisk publikation. Da han ikke ønsker at blive blandet ind i noget, henvender han sig prompte til publikationens udgiver, der ikke kan gøre noget for ham, fordi politiet har beslaglagt abonnentkartoteket. Han går til politiet, der, forekommer det ham, tager lidt underligt på hans problem. Åbenbart er der en anden Robert Klein – politiet eftersøger ham, men har intet signalement. Kunsthandleren beslutter sig til selv at finde frem til sin navnefælle – og fanges i mystifikationsnettet.

Loseys periodeskildring er, som man kunne vente, yderst omhyggelig. Spærretidsmulm udnyttes sindrigt og effektivt som en vigtig del af mystifikationsteknikken. Men da denne tekniks eneste formål er at befordre en vidtløftig kriminalintrige og Alain Delon får lov til at spille den efterhånden alt for velkendte Alain Delon-figur, ligner »Mr. Klein« betænkeligt en »kommerciel« fransk kriminalfilm – bedre fortalt, men ikke stort mere interessant end de fleste af slagsen. (Mr. Klein – Frankrig/Italien 1976). Albert Wiinblad

Hitler – en karriere

Instruktører: JOACHIM E. FEST & CHRISTIAN HERRENDOERFER

Da jeg september 1977 i Tutzing syd for München gik i biografen for at se Joachim C. Fests (og Chr. Herrendoerfers) Hitler-film, var det med bange anelser, på baggrund af den kraftige debat for (og især mod) filmen der havde været i Tyskland. En af mine reaktioner efter at have set filmen var en vis lettelse – jeg oplevede den som en sobert lavet film og der var for mig ingen tvivl om producentens »reelle« hensigter: dette var ikke et i videnskabeligt klædebon indhyllet forsøg på at drive propaganda for nationalsocialismen, men et forsøg på en nøgtern, afmytologiseret skildring af en central politisk figur i det tyvende århunderedes historie. Jeg noterede mig endvidere, at en række af de »klassiske« fejl i anvendelsen af filmmaterialet fra Hitlertiden var undgået, og at der var medtaget enkelte optagelser som ikke tidligere har været brugt i dokumentarfilm om Hitler og hans tid. På speakersiden havde jeg kunne notere mig flere træffende, ja ændrige kommentarer – men samtidig også en række væsentlige mangler, som jeg siden skal vende tilbage til.

Hvad der imidlertid i første række skuffede mig ved filmen var den lidet analytiske brug af de ofte velvalgte udsnit af nationalsocialistiske film. Det var som om filmskaberne manglede evnen til at hæve sig op over deres kildemateriale og bruge det som andet end et visuelt akkompagnement til kommentaren. At noget sådant kan gøres viser film som Swastika (Lutz Becker) og »Deutschland, Erwache!« /dö för Hitler (Erwin Leiser, vist i svensk TV 2 sidste efterår) – for slet ikke at tale om russeren Mikhail Romm's fremragende Obyknovennyj fasjizm (Den almindelige Fascisme). Det må formentlig tilskrives Fest's litterære udgangspunkt, at filmens indholdsmæssige tyngdepunkt kommer til at ligge i den i hovedsagen skriftsprogligt udformede kommentar i stedet for i billedmaterialet.

Dette leder over til en af filmens væsentligste (og af flest kritikere påpegede) svagheder: dens personcentrering. Dette gælder ikke blot i tilfældet Hitler, men også bl.a. for Churchills vedkommende. Personcentreringen medfører helt naturligt en skævhed i årsagsforklaringerne, ikke mindst i spørgsmålet om drivkræfterne bag den nationalsocialistiske bevægelse og senere det nationalsocialistiske regime. F.eks. burde Hitlers forhold til storindustrien være trukket frem – det havde endda været muligt at finde billeddækning heraf. Og selv om filmen som sit udgangspunkt har at skulle give en Hitler-biografi, kommer den altfor let hen over de faktorer, der bevirkede at det aldrig lykkedes at sætte noget effektivt forsvar for Weimar-republikken op over for de truende højrekræfter i begyndelsen af 30-erne. Den korte optagelse af Gustav Stresemanns begravelse gør i denne forbindelse mere skade end gavn: endnu engang bliver opmærksomheden koncentreret om en enkeltperson i stedet for bredere fænomener i samfundet.

Det har næppe været filmskabernes mening, at filmen skulle virke som en undskyldning for det tyske folks accept af Hitler som dets leder, snarere at den skulle fungere som en forklaring heraf. Som en undskyldning – og en dårlig sådan – virker det imidlertid, når det påstås, at også udlandet accepterede Hitler-regimet i en sådan grad, at også de udenlandske sportsfolk anvendte Hitler-hilsenen (den opstrakte højre-hånd) ved indmarchen på det olympiske stadion i 1936. Leni Riefenstahl's Olympia-Film viser imidlertid tydeligt, at kun visse nationer (heriblandt franskmændene) fulgte opfordringen til at bruge Hitler-hilsenen, mens andre (heriblandt danskerne) undlod det; så massiv var opbakningen fra udlandet altså trods alt heller ikke. På dette punkt er både billedudvælgelse og kommentar mildest talt kritisable.

Af andre påfaldende forsømmelser skal nævnes:

1) at man ikke har nævnt det for Hitlers udenrigspolitiske metoder så karakteristiske skinangreb på radiosenderen Gleiwitz (hvor tyskere iklædt polske uniformer angreb andre tyskere), hvilket gav det udløsende påskud til angrebet på Polen 1939) (at der ikke findes filmdækning af episoden kan efter min mening ikke tjene som undskyldning) – 2) at de menneskelige lidelser forårsaget af angrebet på Polen forbigås (her havde det faktisk været muligt at finde materiale i tyskernes egne film) – 3) at kun de tyske tab ved Ruslandsfelttoget opregnes: 90.000 faldne, 190.000 taget til fange, heraf kun 5.000 vendt hjem efter krigen (!), mens det kolossale tal af ofre for den tyske invasion og besættelse ganske forbigås (også her havde billeddækning været mulig). Det vil nok gå for vidt at anse dette som bevidste fortielser, men det er i hvert fald nogle højst uheldige udvalgskriterier, der her er anlagt!

En udeladelse, der direkte virker som en bekræftelse på en hårdnakket myte, er den uden nærmere forklaring foretagne præsentation af autobanerne som Hitlers værk, idet man ikke får at vide, at planerne for en autobane fra Hamburg til Basel (Hafraba) lå færdige allerede i 1926, men at projektet dengang strandede p.g.a. manglende trafikgrundlag. Det havde været vigtigt at få draget dette forhold frem, så man ikke holdt liv i opfattelsen af, at det først var med Hitler, de store planer kom på bordet.

Endelig er det bemærkelsesværdigt, at filmskaberne omhyggeligt har undgået at vise filmoptagelser, der virkelig kunne give et indtryk af Hitler-skikkelsens personlige udstråling – antagelig for ikke at blive anklaget for at drive nazistisk propaganda; således er de mest effektfulde momenter i Leni Riefenstahl's Triumph des Willens ikke medtaget, f.eks. det blik, hvormed Hitler ser hver enkelt fanebærer ind i øjnene ved faneindvielses-ceremonien ved partidagen i Nürnberg 1934, noget der ikke blot havde betydning for de SA-ere, der udsattes for dette blik, men også for de mange tusinder af biografgængere, der gennem filmen blev vidne til det. Ved at skære disse aspekter væk forbliver det et dybest set uforståeligt fænomen, hvorledes denne tilsyneladende så ordinære person har kunnet være udstrålingspunkt for en massepsykose af så gigantiske dimensioner. Man havde til en vis grad kunnet forsvare det, hvis Fest havde centreret om andre årsager til nazismens gennemslagskraft i Tyskland og havde vurderet Hitlers person som en sekundær faktor, men det er jo netop ikke tilfældet i denne film.

Heller ikke teknikken i den propagandamæssige opbygning af Hitlers image bliver anskueliggjort (hvordan dette kan gøres kunne f.eks. konstateres i en tysk fjernsynsudsendelse Das Auto, afsnit 5, produceret af R. Wagner og R. Lohberg for det Sydtyske fjernsyn og udsendt maj 1974 i det sydtyske program 3; her behandledes som led i bilens historie i Tyskland under nazismen den konsekvente anvendelse af dette moderne kommunikationsmiddel som et prestige/potens/triumf-symbol for Adolf Hitler både før og efter magtovertagelsen). Og igen er problemet ikke mangel på dækning i det visuelle kildemateriale, men ganske enkelt et alt for snævert udgangspunkt.

Denne film gør ingen til nazister. Men den giver på den anden side heller ingen virkelig indsigt i forudsætningerne for personen Hitlers politiske førerstilling, og hel-

ler ikke et tilstrækkeligt indblik i hans politisk-ideologiske »Weltanschauung« og de måder, hvorpå den gav sig udtryk i praktisk politik. Der er næppe mange unge i Tyskland, der gennem filmen har fået en klarere forståelse af, hvorfor den ældre generation kunne hoppe på Hitlers vogn (hertil er de originale film i deres helhed uden tvivl langt bedre egnet, forudsat de er indsat i en passende pædagogisk kontekst). Filmens eneste positive betydning ligger for mig at se i, at den både i Tyskland og udlandet har givet anledning til en intens og spændende debat. (Hitler – eine Karriere, Vesttyskland 1977).

Karsten Fledelius

Kort sagt

filmene set af
Ib Monty (I.M.)
Michael Blædel (M.B.)
Ib Lindberg (I.L.)
Albert Wiinblad (A.W.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Peter Schepelern (P.S.)
Morten Piil (M.P.)

HVORDAN MAN NARRER SIN KONE ... OG SLIPPER SKIDT FRA DET

Instruktør: YVES ROBERT

De midaldrende mænd i den seksuelle panikalder fylder godt op i den moderne film. I denne Yves Robert-farce animerer tre kammerater ihærdigt hovedpersonen til at foretage det obligate erotiske sidespring, der tilsyneladende betragtes som uafvendeligt i det miljø, han tilhører. Etienne, der er embedsmand i højere stilling, har været en eksemplarisk ægtemand i 17 år, og han er ingen Casanova. Han skal derfor gennem mange anfægtelser, inden han gør sit forfejlede spring ud på det dybe. Etienne er som filmens andre mænd produkt af et samfund, der på én gang dyrker materialismen og som nærer pubertetsagtige, romantiske drømme om erotisk fribytteri. Yves Robert er dog ikke synderligt interesseret i at analysere disse konventionelle, naragtige og ynkværdige mandfolk, der klynger sig til overleverede mandsroller. Yves Robert har villet lave en komedie på kanten af farcen. At den rummer adskillige velturnerede og morsomme scener, og at Jean Rochefort spiller veloplagt i hovedrollen, formår dog ikke at tilsløre filmens let kyniske og udleverende holdning. (Un élephant ca trompe énormément-Frankrig 1976). I.M.

DEN SOMMER JEG FYLDTE 15

Instruktør: KNUT ANDERSEN

Efter en roman fra 1972 af Knut Faldbakken fortæller Knut Andersen nydeligt og følsomt den gamle historie om en dreng på grænsen mellem barndommen og de voksnes verden.

Filmen dækker sig ind med både drama og humor, fortæller lidt om sladder i den lille by, og skildrer den sommerlige, norske natur med henrykkelse. Filmen er kort sagt en køn og naiv hverdagsskildring af en instruktør, som nordmændene selv sætter højt, og som repræsenteredes ved de nordiske filmdage i København i marts med den mere ambitiøse »Karjolsteinen«. (Den sommeren jeg fylte 15 – Norge 1975). I.M.

PANSER-NÆVEN

Instruktør: CLINT EASTWOOD

Instruktøren Clint Eastwoods problemer med skuespilleren Clint Eastwood er ikke påtrængende i »Panser-næven«, der lader den fascistoide enspænder vige for en elementær beskrivelse af outsiderens overlevelseskamp og flytter tyngdepunktet fra hans person til pigen. I imponerende tableauer fra Arizona og med en rekord af projektiler lykkes det denne ærkeromantiker at fastholde balancen mellem det mytiske og den kontante virkelighed, og der er format over slutsekvensens surrealistiske show, da den pansrede greyhound som et kæmpeuhyre kører spidsrod mellem hele Phoenix' politistyrke, mens dialogen handler ømt om det lille hus på landet. På lydsporet høres »Just a Closer Walk With Thee« som akkompagnement til de stadig tydeligere konturer af The Eastwood Touch. (The Gauntlet – USA 1977). M.B.

KONRAD STEINERS PLUDSELIGE ENSOMHED

Instruktør: KURT GLOOR

Blandt de efterhånden ikke så få skildringer af de gamles verden i den ny tid hævder et par schweiziske film sig smukt. Den nye schweiziske films rolige afsøgning af virkeligheden har også inddraget de ældre. Og i sin spillefilmdebut knytter den 35-årige dokumentarist Kurt Gloor sig fint til forgængerne. Hans portræt af den 75-årige Züricherskomager Konrad Steiner, der mister sin kone, sin lejlighed og sit værksted, men som nægter at lade sig stuve af vejen på et alderdomshjem, giver ikke blot et indsigtsfuldt og grundigt dokumenteret billede af pensionisternes verden, men afspejler også med subtil psykologisk forståelse og fin kunstnerisk balance en stædig og kantet individualist. Gloors film bliver derfor aldrig en tør traktat om sociale problemer. Den er tværtimod en levende, loyal og ofte vittig film, holdt i den sene alders lidt adstadige tempå. Den 70-årige Sigfrit Steiner spiller fremragende i den rolle, der er skrevet for ham, men han sekunderes fint af Silvia Jost som en socialrådgiver, der endnu ikke er blevet tæmmet af det apparat, som hun er en del af. (Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner- Schweiz 1976). I.M.

EMIGRANTERNE

Instruktør: CLAUDE LELOUCH

Claude Lelouch's film har ikke forandret sig meget i årenes løb. De har stadig en vældig flot facade og ikke ret meget inden i. Man føler sig en lille smule hjælpeløs overfor en film som »Emigranterne«. Når instruktøren netop har bygget en kolossal og velsmurt scene op med masser af statister og dekorationer og imponerende kamerature og en uhørt præcision i koreografien, tværer han den første takt af Skæbnesymfonien ud over det hele, og så er alt ødelagt. Lelouch stræber på en eller anden måde efter at blive vor tids udgave af Max Ophüls, men han mangler det løft, der kan gøre kolportagehistorien til kunst. Hans endeløse indstillinger og fuldstændige fornægtelse af nærbilledet gør personerne uvedkommende på en utilsigtet måde. Her drejer det sig om en ny udgave af »Manden og kvinden«, udspillet i det prøjsisk belejrede Paris og siden i Midtvesten i USA. Det er vældig snedigt udtænkt og meget uinteressant, og selv om James Caan og Geneviève Bujold spiller sympatisk, formår de kun dårligt at trænge igennem instruktørens manerer. (Un autre homme, une autre chance = Another Man, Another Chance, Frankrig/USA 1977 I.L.

EN GANSKE SÆRLIG DAG

Instruktør: ETTORE SCOLA

Denne film af Ettore Scola er blevet beundret, og den har da også beundringsværdige kvaliteter. Den er kompetent instrueret, Pasquale de Santis' fotografering er både smuk og raffineret og Sophia Lorens og Marcello Mastroiannis spil er rutineret i bedste forstand. Men den savner et eller andet, hvorigennem den kunne blive – noget ganske særligt. Kvaliteterne pynter blot på en historie, som er og bliver ordinær. Karakteristisk nok er »prologen« til historien – en festlig satirisk reportage om Hitlers besøg i Rom den 6. maj 1938 – filmens bedste afsnit. Efter at historien er kommet i gang, kan man en kort stund tro, at filmen skal blive den satiriske komedie, som optakten syntes at love. Satiren forsvinder dog næsten omgående, komedien kort efter, og i stedet for følger en sentimental beretning om en forslidt husmor, der på denne dag, da hendes mand og seks børn er til den store parade, lærer sin genbo at kende og bliver varm på ham. Han er imidlertid homoseksuel, og da hun indser, at hun ikke kan gøre sig håb om at blive forført af ham, prøver hun at forføre ham. Hvilket efter diverse misforståelser og megen ikke synderlig interessant konversation lykkes, hvorved dagen for dem begge bliver en ganske særlig dag. (Una giornata particolare – Italien 1977). A.W.

VALERIE OG MIRAKLERNES UGE

Instruktør: JAROMIL JIREŠ

Jireš' film er et af den slags overlæssede krypto-symbolske overflødighedshorn, som er så uspiselige for de fleste andre end passionerede rebus-løsere. Østlandene har en speciel tradition for den abstruse symbolik, der både kan føres tilbage til Kafka (som efterhånden må bære skylden for en hel del) og til en politisk betinget tendens til at udtrykke sig i gåder. »Valerie og miraklernes uge« (fra 1969), som er baseret på et eventyr af digteren Nezval, trætter, trods et vist stilistisk raffinement, fra første billede af sin surrealistiske historie om en ung pige, der går gennem en drømmeverden, hvor sære personer optræder i skiftende roller i mere eller mindre fantastiske situationer. Det skal øjensynligt være en metaforisk skildring af en ung piges pubertetskrise og minder alt for meget om Fellinis »Giulietta degli spiriti«, der handlede om en midaldrende kvindes – ligeså overlæssede og surrealistiske – krise. (Valérie a týden divu – Tjekkoslovakiet 1969). P.S.

ABBA – THE MOVIE

Instruktør: LASSE HALLSTRÖM

Denne pop-film om den bekendte svenske gruppe ABBAs turne i Australien afspejler ganske godt gruppens musik i sin smældende flotte fotografiske professionalisme. Instruktøren Lasse Hallström har ikke meget at fortælle om gruppen som privatpersoner – det bliver ved koncertoptagelser og reklameagtige *promotion*-illustrationer af nye sange som »The Name of the Game« og »The Eagle«. Men der er både en usædvanlig billed- og rytmeglæde i filmen, der får een til at bære over med den tynde påklistrerede historie om en uheldig australsk disc jockey, som forgæves jagter ABBA det meste af filmen. Og ABBA er både på og udenfor scenen et behageligt bekendtskab, med en respekt for publikum, som ellers ikke er særlig selvfølgelig i denne genre. Men instruktøren Lasse Hallström må gerne følge sin charmerende succes »En fyr og hans pige« op med endnu en rigtig menneskekomedie. (ABBA – the Movie – Sverige 1977). M.P.

EKSORCISTEN II: KÆTTEREN

Instruktør: JOHN BOORMAN

Friedkins kommercielle smash-hit med »Eksorcisten« (1973) sluttede med, at Max von Sydow døde under fordrivelsen af den fæle dæmon fra lille Linda Blair. Selv om der tilsyneladende blev sat et ret så definitivt punktum for historien, har produktionsselskabet alligevel ikke kunnet nænne at lade det blive derved. I denne sequel skal »father« Richard Burton finde ud af, hvorfor Max von Sydow døde (hvad han bare behøvede at se første del for at finde ud af). Han opsøger Linda, som i de mellemliggende fire år har udviklet sig til en marcipanagtig teenager, som djævelen da hellere måtte have taget end stakkels Max von Sydow. Historien oversvømmes af nonsens fra alle sider, kulminerende med slutningen, hvor en kæmpemæssig græshoppesværm myldrer ind over Washington D.C. og får den villa, hvor førstedelens drama udspilledes og hvor Blair og Burton samt en del andre af filmens personer af uransagelige grunde er søgt hen, til at brase sammen. Hvis John Boorman kan finde hoved og hale i historien, holder han det i hvert fald godt skjult. William A. Fraker har stedvis fotograferet fantastisk flot. (The Exorcist II: The Heretic – USA 1977). P.S.

DET NÆSTE OFFER

Instruktør: RICHARD SARAFIAN

Denne besynderlige film handler om en moderne indstillet saudi-arabisk diplomat, der en dag sætter brand i storpolitikken ved at foreslå Israel optaget i OPEC for på den måde at skaffe den arabiske verden den teknologi, der kan gøre dens oliemilliarder uafhængige af Vestens ekspertise. Selvfølgelig gør hans radikale idéer ham straks til lejemordernes yndlingsoffer, og det hele ender da også galt. Filmen lever højt på sin originale politiske intrige, men da vor helt indleder et hedt kærlighedsforhold til en kvindelig lejemorder, der i forvejen har gjort det af med Adolfo Celi i en spændende scene, sætter filmen sig mellem to stole og ender som en gang romantisk miskmask. Ikke desto mindre kan den holde opmærksomheden fangen hos den ikke for krævende tilskuer ved sin kontante facon og sit fortrinlige tempo. Richard Sarafian hører ikke til USAs største instruktører, men han kan lave gode underholdningsfilm, og »Det næste offer« hører til hans bedste film. Sean Connery er meget ædel og fortrinlig i sin ret umulige rolle. (The Next Man – USA 1977). I.L.

UROPATRULJEN

Instruktør: ROBERT ALDRICH

Efter kommerciel fiasko med den politiske thriller »Raketbase 3« er Aldrich tilbage på hjemmebanen mellem barske og sentimentale mandfolk i Californiens politistyrke. Stoffet er hentet fra ekspolitimanden Joseph Wambaughs roman »The Choirboys«, der forsøger at tegne et psykologisk portræt af patruljeenhedernes uundgåelige afstumpethed og trods-alt-kammeratskab i sædelighedsdistriktets underverden. Manuskriptet har udeladt nuancerne og koncentreret sig om råhederne. Det synes at komme Aldrich svært tilpas. Dialogen er skrevet af fra et herrelokum, hovedpersonen hedder Spermhval, og sådan er det hele vejen igennem med det humoristiske niveau fast forankret mellem lår og navle og et utvivlsomt højdepunkt, da en bøsse gør kur til en lænket politimand i halvbar figur, mens orkestret spiller »Fascination«. Jo, Aldrich er tilbage. (The Choirboys – USA 1977). M.B.

FIRE DAGE TIL DØDEN

Instruktør: MIROSLAV JOKIC

Den jugoslaviske film »Fire dage før døden« så jeg i serien »Quinzaine des realisateurs« i Cannes 1976, d.v.s. jeg forlod den efter 45-50 min. for at opsøge en mere påtrængende kinematografisk manifestation. Den jugoslaviske film fortalte i en kendt stilfærdigt indtrængende stil episoder fra en kommunistforfølgelse i 20'ernes Jugoslavien, især koncentreret om en af den politiske bevægelses hovedskikkelser. Det er hans skæbne, titlen angiver. Instruktøren Miroslav Jokic, der debuterede som spillefilminstruktør med denne film, har haft ambition om at skabe en film i den »historiske optimisme«s ånd, og han hævder, at hovedpersonen ord: »Kommunismen vil sejre«, er den nøgle, som lukker filmen op for tilskueren. Dertil må jeg sige, at det – som i alle forhold af afmystificeret politisk natur – kun gælder for kommunister. Det er redeligt nok som udsagn, men det er ikke tilstrækkeligt som kunstnerisk begrundelse endsige motor. Derfor kedede jeg mig og gik. Četiri dana do snrti. (Jugoslavien 1976). P.M.

TELEFONEN

Instruktør: DON SIEGEL

KGB udstationerede i USA under Stalinregimet hjernevaskede agenter, der på stikord fra et Robert Frost-digt kunne sætte en selvmorderisk sabotageaktion i gang med strategiske militærmål. Nu er en gal russer begyndt en metodisk udløsning af koden, og KGB sender Charles Bronson afsted for at forhindre det, der kan blive den sidste krig. Don Siegel har givet disse vidtløftigheder sin sædvanlige virtuose behandling og lavet en humoristisk-spændende *fantasy* om koldkrigens anonyme agenter, et konturløst persongalleri, der kun eksisterer i selve nuets action. Det er ren form, og er man ikke tilfreds med det, er der i tilgift Tyne Daly, pigen med computerhjernen, der indfrier forventningerne fra »Dirty Harry renser ud« og TV-filmen »Larry«. Et kvikt talent midt mellem mordene. (Telefon – USA 1977). M.B.

RUTSJEBANEN

Instruktør: JAMES GOLDSTONE

»Lad os starte med et jordskælv og derfra arbejde os op til klimaks«, skal Sam Goldwyn have sagt i et af sine gavmilde øjeblikke. Goldstone begynder med sin klimaks og må derefter kompensere den faldende kurve med forskellige kneb. Det lykkes nogenlunde for ham ved at lade forsikringsagenten opleve alle tivoliets værste fornøjelser, og med George Segal i rollen er filmen aldrig langt fra komedietonen, som også Richard Widmark har et sikkert forhold til. Som attentatmanden omsætter Timothy Bottoms flere års pubertetsroller i kontant vanvid, så hvis man kan acceptere »Rutsjebanen« som lidt af en vits i katastrofegenren, er den ikke værst. (Rollercoaster – USA 1977). M.B.

Breve

Et surt opstød

Hvad mon Peter Schepelern har tænkt sig, man som læser skal bruge hans anmeldelse af Jeanne Moreaus, »Veninderne« (Kos. 136) til? For mig at se kun til at blive aldeles rasende over, at en anmeldelse i et filmblad, man endnu forsøger at tage alvorligt, mangler enhver form for hæderlighed og anvendelighed.

Jeg tror gerne, at anmeldelsen tilfredsstiller Peter Schepelerns eget manifestationsbehov, med al sin understregning af egen oversigt og overblik over filmkunstens forskellige »muligheder«. Og jeg tror også gerne, at Peter Schepelern får tilfredsstillet sin trang til systematisering, når han kan bruge en anmeldelse af en enkel film til at komme med ligegyldige generaliseringer og fordomme over henholdsvis manuskriptforfattere, fotografer og skuespilleres forsøg som instruktører. Ja, navne og filmtitler får vi nok af – og hvad så?

Hvad med at *anmelde* »Veninderne«? Fremlægge de præmisser ud fra hvilke man/Peter Schepelern drager den konklusion, at Jeanne Moreaus debutfilm »ikke er interessant«, at den »handler om fire *selvoptagne* (min understregning) skuespillerinders private og professionelle liv«, at »den er en typisk »skuespillerfilm««. Så havde man dog som læser en mulighed for at kunne vurdere konklusionen og anvende præmisserne som udgangspunkt for en diskussion.

Men det føler Peter Schepelerns sig åbenbart højt hævet over i sin tro på værdien af egen teoretisk formåen, og hans anmeldelse bliver derfor et fuldstændig ligegyldigt postulat, et personligt manifestationsforsøg, som er under lavmålet.

Min irritation bliver selvfølgelig ikke mindre af, at jeg er komplet uenig med Peter Schepelern i hans vurdering af filmen. Jeg finder Jeanne Moreau's film væsentlig og vedkommende, finder at den sprænger filmmediets sædvanlige rammer både i indhold og i form. Og jeg vil vove at påstå, at den sprænger disse rammer, er anderledes og fremadskridende, fordi den er lavet af en kvinde, og at dette bl.a. må være en væsentlig grund til at forsøge at behandle filmen seriøst og hæderligt. Men kan man ikke forvente dette af en (mandlig) anmelder, så kunne man måske forvente en lille grad af begejstring og kærlighed til filmmediet, så man som anmelder prøvede at forstå en film på sine egne præmisser med den grad af åbenhed og fordomsfrihed, som der sig hør og bør. Og ikke som her i tilfældet med »Veninderne« nøjes med at frembringe et surt opstød, som intet siger om den film, man foregiver at anmelde, men højst noget om anmelderen selv – hvad der guddødemig er aldeles uinteressant i denne sammenhæng.

Merete Borker

Om nedbrydning af affald

Det må være muligt at være helt subjektiv. At tillade sig den indlysende parallel mellem Bodelsen/Ernst/Hedegård: »Skytten« (1977) og Edmund North/Robert Wise: »The Day the Earth Stood Still« (1951), den første set i Villabyerne til en propfuld aftenforestilling, den anden i Filmmuseet en halvtom eftermiddag.

»Skytten« handler om affaldsproblemers løsning, men løser ikke sit eget affaldsproblem, da dens holdning ender med at ligge som en nedgravet gifttønde i tilskuerens hypofyse. »The Day ...« handler om advarsel mod aggression og får tilskueren til at godte sig ved tanken om, at nogen kan ligge inde med en dræbende robothær til at udrydde al aggression i universet. Disse selvmodsigelser er i 1978 ikke lige skadelige. Det er værdifuldt at se myldretid i Washington anno 1951, opleve den 24-årige Patricia Neal som datidens Faye Dunaway og mindes den uendeligt blødkurvede Chevrolet fra dengang med delt forrude. Dertil den knivskarpe (TV-venlige) lyssætning og akkuratessen i de mindste tableauer – den franske udendørsspisning, hvor en kærre lister forbi, mens budskabet om en flyvende tallerken aflyttes på den (møjsommeligt?) anbragte radio tværs henover spisebordet.

Finalen hos Robert Wise, hvor forvrøvletheden i spacemandens mission går op for enhver tilskuer, der ikke netop trænger til pax americana, kædet sammen med heltindens sidste blik på sin døende helt, hvor hun for første gang i filmen benytter adskilte læber, er en smuk påmindelse om, at rumdrift som jernbanedrift er mere åben for forældelse end kønsdrift.

I »Skytten«, hvor heltinden har mistet begge mændene i sit liv, men ikke sine gode ideer om happenings, er finalen en mere foruroligende sag. Det kernekraftværk vi hele filmen har hørt om, men ikke rigtig set (heller ikke Barsebäck ses fra taget på Rigshospitalet) sender nu en transport affald hen ad landevejen. En scene, hvis gennemførlighed og mulige finale er svær at gisne om, udspiller sig nu ved at Pia Wohlert har trommet vejen fuld af børn. Filmen, som nok ikke havde forladt Bodelsens skrivebord uden dette påhit, formår ikke ved denne enkle utopiske slutakkord at opløse den disharmoni man sidder med efter den brutale shoot-down på Rigshospitalet: når en overordnet pointerer det ikke er værd at tage hensyn til den aldeles omringede Okkings gidsel (Steen), skal tilskuerens hjerne kortslutte til kyllingeniveau: det har den slatne intellektuelle ophidser med kolde fødder fortjent! Og han får jo dum dum kuglen, uden at det dog redder Okking, der nu let kunne vingeskydes, men åbenbart er et så uhåndterligt behandlingsobjekt for samfundet (og manuskriptet), at han må udslukkes. At publikum usvigeligt er ført frem til denne hetzindpodning, viste den Sportspalastagtige stemning i Villabyerne mig til fulde. Stigende tyrefægtningsglæde over de uskyldige ofre for Okking: den gamle dame anskuet som picadorens mølædte hest, Ronild som den dristige tilskuer, der træder ud i arenaen. Mord afviklet på grænsen af den Dave Allenske sorte humor, samtidig med de patetiske bevæggrunde stadig skulle have fuld styrke. Og samtidig med at tilvænningen af publikum hvad angår fede politiopbud i kendte gader, kørte for fuld kraft. Det nytter ikke at vise politibiler og visirkrigere, der hele tiden er lidt for sent på færde, og dermed tro at fascinationen af muskelspil i statsregi er elimineret. Hos Robert Wise drøner jeeps, tanks og mandskabsvogne gennem Washington fra den ene fadæse til den anden og ER de sorte får, fordi filmens budskab er pakket snedigere ind, men til gengæld også entydigt: se disse provinsenheder som et billede på verdens forskellige kortsynede militære interesser – og se så space-manden med hans smelterobot som the final weapon, der skal påtvinge skabhalsene fred.

I »Skytten« er Steen og Okking kun advarer og dræber i den skabte konfliktsituation uden mulighed for at blive fortolket videre til andre sammenhænge. Og politiet er dermed også hele tiden sig selv. Den manglende lyst til at gøre andet med filmen end at ligne det omkringliggende underholdningsdanmark er mest markant i brugen af den autentiske Allan Simonsen, der netop skal bidrage til filmens sandsynlighed ved at lide den skæbne man tror han skånes for, nu han er genkendt (undtagen ihvertfald af Okking, der overhovedet ikke kan se banen fra hospitalet, hvad kameraet heller ikke lægger skjul på, endsige være informeret om kampens ping). Og så var det måske også Ronild selv der døde ved brilleforretningen? Nåh, hvorfor skulle Ebbe Langberg så spille Helmuth Schmidt-komedie!? I »The Day ...« ser man det hvide hus vise tænder i et fjernt marmorglimt, da tallerkenen lander, men ingen Truman features lires af. Rummanden foretrækker at gæste Lincoln Memorial og sige her er den type han ønsker at forhandle med.

»Skytten« bruger den genkendende hygges metode til at vænne os til tanken om undtagelsestilstand, øjeblikket hvor man ikke kan skjule sig, men på grund af det herskende udgangsforbud er dømt til at glo på, hvad der nu kan ske af skæg i gaden, måske med en lille rolle til en selv

som f.eks. at pirke lig ud af ruder eller hjælpe fæhoveder udenfor terroristers skudvidde. Reaktionsmønstret faldt på plads i Villabyerne, en veltilpashed af tryghed over de besatte gader.

»The Day the Earth Stood Still« hyppede nogle kartofler i de fjerne 50'ere, men det var storhedsvanvittige udenrigsdrømme. Her i »Skytten« er det den indadvendte promovering af statsmagten som effektiv underholder udi det militante, der stiger frem. Terroristen er altid for tidligt på færde til at blive tappet 100% som underholdning. Ordensmagten er meget flinkere til at vente på du finder din gode tilskuerplads. Den er måske heller ikke bange for at kæmpe mod vindmøller.

Peter J. Erichsen

Premiererne

1.10.-31.12.77/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:**	= Produktionsselskab
Dist:	= Udlejer i oprindelsesland	**P-sup:**	= Produktions-superviser
Ex-P:	= Executive Producer	**P-tegn:**	= Produktionstegner (design)
Foto:	= Cheffotograf	**Rekvis:**	= Rekvisitør
Instr:	= Instruktør	**Sp-E:**	= Specielle effekter
Kamera:	=Kameraoperatør	**Udl:**	= Dansk udlejning

ABBA
Abba – The Movie. Sverige/Australien 1977. **P-selskab:** Rolarmusic International/Reg Grundy Productions. **P:** Stig Anderson, Reg Grundy. **P-leder:** Waldemar Bergendahl, Ray Newell. **Instr:** Lasse Hallström. **Manus:** Lasse Hallström, Bob Caswell. **Foto:** Jack Churchill, Paul Onorato. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Lasse Hallström, Malou Hallström, Ulf Neidemar. **Kost:** Ing-Marie Nilsson. **Musik:** Benny Andersson, Stig Anderson, Björn Ulvæus. **Musik-indspilning:** Michael B. Tretow, Weston Baker. **Sange:** »Please Change Your Mind«, »Tiger«, »SOS«, »Money, Money«, »He's Your Brother«, »Intermezzo«, »Waterloo«, »Fernando«, »Dancing Queen«, »So Long«, »Eagle«, »Mama Mia«, »Rock Me«, »Name of the Game«, »Ring, Ring«, »Why Did It Have to Be You«, »When I Kissed the Teacher«, »Carousel«, »Marionette«, »Thank You for the Music«. **Kor:** Lena Anderson, Lena-Maria Gårdenäs-Lawton, Maritza Horn. **Orkester:** Ulf Andersson, Ola Brunkert, Lars Carlsson, Anders Eljas, Wojiciech Ernest, Malando Gassama, Rutger Gunnarsson, Finn Sjöberg, Lars Wellander. **Tone:** Michael B. Tretow. **Medv:** Anni-Frid Lyngstad, Agneta Fältskog, Benny Andersson, Björn Ulvæus (Abba), Robert Hughes (Ashley, disc-jockey), Tom Oliver (Bodyguard), Bruce Barry (Radiostationschef), Stig Anderson (Manager). **Længde:** 97 min., 2655 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 26.12.77 Tivoli, Nygade, Palads (Odense), Scala (Ålborg), Regina (Århus), Rådhusteatret (Randers). **Udl:** Nordisk. Filmen indspillet i Austratlien. Anm. Kos. 137.

AIRPORT 77
Airport 77. USA 1977. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. **P:** William Frye. **Ex-P:** Jennings Lang. **P-leder:** Lloyd Anderson, Don Roberts. **Instr:** Jerry Jameson. **2nd-unit-instr:** Michael Moore. **Instr-ass:** Wilbur Mosier, Bob Graner, Jim Nasella. **Stunt-instr:** Stan Barrett. **Manus:** Michael Scheff, David Spector. **Efter:** roman af H.A.L. Craig, Charles Kuenstle; bygget over filmen »Airport« efter roman af Arthur Hailey. **Foto:** Philip Lathrop. **2nd-unit-foto:** Rexford Metz. **Matte-foto:** Bill Taylor, Dennis Glouner. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** J. Terry Williams, Robert Watts. **P-tegn:** George C. Webb. **Dekor:** Mickey S. Michaels, Wally Graham. **Kost:** Edith Head, John Anderson, Sheila Mason, Burton Miller. **Sp-E:** Frank Brendel. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Musik:** John Cacavas. **Sang:** »Beauty is in the eyes of the beholder« af og med Tom Sullivan. **Musik-klip:** Jerry Cohen. **Tone:** Jim Troutman, Charles D. Knight, Robert Knudson. **Medv:** Jack Lemmon (Don Gallagher), Lee Grant (Karen Wallace), Brenda Vaccaro (Eve Clayton), Joseph Cotten (Nicholas St. Downs III), Olivia de Havilland (Emily Livingston), Darren McGavin (Stan Buchek), Christopher Lee (Martin Wallace), Robert Foxworth (Chambers), Robert Hooks (Eddie), Monte Markham), Kathleen Quinlan (Julie), Gil Gerard (Frank Powers), James Booth (Ralph Crawford), Monica Lewis (Anne), Maidie Norman (Dorothy), Pamela Bellwood (Lisa), Arlene Golonka (Mrs. Jane Stern), Tom Sullivan (Steve), M. Emmet Walsh (Dr. Williams). **Længde:** 114 min., 3120 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 21.10. Kinopalæet, Villabyerne, Kosmorama (Århus), Scala (Ålborg), Grand (Odense), Palads (Vejle). **Udl:** C.I.C. Indspilningen startet d. 9. august 1976 i San Diego. Anm. Kos. 136.

ALVORLIGE LEG, DEN
Den allvarsamma leken. Sverige/Norge 1977. **Dist:** Sandrews. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet/Sandrews/Norsk Film. **P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Peter Hald. **Instr:** Anja Breien. **Manus:** Anja Breien, Per Holm, Bengt Forslund. **Efter:** romanen »Den allvarsamma leken« (1912) af Hjalmar Söderberg. **Foto:** Erling Thurmann-Andersen, Erik Gustavsson, Sten Holmberg, Paul René Roestad, Hans Schött. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Edith Toreg. **P-tegn:** Ulf Axén, Eva Renman. **Rekvis:** Johan Stenius, Peter Beckman, Bent Roglien. **Kost:** Siri Bryhni, Eva-Lisa Nelstedt. **Makeup:** Tina Johansson, Bengt Ottekil. **Musik:** Beethoven (C-mol sonaten Opus 13 »Pathetique«), Dvorak (Strygekvartet nr. 8 og 10 i E-dur), Mozart (»Don Juan«), Chopin (Sørgemarch). **Sang:** »Martha« af Friedrich von Flotow. **Tone:** Håkan Lindberg, Thomas Samuelsson, Leif Westerlund, Stig Ågård, Sven Fahlén. **Solist:** Björn Gedda. **Medv:** Lil Terselius (Lydia Stille), Stefan Ekman (Arvid Stjärnblom), Palle Granditsky (Anders Stille), Rolf Skoglund (Filip Stille), Hans Alfredson (Freutiger), Björn Gedda (Lovén), Allan Edwall (Redaktør Markel), Erland Josephson (Chefredaktør Doncker), Stig Ossian Ericson (Rissler, forfatter), Peter Schildt (Lidner, journalist), Torgny Anderberg (Roslin), Katarina Gustafsson (Dagmar Randel), Birgitta Andersson (Hilma Randel), Ernst Günther (Jacob Randel), Chatarina Larsson (Marta Brehm), Per Mattson (Ture Törne), Hans Ernback (Fortælleren). **Længde:** 100 min., 2755 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.12.77 Dagmar. **Udl:** Dagmar. Indspillet i Stockholm. Anm. Kos. 137.

AMSTERDAM KILL, THE
The Amsterdam Kill. **Arb.titel:** Kill him in Amsterdam. Hong Kong 1977. **P-selskab:** Golden Harvest/Fantastic Films S.A. **P:** André Morgan. **Ex-P:** Raymond Chow. **P-sup** William Chulack. **P-leder:** Madalena Chan, David Chan, Onno Planting. **Instr:** Robert Clouse. **Instr-ass:** Louis Shektin, Chaplin Chang. **Stunt-instr:** Alan Stuart. **Manus:** Robert Clouse, Gregory Teifer. **Efter** fortælling af Gregory Teifer. **Foto:** Alan Hume. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Alan Holzman, Gina Brown. **P-tegn:** John Blezard, K.S. Chen. **Dekor:** Lee Jim, Jim Blocker. **Kost:** Barbara Boulter, S. H. Chu, Gwen Capetanos. **Sp-E:** Gene Grigg. **Musik:** Hal Schaffer. **Tone:** Gil Marchant, Gordon Daniel, Peter Davies, Glen Glenn. **Medv:** Robert Mitchum (Quinlan), Bradford Dillman (Odums), Richard Egan (Ridgeway), Leslie Nielsen (Riley Knight), Keye Luke (Chung Wei), George Cheung (Jimmy Wong), Chen Hsing (Morder), Stephen Leung (= Leung Kar-Lung) (Paul Fon). **Længde:** 93 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.12.77 World Cinema. **Udl:** Barking Film. Indspilningen startede d. 13. oktober 1976 i London, Amsterdam. Kriminalfilm.

ANN OG BEATRICE
Introductions. Frankrig. **Dist:** Alpha-France. **Instr:** Georges Fleury. **Farve:** Estmancolor. **Medv:** Emanuele Pareze, Cathrine Tricot, Eva Khris, Stephanie Bruno. **Længde:** 102 min., 2780 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 3.10.77 Metropol. **Udl:** Dansk-svensk. Pornofilm.

BILEN
The Car. USA 1977. **P-selskab:** Universal. **P:** Marvin Birdt, Elliot Silverstein. **Ex-P:** Peter Saphier. **P-leder:** Frank Arrigo. **Instr:** Elliot Silverstein. **Instr-ass:** Gary Daigler, Robert Latham Brown. **Stunt-instr:** Everett Creach, Rock Walker, A. J. Bakunas, George Phillips, Eddy Mulder. **Manus:** Dennis Shryack, Michael Butler, Lane Slate. **Efter:** fortælling af Dennis Shryack, Michael Butler. **Foto:** Gerald Hirschfeld. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Michael McCroskey, Todd Ramsey. **P-tegn:** Lloyd S. Papez. **Dekor:** John McCarthy. **Sp-E:** Jack Faggard, Paul Hickerson, Ed Kennedy, Bill Aldridge. **Sp-foto-E:** Albert Witlock. **Musik:** Leonard Rosenman. **Musik-klip:** Bettie Biery. **Tone:** Jim Alexander, Kevin F. Cleary, John M. Stacy. **Medv:** James Brolin (Wade Parent), Kathleen Lloyd (Lauren), John Marley (Everett Peck), R. G. Armstrong (Amos), John Rubinstein (John Morris), Elizabeth Thompson (Margie), Roy Jenson (Ray Matt), Kim Richards (Lynn Marie), Kyle Richards (Debbie), Kate Murtagh (Miss McDonald), Robert Phillips (Metcalf), Doris Dowling (Bertha), Henry O'Brien (Chas), Eddie Little Sky (Denson), Lee McLaughlin (Marvin Fats), Margaret Willey (Navajo-kvinde), Read Morgan (MacGruder), Ernie Orsatti (Dalton), Joshua Davis (Jimmy), Geraldine Keams (Donna). **Længde:** 96 min., 2665 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 23.11.77 ABCinema. **Udl:** C. I.C. Indspilningen begyndt d. 29. juli 1976 i Utah. Anm. Metafysisk bilterror.

BILITIS – DEN FØRSTE KÆRLIGHED
Bilitis. Frankrig 1976. **S.N.C. P-selskab:** Films 21/Mars International Production. **P:** Roger Fleytoux. **As-P:** Jacques Nahum, Silvo Tabet. **P-leder:** Patrick Poubel, Sylvain Hecht. **Instr:** David Hamilton, Henri Colpi. **Instr-ass:** Alain Nahum. **Manus:** Roger Boussinot, Jacques Nahum, Catherine Breillat. **Efter:** vers-romanen »Les Chansons de Bilitis« af Pierre Louÿs. **Foto:** Bernard Daillencourt. **Kamera:** Nöel Very. **Ass:** Jean-Pierre Pletel. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Henri Colpi, Michel Vallio. **P-tegn:** Eric Simon. **Rekvis:** Jean-Pierre Bazerolle. **Kost:** Marie Beltrami. **Musik:** Francis Lai. **Tone:** Jacques Gallois. **Medv:** Patti D'Arbanville (Bilitis), Mona Kristensen (Melissa), Bernard Giraudeau (Lucas), Mathieu Carriere (Niklas), Gilles Kohler. **Længde:** 95 min., 2605 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 26.12.77 Mercur + Århus. **Udl:** Obel. Anm. Kos. 137.

BLODIG AFSLØRING
Exposé. England 1975. **Dist:** Target. **P-selskab:** Norfolk International Pictures. **P:** Brian Smedley-Aston. **P-leder:** Paul Cowan. **Instr:** James Kenelm Clarke. **Instr-ass:** Paul Des Salles. **Manus:** James Kenelm Clarke. **Foto:** Denis Lewiston. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jim Connock. **Kost:** Tommy Nutter. **Musik:** Steve Gray. **Medv:** Udo Kier (Paul Martin), Linda Hayden (Linda Hindstatt), Fiona Richmond (Suzanne), Patsy Smart (Mrs. Ashton), Vic Armstrong (Big Youth), Karl Howman (Small Youth), Sydney Knight (Smedley). **Længde:** 82 min., 2300 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 30.11.77 Colosseum. **Udl:** ASA/Panorama. Gyser.

BLODIG GALSAKAB
Rabid. Canada 1976. **P-selskab:** Cinepix/Dibar Syndicate/Famous Players/The Canadian Film Development Corporation. **P:** John Dunning. **Ex-P:** Ivan Reitman, André Link. Dan Goldberg. **P-leder:** Don Carmondy. **Instr:** David Cronenberg. **2nd-unit-instr:** Jean Lefleur. **Instr-ass:** John Fretz, Phil Desjardins. **Stunt-instr:** Fournier. **Manus:** David Cronenberg. **Foto:** René Verzier. **2nd-unit-foto:** Louis D'Eernstead. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jean Lefleur. **Ark:** Claude Marchand. **Kost:** Erla Gliserman. **Sp-E:** Al Griswold. **Musik:** Ivan Reitman. **Tone:** Dan Goldberg, Richard Leightstone, Joe Grimaldi. **Medv:** Marilyn Chambers (Rose), Frank Moore (Hart Read), Joe Silver (Murray Cypher), Howard Ryshpan (Dr. Dan Keloid), Patricia Gage (Dr. Roxanne Keloid), Susan Roman (Mindy Kent), J. Roger Periard (Lloyd Walsh), Lynne Deragon (Louise), Terry Schonblum (Judy Glasberg), Victor Désy (Claude Lapointe), Julie Anna (Rita), Gary McKeehan (Smooth Eddy), Terence G. Ross (Farmer), Miguel Fernandes (Mand i biograf), Robert O'Ree (Politimand), Greg van Riel (Ung mand i Plaza), Jerome Tiberghien (Dr. Carl), Allan Moyle (Ung mand i forhal). **Længde:** 91 min. 2610 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 9.12.77 Studio 1-2. **Udl:** Dansk-svensk. Katastrofefilm.

BOBBY DEERFIELD
Bobby Deerfield. USA 1977. **P-selskab:** Warner Bros. A First National Production. **P:** Sydney Pollack. **Ex-P:** John Foreman. **P-samordner:** Antoine Compin. **P-leder:** Philippe Modave (Frankrig), Guy Luongo (Italien). **Instr:** Sydney Pollack. **2nd-unit-instr:** Stephen Grimes. **Instr-ass:** Paul Feyder, Meyer Berreby. **Stunt-instr:** Remy Julienne, Carlos Pace, Tom Pryce, James Hunt, Patrick Depaillier, Mario Androtti. **Manus:** Alvin Sargent. **Efter:** romanen »Livet til låns« (»Der Himmel kennt keine Günstlinge«) (1961) af Eric Maria Remarque. **Foto:** Henri Decaë. **Kamera:** Yves Rodallec. **Racing-foto:** Tony Maylam. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Fredric Steinkamp. **Ass:** Catherine Kelber. **P-tegn:** Stephen Grimes. **Ass:** Serge Douy, Serge Maisan. **Ark:** Mark Frederix. **Dekor:** Gabriel Bedhir. **Rekvis:** Jean Roch Rognoni. **Kost:** Bernie Pollack, Annalisa Nasalli Rocca. **Sp-E:** Augie Lohman. **Musik:** Dave Grusin. **Tone:** Josef von Stroheim, Marvin I. Kosberg, Basil Fenton-Smith, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Mike Minkler, Guiseppe Maratori. **Medv:** Al Pacino (Bobby Deerfield), Marthe Keller (Lilian Morelli), Annie Duperey (Lydia), Walter McGinn (Leonard), Romolo Valli (Onkel Luigi), Stephan Meldegg (Karl Holtzmann), Jaime Sanchez (Delvecchio), Norm Nielsen (Magiker), Mickey Knox, Dorothy James (Turister), Guido Alberti (Præst i haven), Monique Lejeune (Catherine Modave), Steve Gadler (Bertrand Modave), Van Doude (Fløjtespiller), Aurora Maris (Dame v. benzintank), Gerard Hernandez (Carlos del Montanaro), Maurice Vallier (Præst), Maurice Baquet, (Tasso Adamopoulos, Jennifer M ks (Musikere), Antonio Faa'di Bruno (Vincenzo), André Vallardy (Autografjæger), Fedor Atkine (Tommy). **Længde:** 123 min., 3410 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 4.11.77 Dagmar + Århus. **Udl:** Warner/Constantin. Filmen indspillet juni-august 1976 i Leukerbad (Schweiz), Bellagio, Firenze (Italien) og Paris. Anm. Kos. 136.

C.A.S.H.
Whiffs. USA 1975. **P-selskab:** Brut Productions. **P:** George Barrie. **As-P:** C.O. Erickson. **Instr:** Ted Post. **Instr-ass:** Daniel McCauley. **Stunt-instr:** Jack Colley. **Manus:** Malcolm Marmorstein. **Foto:** David Walsh. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Robert Lawrence. **P-tegn:** Fernando Carrere. **Dekor:** Roberto Signorelli. **Sp-E:** Robert A. MacDonald. **Musik:** John Cameron. **Sange:** »Now We're In Love«, »You Can Do It Without The Army« af George Barrie, Sammy Cahn. **Tone:** Lawrence D. Jost, Tex Rudloff. **Medv:** Elliott Gould (Menig Dudley Frapper), Eddie Albert (Oberst T. T. Lockyer), Harry Guardino (Chops Mulligan), Jennifer O'Neill (Scottie Hallam), Godfrey Cambridge (Dusty), Alan Manson (Detektiv Poultry), Donald »Red« Barry (Sgt. Post), Richard Masur (Lockyers assistent), Howard Hesseman (Dr. Gopian), Matt Greene (Vagt), James Brown (Politimand), Danny Wells (Læge), Phil Roth (Tjener), Michael Harte (Bankvagt), Viola Harris (Miss Zonen), Raina Barrett (Sygeplejerske), John Wyler (Militærlæge), Irene Cooper (Dame i skotøjsforretning). **Længde:** 92 min. **Censur:** Grøn. fb.u.12. **Prem:** 26.12.77 Scala (Århus). **Udl:** Jesper Film. Militærfarce.

DAISY KENYON
Daisy Kenyon. USA 1947. **Dist:** Fox. **P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Otto Preminger. **Instr:** Otto Preminger. **Instr-ass:** Tom Dudley. **Manus:** David Hertz. **Efter:** roman af Elizabeth Janeway. **Foto:** Leon Shamroy. **Sp-visuelle-E:** Fred Sersen. **Klip:** Louis Loeffler. **Ark:** Lyle R. Wheeler, George Davis. **Dekor:** Thomas Little, Walter M. Scott. **Kost:** Charles Le Maire. **Musik:** David Raksin. **Dir:** Alfred Newman. **Arr:** Herbert Spencer. **Tone:** Eugene Grossman, Roger Heman. **Medv:** Joan Grawford (Daisy Kenyon), Dana Andrews (Dan O'Mara), Henry Fonda (Peter Lapham), Ruth Warrick (Lucille O'Mara), Petty Ann Garner (Rosamund O'Mara), Connie Marshall (Mariette O'Mara), Martha Stewart (Mary Angelus), Nicholas Joy (Coverly), Art Baker Lucilles sagfører), Robert Karnes (Sagfører), John Davidson (Mervyn), Charles Meredith (Dommer), Roy Roberts (Dans sagfører) Griff Barnett (Thompson), Tito Vuolo (Dino), Victoria Horne (Marsha), George E. Stone (Tjener), Walter Winchell, Leonard Lyons, John Garfield, Fernando Lamas (Folk i Stork Club). **Længde:** 99 min. **Prem:** 11.12.77 TV. Ægteskabsmelodrama.

DATTER TIL DJÆVELEN, EN
To the Devil ... A Daughter. England/Tyskland 1976. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Hammer (London)/Terra Filmkunst (Vesttyskland). **P:** Roy Skeggs. **P-ass:** Jean Clarkson. **P-leder:** Ron Jackson. **Instr:** Peter Sykes. **Rollebesætter:** Irene Lamb. **Instr-ass:** Barry Langley. **Manus:** Chris Wicking. **Adapt:** John Peacock. **Efter:** roman af Dennis Wheatley. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Ron Robson. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Trumper. **P-tegn:** Don Picton. **Dekor:** John Jarvis. **Kost:** Laura Nightingale, Eddie Boyce. **Sp-E:** Les Bowie. **Musik:** Paul Glass. **Musik-sup:** Philip Martell. **Tone:** Dennis Whotlick, Mike LeMare, Tony Lumkin, Bill Rowe. **Medv:** Richard Widmark (John Verney), Christopher Lee (Fader Michael Raynor), Honor Blackman (Anna Fountain), Denholm Elliott (Henry Bedows), Michael Goodliffe (George de Grass), Nastassja Kinski (Catherine), Eva Maria Meineke (Eveline de Grass), Anthony Valentine (David), Derek Francis (Bishop), Isabella Telezynska (Margaret), Constantin de Goguel (Kollde), Anna Bentinck (Isabel), Irene Prador (Tysk dame), Brian Wilde (Vagt i Black Room), Petra Peters (Søster Helle), William Ridoutt (Lufthavnsvagt), Howard Goorney (Kritiker), Frances de la Tour (Frelser-major), Zoe Hendry, Lindy Benson, Jo Peters, Bobby Sparrow (Piger). **Længde: 93 min. Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 14.10.77 Broadway. **Udl:** Jesper Film. Gyser.

DJÆVELENS SÆD
Demon Seed. USA 1977. **P-selskab:** MGM. **P:** Herb Jaffe. **As-P:** Steven C. Jaffe. **P-leder:** Michael Rachmil. **Instr:** Donald Cammell. **Instr-ass:** Edward Teets, Alan Brimfield. **Manus:** Robert Jaffe, Roger O. Hirson. **Efter:** roman af Dean R. Koontz. **Animation:** Grant Bassett, Richard L. Froman. **Foto:** Bill Butler. **Sp-foto:** Jordan Belson, Ron Hays, Brent Selstrom, Dixie J. Capp. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Frank Mazzola, Gary Bell, Freeman Davis Jr. **Ark:** Edward Varfagno. **Dekor:** Barbara Krieger. **Kost:** Sandy Cole. **Sp-E:** Tom Fisher, Glen Robinson. **Musik:** Jerry Fielding. **Musik-sup:** Hary V. Loiewski. **Tone:** John Riordan, Jerry Jost, William McCaughey. **Medv:** Julie Christie (Dr. Susan Harris), Fritz Weaver (Dr. Alex Harris), Gerrit Graham (Walter Gable), Berry Kroeger (Petrosian), Lisa Lu (Dr. Soon Yen), Larry J. Blake (Cameron), John O'Leary (Royce), Alfred Dennis (Mokri), David Roberts (Warner), Patricia Wilson (Mrs. Talbert), E. Hampton Beagle (Nat-operatør), Michael Glass, Barbara O. Jones (Teknikere), Dana Laurita (Amy), Monica MacLean (Joan Kemp), Harold Oblong (Videnskabsmand), Georgie Paul (Maria), Michelle Stacy (Marlene), Tiffany Potter, Felix Silla (Babies). **Længde:** 95 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 4.11.77 ABCinema. **Udl:** C.I.C. Indspilningen startet d. 1. juni 1976. SF-gyser.

DOBBELT FORRÆDERI
Uppdraget. Sverige 1977. **Dist:** SF. **P-selskab:** Nordisk Tonefilm/Svensk Filmindustri/Svenska Filminstitutet. **P:** Ingemar Ejve. **P-leder:** Johan Clason, Steve Jansson, Miguel P. Cardoso. **Instr:** Mats Arehn. **Instr-ass:** George Bisset. **Manus:** Mats Arehn, Ingemar Ejve, Lars Magnus Jansson. **Efter:** romanen »Uppdraget« af Per Wahlöö. **Foto:** Lennart Carlsson, Lars Karlsson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ingemar Ejve. **P-tegn:** Ulf Axén. **Rekvis:** David Henderson, Gösta Engstöm. **Kost:** Ulla-Britt Söderlund, Sheila Charlesworth. **Musik:** Allan Petterson. **Tone:** Olle Unnerstad, Bengt Löthner, Peter Holthausen. **Medv:** Thomas Hellberg (Erik Dalgren), Christopher Plummer (Kaptajn Bohounek), Carolyn Seymour (Danica Rodriguez), Fernando Rey (Roberto Bidara), Per Oscarsson (Sixto), Sten Hedman (Lopez), Walter Gotell (Frankenheimer), Lauritz Falk (De Mare), Palle Granditsky (Johnson), Rosette Graboi (Francisca de Larrinaga), Gabor Vernon (General Gami), John Clason (Fernandez), Miguel Franco (General Delarrinaga), Kevork Melikian (Larringas morder), Stephen Gryff (Ortega), Dvid Swift (Zaforteza), Sandor Eles (En kontorist), Stefan Böhm (En radiotekniker), Monica Nielsen (Fru Dalgren), Brian Hawksley (Læge), George Bisset (Politimand). **Længde: 97 min., 2645 m. Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 4.11.77 Nygade. **Udl:** Nordisk. Anm. Kos. 136.

DRACULA OG SØN
Dracula, Père et Fils, **Arb.titel:** Le Dernier des Dracula. Frankrig 1976. **Dist:** Gaumont. **P-selskab:** Gaumont International/Production 2000. **P:** Robert Sussfeld, Jacques Bourdon, Jean-Claude Sussfeld. **P-leder:** Jacques Schaffer, Alain Demaistre. **Instr:** Edouard Molinaro. **Instr-ass:** Francoise Leherissey, Remy Duchemin, Francois Rossini. **Manus:** Alain Godard, Jean-Marie Poiré, Edouard Molinaro. **Efter:** romanen »Paris-Vampire« af Claude Klotz. **Foto:** Alain Levent. **Kamera:** Christian Garnier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Robert Isnardon, Monique Isnardon. **P-tegn:** Jacques Bufnoir, Francois de Lamothe, Gérard Viard. **Dekor:** Fernand Chauviret. **Kost:** Denine Duke, Simone Lampre, Jacques Fonteray. **Musik:** Vladimir Cosma. **Tone:** Daniel Brisseau, Gérard de Lagarde. **Medv:** Christopher Lee (Dracula), Bernard Menez (Ferdinand), Marie-Hélene Breillat (Nicole), Catherine Breillat (Hermoine), Bernard Alane, Raymond Bussieres, Anna Gaël, Claude Génia, Gérard Jugnot, Anna Prucnal, Mustapha Dali, Xavier Depraz, Jean-Claude Dauphin, Jean Lescot. **Længde:** 100 min, 2685 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 16.11.77 Mercur. **Udl:** Nordisk. Gyser-komedie.

DRAGEN HÆVNER
He's a Legend, He's a Hero. Hong Kong. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 14.11.77 Colosseum. **Udl:** Jesper. Karatefilm.

DRAMA I DYBET
The Deep. USA/England 1977. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Casablanca Filmworks/Columbia/EMI. **P:** Peter Guber. **As-P:** George Justin. **P-ex:** Peter A. Lake. **P-leder:** George Justin. **Fortekster:** Anthony Goldsmith, Alex Gotfryd. **Instr:** Peter Yates. **2nd-unit-undervands-instr:** Al Giddings, Stan Waterman. **Instr-ass:** Derek Cracknell, Richard Jenkins, Raymond Becket. **Stunt-instr:** Howard Curtis, Bob Minor, Jim Nickerson, Richard Washington. **Dykker:** Dennis Breese. **Manus:** Peter Benchley, Tracy Keenan Wynn. **Efter:** roman af Peter Benchley. **Kons:**

Teddy Tycker, Kym Murphy, John Hart, Carlos Machado. **Foto:** Christopher Challis. **Undervands-foto:** Al Giddings, Stan Waterman. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Robert L. Wolfe, David Berlatsky. **P-tegn:** Tony Masters. **Ark:** Jack Maxsted. **Undervands-ark:** Terry Ackland-Snow. **Dekor:** Vernon Dixon, Peter Grant. **Kost:** Ron Talsky. **Sp-E:** Ira Anderson. **Musik:** John Barry. **Sange:** »The Deep« af J. Barry sunget af Donna Summer. »Calypso Disco« sunget af Raymond Beckett. **Tone:** Robin Gregory, Walter Goss, Dick Alexander, Tom Beckert, Fred Brown, Ross Taylor, Michele Sharp, Dana Wood, Hal Landaker. **Sp-ass:** Bill Rudin, Mike Nathanson, Sam Gellis, Lynda Guber, Missy Alpern. **Medv:** Jacqueline Bisset (Gail Berke), Nick Nolte (David Sanders), Robert Shaw (Romer Treece), Dick Anthony Williams (Slake), Earl Maynard (Ronald), Bob Minor (Wiley), Louis Gossett (Henri Cloche), Eli Wallach (Adam Coffin), Teddy Tucker (Havnebetjent), Robert Tessier (Kevin), Lee McClain (Johnson). **Længde:** 124 min., 3420 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 14.10.77 Imperial, Ishøj, Palads og Folketeatret (Århus) Bio (Ålborg), Biografen (Kolding), Folketeatret og Kino (Odense), Slotsbio (Randers), Kino (Roskilde), Lido (Vejle). **Udl:** Columbia/Fox. Indspilningen påbegyndte d. 6. juli 1976 på Bermuda. Anm. Kos. 136.

DRENGEN OG PELIKANEN
Storm Boy. Australien 1976. **P-selskab:** South Australian Film Corporation. **P:** Matt Carroll. **Ex-P:** John Morris. **As-P:** Jane Scott. **P-leder:** Beverly Davidson. **Instr:** Henry Saffran. **Instr-ass:** Ian Goddard, Ian Jamieson, Ian Allen. **Manus:** Sonia Borg. **Efter:** roman af Colin Thiele. **Foto:** Geoff Burton. **Kamera:** Ross Nichols. **Ass:** David Burr. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** G. Turney Smith. **Ass:** Vaino Jacksa, Kerry Regan. **P-tegn:** David Copping. **Dekor:** Herbert Pinter. **Kost:** Helen Dyson. **Musik:** Michael Carlos. **Tone:** Bob Cogger, Ken Hammond, Peter Fenton, Julian McSweeney. **Medv:** Greg Rowe (Storm Boy), Peter Cummins (Hideaway Tom), Tony Allison (Ranger), Michael Moody (Bådejer), Graham Dow (Edwards), Frank Foster-Brown (Lynch), Eric Mack (Jones), Michael Caulfield, Paul Smith (Jægere), Hedley Cullen (Marinechef), samt elever fra Port Elliot Primary School. **Længde: 90 min. Censur:** Rød. **Prem:** 7.10.77 Grand. **Udl:** Petra Film. Børnefilm.

DRÆB – I LOVENS NAVN
A Small Town in Texas. USA 1976. **Dist:** American International. **P-selskab:** American International Pictures. **P:** Joe Solomon. **Ex-P:** Louis S. Arkoff. **P-samordner:** Irene Berkman. **Instr:** Jack Starrett. **2nd-unit-instr:** Paul Nuckles. **Instr-ass:** Thomas B. McCrory, Craig Huston, **Fortekster:** Howard A. Anderson. **Stunt-instr:** Paul Nuckles, Bud Davis, Joie Chitwood, J. N. Roberts, Gary Davis, Beau Gibson. **Manus:** William Norton. **Foto:** Bob Jessup. **2nd-unit-foto:** Paul von Brack. **Farve:** Movielab. **Format:** Cinemascope. **Klip:** John C. Horger, Larry L. Mills, Jodie Coplan. **Ark:** Elayne Ceder. **Sp-E:** Tom Fisher. **Musik:** Charles Bernstein. **Musik-sup:** Bodie Chandler. **Tone:** Seymour S. Klein. **Medv:** Timothy Bottoms (Poke Jackson), Susan George (Mary Lee), Bo Hopkins (Duke), Art Hindle (Boogie), John Karlen (Lenny), Morgan Woodward (C.J. Crane), Patrice Rohmer (Trudy), Hank Rolike (Theotis), Buck Fowler (Bull Parker), Clay Tanner (Junior), Mark Silva (Kevin), Santos Reyes (Jesus Mendez), Dodi Bieberly (Mrs. Carter), Claude Ennis Starrett Jr. (Buford Tyler), James N. Harrell (Old Codger), Ron McPherson (PR-mand), Leotis Duffie (Butler), Kathryn Lacy (Mrs. Crane), Starrett Berry (Cooter), L. A. Steele (Cowboy), Joe Miche, (Bad Leader), Fay Armstrong (Dame i huset), James Brewer III (Potsy Singer), Amy Andrewartha (Lucy). **Længde:** 96 min., 2629 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 2.11.77 Saga. **Udl:** ASA/Panorama. Spændingsfilm.

DRØMMEN OM EN NY VERDEN
La Cecilia. Frankrig/Italien 1975. **P-selskab:** Filmoblic-CECRT/Saba Cinematografica. **P:** Fanny Berchaux, Pierre-Henri Deleau, Claude Nedjar, Bruno Paolinelli, Georges Richner. **P-leder:** Bruno Ridolfi, Hubert Niogret. **Instr:** Jean- Louis Comolli. **Instr-ass:** Claudio Biondi, Marianne Di Vettimo. **Manus:** Eduardo de Gregorio, Marianne Di Vettimo, Jean-Louis Comolli, Luc Béraud. **Adapt:** Claudio Biondi. **Efter:** skrifter af Giovanni Biondi. **Kons:** Jacques Doniol-Valcroze. **Foto:** Yann Le Masson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Claudio Biondi. **Ark:** Carmelo Patrono. **Dekor:** Goffredo Massetti. **Kost:** Camelo Patrono. Musik: Michel Portal. **Tone:** Tonino Testa, Mario Celentano, Renato Caudueri, Jean-Paul Loublier. **Medv:** Massimo Foschi (Giovanni Rossi), Maria Carta (Olimpia), Vittorio Mezzogiorno (Luigi), Biagio Pelligra (Tullio), Giancarlo Pannese (Rocco), Piero Di Jario (Alfredo), Mario Bussolini (Ernesto Lorenzini), Gabriele Tozzi (Piero), Beppe Loparco (Enzo), Francesca Libertucci (Angela), Adriana Bruno (Lina), Renato Pereira (Budbringeren), Bruno Cattaneo (Longhi), Giuliano Petrelli (Tosti), Vinicio Pereira (»La Capanga«). **Længde:** 103 min. **Prem:** 7.10.77 TV. Politisk debatfilm om oprettelsen af den anarkistiske kommune »La Cecilia« i Brasilien kort før århundredeskiftet.

EKSORCISTEN II: KÆTTEREN
Exorcist II: The Heretic. USA 1977. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. **P:** Richard Lederer, John Boorman. **As-P:** Charles Orme. **P-leder:** John Coonan, William Gerrity. **I-leder:** John James, **Instr:** John Boorman. **2nd-unit-instr:** Rospo Pallenberg. **Instr-ass:** Phil Rawlins, Victor Hsu. **Fortekster:** Dan Petri. **Manus:** William Goodhart, Rospo Pallenberg (ucrediteret). **Efter:** inspiration fra personer skabt af William Peter Blatty. **Foto:** William A. Fraker. **2nd-unit-foto:** David Quaid, Ken Eddy, Diane Eddy. **Sp-foto:** Sean Morris, David Thompson. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Tom Priestley, Axel Hubert, John Merritt (ucrediteret). **P-tegn:** Richard MacDonald. **P-ill:** Katrine Boorman. **Ark:** Jack Collins, Gene Rudolf. **Dekor:** John Austin, Ron strang. **Kost:** Robert de Mora. **Makeup:** Dick Smith, Gary Liddiard. **Sp-E:** Chuck Caspar, Wayne Edgar, Jim Blount, Jeff Jarvis, Roy Kelly. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Koreo:** Daniel Joseph Giagni. **Musik:** Ennio Morricone. **Melodi:** »Lullaby of Broadway« af Al Dubin, Harry Warren. **Tone:** Walter Goss, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Michael Minkler, Russ Hill, Jim Atkinson. **Medv:** Linda Blair (Regan MacNeil), Richard Burton (Fader Philip Lamont), Louise Fletcher (Dr. Gene Tuskin), Max von Sydow (Fader Merrin), Kitty Winn (Sharon Spencer), Paul Henreid (Kardinal Spencer), James Earl Jones (Older Kokumo), Ned Beatty (Edwards), Belinda Beatty (Liz), Rose Portillo (Spansk pige), Barbara Cason (Mrs. Phalor), Tiffany Kinney (Døv pige), Joey Green (Ung Kokumo), Fiseha Dimetros (Ung munk), Ken Renard (Abbot), John Joyce (Munk), Hank Garrett (Dirigent), Lorry Goldman (Ulykkesoffer), Bill Grant (Taxachauffør), Shane Butterworth, Joely Adams (Tuskins børn), Vladek Sheybal (Pazuzus stemme). **Længde:** 117 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 2.12.77 Imperial, Villabyerne. **Udl:** Warner/Constantin. Indspilningen påbegyndt den 24. maj i Georgetown og Rom. I perioden 16.–30. juni 1977 klippede Boorman og producenter filmen om flere gange. Da projektet blev annonceret var Sam O'Steen anført som instruktør. Lee J. Cobb døde inden filmens optagelser begyndte og hans rolle som Kinderman blev strøget i manuskriptet. Burtons rolle blev overtaget fra Jon Voight. Anm. Kos. 137.

ELVIS! ELVIS!
Elvis! Elvis! Sverige 1977. **Dist:** Sandrews. **P-selskab:** Moviemakers/Sandrews/Svenska Filminstitutet. **P:** Bert Sundberg. **P-ass:** Jimmy Leavens. **I-leder:** Erik Rasmussen, Gustav Wiklund. **Instr:** Kay Pollack. **Manus:** Kay Pollack, Maria Gripe. **Efter:** bøger af Maria Gripe. **Foto:** Mikael Salomon, Torbjörn Anderson, Hans Dittmer, Roland Lundin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lasse Lundberg. **Ark:** Gunnar Lindblad. **Rekvis:** Hans Hatnesek. **Kost:** Lena Rosander, Margaretha Frederiksson. **Musik:** Ralph Lundsten. **Lys:** Börje Larsson. **Tone:** Ulf Reinhard, Lasse Summanen, Bengt Löthner. **Medv:** Lele Dorazio (Elvis Karlsson), Lena-Pia Bernhardsson (Elvis' mor), Fred Gunnarsson (Elvis' far), Elisaveta (Elvis' farmor), Allan Edwall (Elvis' farfar), Kent Andersson (Browall), Victoria Grant (Anna-Rosa), Kim Anderzon (Anna-Rosas mor), Kjerstin Dellert (Anna-Rosas mormor), Svea Holdt Widén (Anna-Rosas oldemor), Ingrid Boström (Lærerinde), Lars Edström (Kurt), Marian Gräns (Sivan), Anna-Lena Ebenstråhl (Pige på café). **Længde:** 101 min., 2750 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 9.12.77 Biografen i Huset. **Udl:** Biografen i Huset. Anm. Kos. 134.

EMANUELLE I DET FJERNE ØSTEN
Emanuelle Nera. Orient Reportage. **Eng. titel:** Black Emanuelle Goes East. Italien 1976. **Dist:** Fida. **P-selskab:** Kristal Film/San Nicola Produzioni Cinematografiche/Flaminia Produzioni Cinematografiche. **P:** Oscar Santaniello. **P-samordner:** Ulderico Arditi. **Instr:** Joe D'Amato (= Aristide Massaccesi). **Instr-ass:** Donatelli Donati. **Manus:** Maria Pia Fuscio, Piero Vivarelli, Ottavio Alessi. **Efter:** fortælling af Maria Pia Fusco. **Foto:** Aristide Massaccesi. **Farve:** Telecolor. **Klip:** Vincenzo Tommasi. **P-tegn:** Franco Gaudenzi. **Dekor:** Mario Paladini. **Kost:** Bruna Laurini. **Musik:** Nico Fidenco. **Dir:** G. Dellorso. **Sange:** »Black Emanuelle«, »Sweet Leaving Thing« af N. Fidenco. **Solister:** The Bulldogs. **Tone:** Roberto Pertozzi, Massimo Loffredi. **Medv:** Laura Gemser (Mae Jordan/Emanuelle), Gabriele Tinti (Roberto), Edy Galleani (Francis), Giacomo Rossi-Stuart (Jimmy), Chris Avran (Tommy Griffith), Ivan Rassimov, Venantino Venantini, Debra Berger, Gaby Bourgois, Koike Manoco, Attilio Duse, Fausto di Bella. **Længde:** 95 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 11.11.77 Nygade. **Udl:** Obel. Blød porno.

EMIGRANTERNE
Another Man, Another Chance. **Fransk titel:** Un autre homme, une autre chance. USA 1977. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Les Films 13/Ariane Films. **P:** Hal Klein, Raymond Leplont. **Ex-P:** Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers. **P-leder:** Lise Ferran, Roger Plaisance. **Instr:** Claude Lelouch. **Instr-ass:** Michaél Kusley, Philippe Attal. **Manus:** Claude Lelouch. **Foto:** Jacques Lefrancois. **Kamera:** Jean-Claude Marisa, Stanley Cortez. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Georges Klotz, Hugues Damois, Fabien Tordjmann. **P-tegn:** Eric Moulard. **Ark:** Robert Clatworthy. **Dekor:** Roger Joint, Frank McKelvey. **Kost:** Tom Dawson, Donna Roberts, Colette Baudot, Jean Pezet. **Musik:** Francis Lai. **Tone:** Harald Maury. **Medv:** James Caan (David Williams), Geneviève Bujold (Jeanne Leroy), Francis Huster (Francis Leroy), Jennifer Warren (Mary Williams), Susan Tyrell (Debbie/Alice), Rossie Harris (Simon), Linda Lee Lyons (Sarah), Diana Douglas, Fred Stuhman, Bernard Behrens, Oliver Clark, William Bartman, Burton Gilliam, Richard Farnsworth, Walter Barnes, Walter Scott. **Længde:** 128 min., 3500 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 19.12.77 ABCinema. **Udl:** United Artists. Indspilningen påbegyndt i USA den 13. december 1976. Anm. Kos. 137.

21 TIMER I MÜNCHEN
21 Hours at Munich. USA 1976. **P-selskab:** Filmways Productions/Moonlight Productions. **P:** Robert Greenwald, Frank von Zernecy. **Ex-P:** Edward S. Feldman. **As-P:** Frank Baur. **P-leder:** Leonard Gmür. **Instr:** William A. Graham. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes, Wieland Libske. **Stunt-instr:** Jack Cooper. **Manus:** Edward Hume, Howard Fast. **Efter:** bogen »The Blood of Israel« af Serge Groussard. **Kons:** Toni Bleimhofer, Hans Oplik. **Foto:** Jost Vacano. **2nd-unit-foto:** Atze Glanert. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ronald J. Fagan. **Ass:** Gaby Karl (München), Richard Lane (USA). **P-tegn:** Herta Pischinger. **Dekor:** Robert Fabiankovich. **Kost:** Heidi Wujek. **Sp-E:** Ronald Ballanger. **Musik:** Laurence Rosenthal. **Sang:** »Osse Shalom« af Nurit Hirsch. **Tone:** Robi Guever, Buzz Knudsen, Rich Harrison. **Medv:** William Holden (Kommissær Manfred Schreiber), Shirley Knight (Annalise Graes), Franco Nero (Issa), Anthony Quayle (General Zvi Zamir), Richard Basehart (Kansler Willy Brandt), Günther Halmer (Andrei Spitzer), Paul Smith (Gutfreund), Martin Gilat (Moshe Weinberger), Nöel Willman (Indenrigsminister Bruno Merk), Georg Marischka (Hans Dieter Genscher), James Hurley (Avery Brundage), Michael Degen (Mohammed Khadif), Else Quecke (Golda Meir), Djamchid Soheili (Touny), Walter Kohut (Feldhaus), Jan Miklan (Schreibers assistent), Ernst Lenart (Ben Horin), Osman Ragheb (Premierminister Azizsedki), David Hess (Berger). **Længde:** 101 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 28.10.77 Nygade. **Udl:** Warner/Constantin. Gidseldrama.

FAMILIEN GYLDENKÅL VINDER VALGET
Danmark 1977. **Dist:** ASA/Panorama. **P-selskab:** Panorama. **P:** Just Betzer. **P-ass:** Gorm Lindberg. **P-leder:** Erik Nissen. **I-leder:** Peter Bach. **Instr:** Bent Christensen. **Script:** Karen Bentzon. **Manus:** Poul-Henrik Trampe. **Foto:** Jan Weincke. **Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Finn Henriksen. **Ark:** Ivar Søe. **Rekvis:** Niels Tarding Rasmussen. **Kost:** Marcella Kjeltoft. **Makeup:** Else Hennings. **Musik:** Ole Høyer. **Lys:** Svend Bregenborg. **Ass:** Katrine Nyholm. **Tone:** Niels Bokkenheuser. **Ass:** Henrik Hansen. **Medv:** Axel Strøbye (Charles Gyldenkål), Kirsten Walther (Ketty Gyldenkål), Birgitte Bruun (Annette Gyldenkål), Martin Miehe-Renard (Brian Gyldenkål), Karen Lykkehus (Nathalia Ludvigsen), Bertel Lauring (Adolph Johansen), Rolv Wesenlund (Odvar), Karl Stegger (Entreprenør Nielsen), Birgit Brüel (Fru Nielsen), Arthur Jensen (Stærmose), Pouel Kern (Svanekær), Benny Hansen (Andesø), Judy Gringer (Høgesen), Hardy Rafn (Kragerup), Olaf Nielsen (Spurvedal), Lise Schrøder (Dame med barn), Gunnar Lemvigh (Skummel mand), Ejnar Federspiel (Gammel mand), Otto Brandenburg (Nabo), Lene Brøndum (Nabokone), Georg Philipp (Habitmand), Jesper Klein (Sagsbehandler), Ib Mossin (Tandlæge), Sisse Reingaard (Klinikassistent), Michael Lindvad (Forretningsbestyrer), Annie Birgit Garde (Familievejleder), Lise Lotte Norup (Massagepige), Pia Jondal (Massagepige), Sebastian (Gyldenkåls hund). Tascha (Nielsens hund). **Længde:** 86 min., 2360 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 17.10.77 Saga, Bio Trio, Bio Lyngby, Bio (Roskilde), Scala (Slagelse), Scala (Næstved), Fønix (Od ense), Scala (Svendborg), Biografteatret (Vejle), Scala (Holstebro), Skanse Bio (Randers City (Ålborg), Royal (Århus), Saga (Århus), Cinema (Herning), Saga (Esbjerg), Strand (Esbjerg). **Udl:** ASA/Panorama. Folkekomedie.

FERIE I ENGLAND
Jutalomutazas. Ungarn 1975. **P-selskab:** Budapest Studio. **Instr:** István Dárday. **Manus:** Györgyi Szalai, István Dárday. **Foto:** Lajos Koltai. **Farve:** Estmancolor. **Medv:** Kálmán Tamás (Faderen), Mme. Tamás (Moderen), Józef Borsi (Sønnen, Maria Simai (Anna Forgó). **Længde:** 87 min. **Prem:** 22.10.77 TV. Præmieret ved Mannheim-festivalen 1975. Drama i landsbymiljø om provinsialisme og angst for forandringer.

FISKER I HANSTHOLM, EN
Danmark 1977. **Dist:** Obel/Statens Filmcentral (16 mm). **P-selskab:** Statens Filmcentral/Steen Herdel Film. **P:** Steen Herdel. **Instr:** Jon Bang Carlsen. **Manus:** Jon Bang Carlsen. **Foto:** Dirk Brüel. **Tone:** Peter Witt, Per Assentoft. **Medv:** Lokale fiskere i Hanstholm samt Lene Vasegård (Fiskerens hustru). **Længde:** 70 min. **Prem:** 12.12.77 Grand. **Udl:** Obel. Halvdokumentarisme om fiskere.

FJERN TORDEN
Ashani Sanket. Indien 1973. **P:** Mrs. Sarbani Baattacharya. **Instr:** Satyajit Ray. **Manus:** Satyajit Ray. **Efter:** roman af Bibhuti Bhusan Bannerji. **Foto:** Soumendu Roy. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Dulal Dutt. **Musik:** Satyajit Ray. **Medv:** Soumitra Chatterjee (Gangacharan Chekravarty), Gobinda Chakravarty (Dinabandhu), Sandhya Roy (Chutki), Noni Ganguly (Jadu), Sheli Pal (Mokshada), Suchita Roy (Khenti), Anil Ganguly (Nibaran), Debatosh Ghosh (Adhar). **Længde:** 101 min. **Prem:** 11.11.77 TV. Drama om hungersnøden i Bengalen under 2. verdenskrig.

FREMMEDLEGIONENS HELTE
March Or Die. England 1977. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** ITC Entertainment/Associated General Films/A Lew Grade Presentation. **P-sup:** Ted Lloyd, Mike Moder, Luis Roberts, Mohamed Tazi. **P:** Dick Richards, Jerry Bruckheimer. **As-P:** Georges-Patrick Salvy-Guide. **P-ass:** Barbara Allen, **P-leder:** Diego Sempere, Mike Angel Recuero. **I-leder:** Jose Martinez. **Instr:** Dick Richards. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr-ass:** José Lopez Rodero, André Delacroix, Larry Franco, Mustapha Laghaz. **Stunt-instr:** Glenn Wilder, Chuck Hayward, Juan Majan. **Manus:** David Zelag Goodman. **Efter:** fortælling af Dick Richards og David Zelag Goodman. **Foto:** John Alcott. **Kamera:** James Devis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John C. Howard, Stanford C. Allen, O. Nicholas Brown. **P-tegn:** Gil Parrondo. **Ark:** José Maria Tapiador. **Dekor:** Julian Mateos, Dennis Parrish. **Rekvis:** Dennis Parrish. **Kost:** Dick Lamotte, Tony Scarano. **Sp-E:** Robert MacDonald. **Musik:** Maurice Jarre. **Ork:** National Philharmonic Orchestra, Band of The Garde Républicaine. Sang: **Sang:** »La Marseillaise« og »Plaisir D'Amour. **Solist:** André Penvern. **Lys:** Lou Bogue. **Tone:** William Stevenson, Jim Bullock, Bill Phillips, Ivan Sharrock, Richard Portman, Julian Hernandez. **Medv:** Gene Hackman (Major William Sherman Foster), Terence Hill (= Mario Girotti) (Marco Segrain), Catherine Deneuve (Simone Ricard), Max von Sydow (Francois Marneau), Ian Holm (El Krim), Rufus (Sgt. Triand), Jack O'Halloran (Ivan), Marcel Bozzuffi (Lt. Fontaine), André Penvern (Francois Gilbert, Top Hat), Paul Sherman (Fred Hastings), Vernon Dobtcheff (Ond korporal), Marne Maitland (Léon), Gigi Bonos (André), Wolf Kahler, Mathias Hell (Tyskere), Jean Champion (Minister), Walter Gotell (Lamont), Paul Antrim (Mollard), Catherine Willmer (Petite Lady), Arnold Diamond (Mand), Maurice Arden (Pierre Lahoud), Albert Woods (Henri Delacorte), Liliane Rovere (Lola), Elisabeth Mortensen (Fransk gadepige), Leila Shenna (Arabisk gadepige), Francois Valorbe (Detektiv), Villena (Gendarm), Ernest Misko (Assistent på ministerkontor), Guy Deghy (Kaptajn), Jean Rougerie, Guy Mairesse (Legionærer på stationen), Eve Brenner (Syngende pige), Guy Marly (Syngende legionær), Margaret Modlin (Dame i sort). **Længde:** 106 min., 2940 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 14.11.77 World Cinema. **Udl:** Nordisk. Filmen indspillet i Marokko og Spanien. Startet 6. september i Paris. Anm. Kos. 136.

FRÆKKE, LIDERLIGE OG PERVESE, DE
Marie Madeleine. Frankrig. 1976. **P-selskab:** Comptoir Films. **Instr:** Alain Payet. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Anne Libert. **Længde:** 83 min., 2270 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 18.11.77 Carlton. **Udl:** Borg. Pornofilm.

GANSKE SÆRLIG DAG, EN
Una giornata particolare. Italien/Canada 1977. **P-selskab:** Champion/Canafox-Films. **P:** Carlo Ponti. **P-leder:** Giorgio Scotton. **Instr:** Ettore Scola. **Instr-ass:** Silvio Ferri, Claude Fournier. **Manus:** Ruggero Macceri, Ettore Scola, Maurizio Costanzo. **Foto:** Pasqualino de Santis. **Kamera:** Idelmo Simonelli, Daniel Fournier. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Nicola Tocci. **Klip:** Raimondo Crociani. **Ark:** Luciano Ricceri. **Ass:** Ezio Di Monte. **Kost:** Enrico Sabbatini. **Musik:** Armando Trovaioli. **Tone:** Carlo Palmieri, Jean-Michel Rouard, Franco Bassi, Luciano Anzellotti. **Medv:** Sophia Loren (Antonietta), Marcello Mastroianni (Gabriele), John Vernon (Emanuele), Francoise Berd (portnersken), Nicole Magny (pige), Patrizia Basso (Romana), Tiziano De Persio (Arnaldo), Maurizio De Paolantonio (Fabio), Antonio Garibaldi (Littorio), Vittorio Guerrieri (Umberto), Alessandra Mussolini (Maria Luisa). **Længde:** 107 min., 2910 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 14.11.77 Grand. **Udl:** Dansk-Svensk. Anm, Kos. 137.

GESTAPOS BLODIGE NAT
Le lunghe notti della Gestapo. Italien. **P-selskab:** Eurogroup Film. **Instr:** Fabio De Agostini. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Medv:** Ezio Miani, Fred Williams, Isabelle Marchal, Nando Marineo, Rosita Toros, Giorgio Geroni, Inga Alexandrova, Luciano Rossi, Alessandra Palladino, Luca Sportelli, Paola Maiolini, Francesco Patano, Mike Morris, Tino Polenghi, Carla Shiavanovic, Almenia De Sanzio, Daniele Dublino, Francesca Righini, Corrado Gaida. **Længde:** 92 min., 2600 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 14.12.77 Colosseum. **Udl:** Dansk-Svensk. Voldsfilm.

GI' DEN HELE SØMMET
Crash. USA 1976. **P-selskab:** Warner Bros. **P:** Fred Weintraub, Paul Heller. **As-P:** T. C. Wang, **P-leder:** Eva Monley, Gerner Sulit (Fillipinerne). **Instr:** Alan Gibson. **2nd-unit-instr:** Bob Thompson. **Instr-ass:** Vincent Winter, Nick Miranda (Filipinerne). **Stunt-instr:** Ricardo Legaspi, Ted Duncan. **Stunt-kørere:** Hobie Kerns Jr., Peter Armstrong, Clem Parsons, Johnny Dias. **Manus:** Michael Allin. **Foto:** Alan Hume. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Allan Holzman. **Ark:** Bill Sandell. **Dekor:** Neddie La Raquel. **Kost:** Sherry Chen. **Sp-E:** Santos Hilario, Totoy Torrente. **Musik:** Art Freeman. **Sang:** »Chequered Flag of Crash« af Norman Sachs, Mel Mandel. **Solist:** Harlan Sanders. **Tone:** Norman Boland, Lester Fresholtz, Marvin Kerner, Larry Singer. **Medv:** Joe Don Baker (Andy Walkaway Madden), Susan Sarandon (C. C. Wainwright), Larry Hagman (Bo Cochran), Alan Vint (Doc Pyle), Parnelliones (Sig selv), Michael Pitton (Christian Parrier), Dana House (Ridder i sort), Logan Clarke (Ringer), Bert Leroy (Fly), Bill Cross (Angel), Ben Leeman (Pits), Cachupoy (Ramon), Eddie Mercado (Reporter), Eazy Black (Wilkinson), Dick Adair (Adams). **Længde:** 93 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 26.12.77 Colosseum. **Udl:** Warner-Constantin. Bilsammenstød.

GINA
Gina. Canada 1974. **Dist:** Cinépix Inc. **P-selskab:** Les Productions Carle-Lamy Ltée. **P:** Pierre Lamy. **Ex-P:** Luc Lamy. **As-P:** Lucie Drolet. **P-leder:** Louise Ranger. **Instr:** Denys Arcand. **Instr-ass:** Jacques Méthé, René Pothier. **Foto:** Alain Dostie. **Kamera:** Louis de Ernsted, Michel Caron, André Gagnon. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Denys Arcand. **Ass:** Avdé Chiriaeff. **Dekor:** Michel Proulx. **Rekvis:** Jacques Chamberland. **Kost:** Denis Sperdouklis. **Koreo:** Eva von Gencsy. **Musik:** Michel Pagliaro, Geomic Music Corp., Benny Barbara, Gabriel Arcand. **Lys:** Jacques Paquet, Denis Deslauriers. **Tone:** Serge Beauchemin, Alain Corneau. **Medv:** Céline Lomez (Gina), Claude Blanchard (Bob Sauvageau), Gabriel Arcand (Instruktør), André Gagnon (fotograf), Serge Thériault (Fotograf-assistent), Carol Faucher (Lydmand), Jocelyn Bérubé (Titel), Paule Baillargeon (Rita Jobin), Fréderique Collin (Dolores), Jean-Pierre Saulnier (Marcel Jobin), Louise Cuerrier (Carole Bédard), Roger Lebel (Léonard Carpentier), J. Leo Gagnon (Lucien Nadeau), Michele Lehardy (Mathilde Gauvin), Dorothée Berryman (Brigitte), Gilles Marsolais (Producent), Jacques Méthé (Jacques Méthot), Stan Gibbons (William Freeman), Gilles Machaud (Bou Bou), Normand Lanthier (Ricky). **Længde:** 95 min. **Prem:** 16.12.77 TV. Drama om social og politisk frustration.

HERBIE I MONTE CARLO
Herbie Goes to Monte Carlo. USA 1977. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Ron W. Miller. **As-P:** Jan Williams **Instr:** Vincent McEveety. **Manus:** Arthur Alsberg, Don Nelson. **Efter:** personer skabt af Gordon Burford. **Foto:** Leonard J. South. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Cotton Warburton. **Ark:** John B. Mansbridge, Perry Ferguson. **Dekor:** Frank R. McKelve. **Musik:** Frank De Vol. **Tone:** Hal Etherington. **Medv:** Dean Jones (Jim Douglas), Don Knotts (Wheely Applegate), Julie Sommars (Diane Darcy), Roy Kinnear (Quincey), Jacques Marin (Kommissær Bouchet), Xavier Saint Macary (Politiassistent Fontenoy), Francois Lalande (Ribeaux), Bernard Fox (Max), Eric Braeden (Bruno von Stickle), Gerard Jugnot (Tjener), Alain Caillou (Emile), Laurie Main (Duval), Mike Kulcsar (Claude), Johnny Haymer (Væddeløbsfunktionær), Stanley Brock (Taxachauffør), Lloyd Nelson (Mekaniker), Jean-Jacques Moreau (Lastbilschauffør), Yveline Briere (Veninden), Sebastien Floche (Fransk turist), Madeleine Damien (Ældre dame), Alain Janey (mand på cafe). **Længde:** 105 min., 2800 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 14.10.77 Metropol, Ballerup, Bio Trio, Rialto 2, Ishøj, Biografen (Århus), Scala (Ålborg), Folketeatret (Odense). **Udl:** Columbia/Fox. Indspilningen påbegyndt 9. august 1976. Familiefilm.

HITLER – EN KARRIERE
Hitler – Eine Karriere. Vesttyskland 1977. **Dist:** Interart. **P-selskab:** Interart. **PV)** Werner Rieb. **Instr:** Roachim C. Fest, Christian Herrendoerfer. **Manus:** Joachim C. Fest. **Efter:** bog af Joachim C. Fest: »Hitler«. **Research:** Dieter Kautzner, Christian Herrendoerfer, Lutz Becker. **Klip:** Fritz Schwaiger, Elisabeth Imholte, Karin Habn. **Musik:** Hans Posegga. **Tone:** Willi Schwadorf. **Længde:** 156 min., 4260 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 28.12.77 Grand. **Udl:** Obel. Anm. Kos. 137.

HVEM »PUKLER« KAMELERNE FOR?
The Last Remake of Beau Geste. USA 1977. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. **P:** William S. Gilmore Jr. **Ex-P:** Howard West, George Shapiro. **As-P:** Bernard Williams. **P-ass:** Linda Taylor. **P-leder:** Garth Thomas, Oon Geraghty, Vincente Escriva Jr. **Instr:** Marty Feldman. **Rollebesætter:** Rose Tobias Shaw. **Instr-ass:** Tom Joyner, Vincent Winter, Roberto Parra (Spanien). **Stunt-instr:** Buddy Van Horn. **Manus:** Marty Feldman, Chris J. Allen. **Efter:** fortælling af Marty Feldman, Sam Bobrick baseret på romanen »Beau Geste« af P. C. Wren. **Foto:** Gerry Fisher. **Kamera:** Bernard Ford. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jim Clark, Arthur Schmidt, Dave Rawlins. **P-tegn:** Brian Eatwell. **Ark:** Les Dilley, Benjamin Fernandez (Spanien). **Dekor:** Roger Christian, Bill Welch. **Rekvis:** Peter Dunlop. **Kost:** May Routh. **Sp-E:** John Stears. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Koreo:** Irving Davies. **Musik:** John Morris. **Musik-sup:** Philip Martell. **Tone:** Peter Sutton, Kevin L. Cleary, Anthony Margo. **Medv:** Marty Feldman (Digby Geste), Ann-Margret (Flavia Geste), Michael York (Beau Geste), Peter Ustinov (Sgt. Markov), James Earl Jones (Sheikh Abdul), Trevor Howard (Sir Hector Geste), Henry Gibson (General Pecheur), Terry-Thomas (Fængselsinspektør), Roy Kinnear (Korporal Boldini), Spike Millian (Crumble), Avery Schreiber (Brugtkamel-sælger), Hugh Griffith (Dommer), Irene Handl (Miss Wormwood), Sinead Cusack (Isabel Geste), Philip Bollard (Beau, 6 år), Nicholas Bridge (Beau, 12 år), Michael McConkey (Digby, 12 år), Bekki Bridge (Unge Isabel), Martin Snaric (Valentino), Ed McMahon (Arabisk rytter), Henry Polic II (Kaptajn Merdmanger), Ted Cassidy (Blind mand), Burt Kwouk (Fader Shapiro), Val Pringle (Dostoevsky), Gwen Nelson (Dame i retssal), Roland MacLeod (Dr. Crippen), Stephen Lewis (Henshaw), Cary Cooper. **Længde:** 83 min., 2325 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 12.12.77 ABCinema, Cinema 1-5. **Udl:** C.I.C. Filmen indspillet i Spanien og Irland. (Startet 30. august 1976). Tidligere versioner af romanen »Beau Geste«: 1926 (Instr: Herbert Brenon), 1939 (Instr.: William A. Wellman), 1966 (Instr.: Douglas Heyes) alle med den danske titel »Tricolorens Helte«. Anm. Kos. 136.

HVEM SIGER VI ER ENGLE?
Noi non siamo angeli. Italien 1975. **Dist:** Fida. **P-selskab:** Flaminia Produzioni Cinematografiche. **P:** Edmond Amati. **Instr:** Frank Kramer (=Gianfranco Parolini). **Manus:** Gianfranco Parolini, Abronio Corti. **Foto:** Guglielmo Mancori. **Farve:** Telecolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Vincenzo Tomassi. **P-tegn:** Claudio De Santis. **Musik:** Sante Maria Romitelli. **Medv:** Michael Coby (Angel), Paul Smith (Raphael McDonald), Evelyn Kaye (Everlyn Sutton), Renato Cestié (Willy), Woody Strode (Black Bill), John Ireland (Mister Shark), Fiona Florence (Linda Sutton), Franco Pesce (Professor Berberg), Fausta Avelli (Polly). **Længde:** 95 min., 2635 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 17.10.77 Colosseum. **Udl:** Palladium. Spaghettiwestern.

HVORDAN MAN NARRER SIN KONE ... OG SLIPPER SKIDT FRA DET
Un Eléphant ca trompe énormément. Frankrig 1976. **Dist:** Gaumont. **P-selskab:** Gaumont/Films de la Guéville. **P:** Daniel Deschamps. **As-P:** Alain Poiré, Yves Robert. **P-leder:** Bernard Boix. **Instr:** Yves Robert. **Instr-ass:** Elie Chouraqui. **Manus:** Jean-Loup Dabadie, Yves Robert. **Foto:** René Mathelin. **Farve:** Eastmancolor. **P-tegn:** Jean-Pierre Kohut-Svelko. **Musik:** Vladimir Cosma. **Tone:** Bernard Aubouy. **Medv:** Jean Rochefort (Etienne), Claude Brasseur (Daniel), Guy Bedos (Simon), Victor Lanoux (Bouly), Daniele Delorme (Marthe), Annie Duperey (Charlotte), Martine Sarcey (Madame Ezperanza), Marthe Villalonga (Mouchy), Louise Conte (Marraine), Catherine Verlor (Delphine), Helene Calzarelli (Maria-Ange), Maurice Benichou, Christopher Bruce, Jean Lescot, Pascale Reynaud, Richard Saint-Bris, Jean Lanier, Anne-Marie Blot, Jean-Claude Magret, Anémone, Gérald Calderon, Bernard Charlan, Marie-Thérèse Orain, Jean-Francois Derec, Paul Hbert, Jean-Paul Solal, Carine Barone, Pieree Malet-Guesan, Stéphane Francis. **Længde:** 105 min., 2980 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 21.11.77 Tivoli. **Udl:** Nordisk. Indspilningen påbgyndt marts 1976 i Paris. Anm. Kos. 137.

HÆRVÆRK
Danmark 1977. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Lademan Film. **P:** Erik Crone. **P-leder:** Jacob Eriksen. **I-leder:** Per Årmann. **Instr:** Ole Roos. **Script:** Katinka Haxthausen. **Manus:** Ole Roos, Klaus Rifberg. **Efter:** roman af Tom Kristensen. (1930). **Foto:** Peter Roos. **Ass:** Søren Bertelin. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Bent Kielberg, Peter Højmark. **Rekvis:** Søren Sørensen. **Kost:** Ulla-Britt Söderlund. **Ass:** Birthe Qualmann. **Makeup:** Anne-Lise Sørensen. **Lys:** Leif Barney Fick, Kim Sejer Larsen. **Tone:** Per Meinertsen. **Ass:** Søren Brix. **Medv:** Ole Ernst (Ole Jastrau), Jesper Christensen (Stefan Steffensen), Kirsten Peuliche (Johanne Jastrau), Lars Lunøe (Bernhard Sanders), Jørgen Reenberg (Vuldum), Ebbe Rode (Redaktør Iversen), Buster Larsen (Eriksen), Axel Strøbye (Kryger), Ghita Nørby (Fru Kryger), Poul Bundgaard (Kjær), Arthur Jensen (Lille P), Ann-Mari Max Hansen (Sorte Else), Hans Chr. Ægidius (Adolf Smith Jørgensen), Bendt Rothe (H. C. Stefani), Anne Birch (Anna Marie), Olaf Ussing (Larsen), Frederick Ohlsson (Bartender Lundbolm), Bent Warburg (Tjener Arnold), Erik Mørk (Fader Garhammer). **Længde:** 133 min., 3615 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 4.11.77 Rialto, Alexandra, Amager, Ishøj, Palads (Århus), Bio (Ålborg), Kino (Odense), Kinopalæet (Randers), Kino (Kolding), Kino (Roskilde), Kosmorama (Helsingør). **Udl:** Warner/Constantin. Anm. Kos. 136.

HØJT OP I PRÆSIDENTEN
Linda Lovelace for President. USA 1975. **Dist:** General Film. **P-selskab:** J. J. Ltd. **P:** David Winters, Charles Stroud. **Ex-P:** William Silberkleit, Arthur Marks. **Instr:** Claudio Guzman. **Instr-ass:** Robert Bremerkamp. **Stunt-instr:** Richard Geary. **Manus:** Jack S. Margolis. **Foto:** Robert Birchall. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Richard Greer. **Ark:** George Costello, John Carter. **Musik:** Big Mack and the Truckers. **Tone:** Robert Gravenor, Glen Mabson, Marvin Kerner. **Medv:** Linda Lovelace (Linda Lovelace), Fuddie Bagley (Abdul Ali Umagooma), Val Bisoglio (Pastor Billy Easter), Jack de Leon (Kaptajn Neldor), Mickey Dolenz (Le Fenwick), Joey Forman (Chow Ming), Danny Goldman (Bruce Whipponwill), Garry Goodrow (Adolf von Luftwaffer), Roberta Kent (Jack Henderson), Monte Landis (B.S.), Morgan Upton (The Veep), Fetchuttini Alfredo (Borgmester Wasp), Rod Arrants (Boone), Kent Browne (Wally Anchorman), Robert Burton (Huck Fish), Jack Collins (Honest John), Scatman Crothers (Super Black), Robert Emmett II (Rocky Brooksbrother), Alfredo Fetchuttini (Morder), Stanley Myron Handleman (Budbringer), Marty Ingels (Ronald Trixie), Richard Lerner (Director), Vaughn Meader (Pastro Sacrifice). **Længde:** 109 min., 2596 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 24.10.77 Mercur. **Udl:** ASA/Panorama. Pornofilm.

HØVDINGEN TJEKKE
Staré Pověsti České. Tjekkoslovakiet 1952. **P-selskab:** Studio Loutkového Praha. **Instr:** Jiři Trhka. **Manus:** Jiři Trnka, Jiři Brdecka. **Kons:** Dr. Rudolf Turek, Albert Pek. **Efter:** fortælling af Jiři Trnka, Miloš Kratochvil baseret på bogen »Staré Pověsti České« af Alois Jirásek. **Foto:** Ludvik Hájel, Emanuel Franek. **Animation:** Bretislav Pojar, Bohuslav Srámek, Zdenek Hrabe, Stanisalv Látal, Jan Karpas, Josef Kluge, Frantisek Braun. **Klip:** Helena Lebdusková. **Dekor:** Jiři Trnka. **Musik:** Václav Trojan. **Tone:** Emanuel Formánek, Emil Polednik, Josef Zavadil. **Længde:** 83 min., 2285 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 9.12.77 Albertslund. **Udl:** Dan-Ina. Anm. Kos. 138.

JORDENS SIDSTE KANNIBALER
Ultimo Mondo Cannibale. Italien 1977. **Dist:** Interfilm. **P-selskab:** Erre Cinematografica/Sitoro. **Instr:** Ruggero Deodato. **Manus:** Renzo Genta, Giancarlo Rossi, Tinto Carpi, Gianfranco Clerici, **Dialog:** Attilio Tellini. **Foto:** Marcello Masciocchi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Daniele Alabiso. **Musik:** Ubaldo Continiello. **Medv:** Massimo Foschi (Robert), Ivan Rassimov (Rolf), Me-Me Lay og en række uidentificerede »kannibaler«. **Længde:** 90 min., 2450 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 28.10.77 Imperial (Odense). **Udl:** Dansk-Svensk. »Dokumentar«film.

KNALDHÅRDE PIGER I HONG HONG
Ebony, Ivory and Jade. USA 1977. **P-selskab:** Dimension/Cirio Santiago Productions. **P:** Robert E. Waters, Cirio H. Santiago. **Instr:** Cirio H. Santiago. **Manus:** Henry Barnes. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Eddie Nuova. (el. Eddie Villanueva). **Medv:** Rosanne Keaton, Colleen Camp, Sylvia Anderson, Ken Washington, Christie Mayuga, Leo Martinez, Ken Metcalfe, Dick Piper. **Længde:** 79 min., 2160 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 24.10.77 Colosseum. **Udl:** Palladiu. Karatefilm.

KONRAD STEINERS PLUDSELIGE ENSOMHED
Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner. Schweiz 1976. **Dist:** Rialto Film. **P-selskab:** Kurt Gloor Filmproduktion/Atlantic Film. **P-leder:** Rudolf Santschi. **I-leder:** Atlantic Film. **P-leder:** Rudolf Santschi. **Instr:** Kurt Gloor. **Instr-ass:** Yvonne Sturzenegger. **Manus:** Kurt Gloor. **Foto** Franz Rath. **Ass:** Thomas Schwan. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Alexander Rupp. **Ass:** Dominique Beinrath. **Ark:** Bernhard Sauter. **Ass:** Federico Pfaffen. **Rekvis:** Greta Roderer. **Kost:** Doris Baldini. **Musik:** Peter Jacques. **Lys:** Benjamin Lehman. **Tone:** Hans Künzi, Alfi Siniger, Peter Bergert. **Medv:** Sigfrit Steiner (Konrad Steiner), Silvia Jost (Claudia Hefti), Ettore Cella (Carlo Reni), Alfred Rasser (Hans Sonderegger), Felix Klee (Fritz Trommer), Helmut Förnbacher (Peter Steiner), Helen Friedli (Yvonne Steiner), Gretel Mathis (Martha Steiner), Lilian Westphal (Fru Stüssi), Emil Steinberger (Embedsmand), Regine Lutz (Frau Stadtrat), Ernest Stiefel (Husejer Kaufmann), Mathias Gnädinger (Sanitetsmand), Guido von Salis (Politimand), Hans Rudolf Twerenbold (Postbud), Alex Freihart (Skrothandler), Alice Brüngger (Kunde), Subille Courvoisier (Fru Hassler), Jürgen Brügger (Hr. Hassler), Eva David (Kunde), Gertrud Demenga (Fru Fock), Lo de Fleury (Fru Sonderegger), Edith Golai (Sygeplejerske), Theres Schmutz (Sygeplejerske), Urs Bihler (Tjener), Christian Dony (Embedsmand), Oskar Hobby (Forvalter på alderdomshjem), Lore Reutemann (Hans kone), Paul Lohr (Mand der køber plader), Nelly Rademacher (Dame på café), Tino Bertrand (Schlumpf). **Længde:** 101 min., 2700 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 18.11.77 Tivoli. **Udl:** Nordisk. Anm. Kos. 137.

KVINDELIG LÆGES DAGBOG, EN
Docteur Francoise Gailland. **Arb.titel:** Un Cri. Frankrig 1975. **Dist:** GEF-CCFD. **P-selskab:** Action-Films/Filmedis/S.F.P./Citel. **P:** Bernard Lorain. **Ex-P:** Yves Peyrot. **As-P:** Yves Gasser. **P-samordner:** Alain Gauthier. **P-leder:** Patrick Millet, Philippe Schwarts. **Instr:** Jean-Louis Bertucelli. **Instr-ass:** Franck Appredieris, Daniel Boubil, Nicole Larrieux. **Manus:** Jean-Louis Bertucelli, André G. Brunelin. **Efter:** romanen »Un cri« af Noëlle Loriot. **Foto:** Claude Renoir. **Kamera:** Michel Arburger. **Ass:** Georges Casha, Daniel Smague. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Francoise Ceppi. **Ark:** Gérard Dubois. **Dekor:** Yves Demarseille, Claude Chevant. **Kost:** Daniel Droeghmans, Francoise Herbez, Rosette Jacquet. **Lys:** Jean-Pierre Innocenzi. **Tone:** Jean Millet, Michel Guiffron. **Medv:** Annie Girardot, Francois Perier, Jean-Pierre Cassel, Isabelle Huppert, William Coryn, Suzanne Flon. Anouk Ferjac, Michel Subor, Joséphine Chaplin, Margo Lion, Jacques Doyen, André Falcon, Yvonne Dany, Guy Mairesse. **Længde:** 99 min,, 2705 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 7.11.77 Mercur. **Udl:** ASA/Panorama. Indspilningen startet juni 1975. Melodrama.

KVINDETORTUR I SS LEJR 5
SS Lager 5 – L'Inferno delle donne. Italien 1975. **P-selskab:** SEFI Cinematografica. **Instr:** Sergio Garrone. **Manus:** Sergio Romanelli. **Foto:** Robert Nicosia Vinci. **Farve:** Staco-color. **Medv:** Giorgio Cerloni, Rita Manna. **Længde:** 96 min., 2621 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 31.10.77 Colosseum. **Udl:** ASA/Panorama. Nazi-sex-film.

LANGE FERIE I '36, DEN
Las Largas vacaciones del 36. Spanien 1976. **P-selskab:** José Fradé Productions. **P:** José Fradé. **As-P:** Enrique Bellot. **P-ass:** Santiago Marugan. **Instr:** Jaime Camino. **Instr-ass:** Martin Sacristán, Honorio Rahcano. **Manus:** Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Camino. **Efter:** fortælling af Jaime Camino. **Foto:** Fernando Arribas. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Teresa Alcocer. **P-tegn:**

José Maria Espada. **Kost:** Artigan-Miro. **Musik:** Xavier Montsalvatge. **Sange:** »The Continental« af Con Conrad. Herb Magidson. **Solist:** Anna Ricca. »La Morena de mi Copla« af Carlos Castellanos Gómez. **Tone:** Jesus Alonso. **Medv:** Amalia Gadé (Virginia), Ismal Merlol (Abuelo), Angela Molina (Encarna), Vincente Parra (Paco), Francisco Rabal (Mastro), José Sacristán (Jorge), Charo Soriano (Rosita), Conchita Valasco (Mercedes), José Vivo (Alberto), Karin Pascual, Alejo Oller, Javier Pérez Sala, Jorge Pueyo, Jorge Pons, Maria Luisa Fernández, Camilo Loredo, Conchita Bardem, Jarque Zurbano (Børn), Juan Torres (Alsima), Carlos Lucena (Badia), Alfredo Luchetti (Pujel), Mia Tordera (Sra. Alsima), Carmes Molina (Sra. Badia), Angela Robers (Sra. Pujel), Manuela Gas (Læge), Juan Velilla (Præst), Juan Subatella (Tonet) Marta Flores (Kvinde), Pilar Montejano (Mælkedame). **Længde:** 107 min. **Prem:** 27.10.77 TV. Filmen blev præmieret ved FIPRESCI-prisen ved Berlin-festivalen 1976. Anm. Kos. 136.

LIDERLIG TREKANT
Le Bouche-Trou. Frankrig 1976. **Dist:** Alpha-France. **P-selskab:** Tanagra Productions/F.F.C.M. **Instr:** Patrick Aubin (= Jean-Claude Roy). **Manus:** Patrick Aubin. **Foto:** Robert Weston. **Musik:** Gary Sandeur. **Medv:** Hélène Chevallier, Serge Casado, Michel Carin. **Længde:** 102 min., 2780 m. **Censur:** Fb.u.26. **Prem:** 28,10.77 Studio 1-2. **Udl:** Dansk-Svensk. Pornofilm.

LIDERLIGE LISBETH
Birthday Party. USA/Danmark. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 4.11.77 Carlton. **Udl:** Atlantic. Pornofilm.

LIDERLIGE MIS, DEN
Erections. Frankrig 1975. **Dist:** Alphafrance. **P-selskab:** Les Films Jean Desvilles. **P:** Jean Loup Puzenat. **Instr:** Georges Fleury (= Jean Desvilles). **Manus:** Jean Desvilles. **Foto:** Jean Paul Cornu. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Eddy Warner. **Medv:** Jacques Marbeuf, Helen Coupey, Chantal Fourquet, Bernard Duriez, Paul Boivert, Jean Louis Vattier, Nicole Marie, Eva Quang. **Længde:** 2550 m., 90 min. **Censur:** Fbu.16. **Prem:** 14.12.77 Studio 1-2. **Udl:** Dansk-Svensk. Pornofilm.

LIDERLIGE OLIESHEIK, DEN
French Shampoo. **Alt. titel:** Clinic Erotique. USA. **P-selskab:** Philip T. Drexler Prod. Epis Films. **Instr:** Philip T. Drexler Jr. **Foto:** Valentine Murana. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Tex Clevinger. **Medv:** Darby Lloyd Rains, Bobby Astyr (Sheiken), Kim Pope, Annie Sprinkles, Marc Stevens (Mr. Marco), Grover Griffith Helen Madigan, Nikki Hilton, Alan Marlo, Cedar Houston, Cheryl White, Rob Edwards, Louise Alton, Chester Roklin. **Længde:** 80 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 9.12.77 Carlton. **Udl:** Obel. Pornofilm.

LØVEN CHRISTIAN OG HANS VENNER
The Lion at World's End. England 1971. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Morningstar Productions. **P:** Bill Travers, James Hill. **As-P:** Monty Ruben. **Instr:** Bill Travers, James Hill. **Manus:** Bill Travers, James Hill. **Foto:** Guy Blanchard, Terry Gold, Kit Thackeray, Michel Boulbee. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Andrew Borthwick. **Musik:** Pentangle. **Medv:** Virginia McKenna, Bill Travers, Anthony Bourke, John Rendall, George Adamson, Terence Adamson og en del løver. **Længde:** 93 min., 2435 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 7.12.77 Tivoli. **Udl:** Nordisk. Udsendt i England i en forkortet udgave på 48 min. Børnefilm.

METROPOLS JULESHOW – ANDERS AND OG HELE BANDEN
Donald Duck and his Duckling Gang. USA 1932–47. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Walt Disney. **Farve:** Technicolor. **Filmene er: 1932:** »Santas Workshop« (»Julemandens værksted«). **1937:** »Pluto's Quintuplets« (Plutos hvalpe«). **1938:** »Farmyard Symphony« (»Dyrene vågner«). **1940:** »Mr. Duck Steps Out« (»Anders And på frierfødder«), »Billposters« (»Plakat Problemer«). **1941:** »Baggage Buster« (Troldmandens kuffert«). **1942:** »Donald's Snowfight« (»Anders And og nevøerne i snekamp«). **1944:** »Donald's Off Day« (»Anders Ands blå mandag«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Dick Shaw. **Musik:** Paul J. Smith. **1945:** »Canine Casanova« (»Pluto som Casanova«). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Harry Reeves, Jesse Marsh, Rex Cox. **Musik:** Oliver Wallace. »Hockey Homicide« (»Halløj på hockeybanen«). **Instr:** Jack Kinney, **Manus:** Bill Berg, Dick Kinney. **Musik:** Paul J. Smith. **1947:** »Foul Hunting« (»Fedtmule på andejagt«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Dick Kinney, Bob North. **Musik:** Oliver Wallace. »Soup's On« (»De drilagtige nevøer«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Milt Banta. **Musik:** Oliver Wallace. **Længde:** 87 min., 2375 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 18.11.77 Metropol, Bio Trio, Rialto 2, Ishøj, Biografen (Århus). **Udl:** Columbia/Fox. **OBS:** Metropols Juleshow består af filmene »Mr. Duck Steps Out«, »Canine Casanova«, »Foul Hunting«, »Farmyard Symphony«, »Donalds' Snowfight«, »Hockey Homicide« og »Santa's Workshop«.

MR. KLEIN
M. Klein. **Italiensk titel:** Chi e Mr. Klein? Frankrig/Italien 1976. **Dist:** Titanus. **P-selskab:** Lira Films/Adel Productions/Nova Films/Mondial Te-Fi. **P-** Raymond Danon, Alain Delon, Robert Kupferberg, Jean-Pierre LaBarde. **Ex-P:** Ralph Baum. **P-leder:** Ludmilla Goulian. **Fortekster:** Michel Francois. **Instr:** Joseph Losey. **Instr-ass:** Philippe Monnier, Rémy Duchemin, Philippe Baronnet-Fruges. **Manus:** Franco Solinas, Fernando Morandi. **Historisk kons:** Claude Levy. **Foto:** Gerry Fisher. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Henri Lanoë. **Ark:** Alexandre Trauner. **Dekor:** Pierre Duquesne, Oliver Gérard. **Kost:** Annalisa Nasalli-Rocca. **Kabaret:** Frantz Salieri. **Sp-E:** Georges Iaconelli. **Musik:** Egisto Macchi, Pierre Porte. **Sange:** »Premier Rendez-vous« af Sylvano, Peterat. »Du darfst mir nie mehr rote Rosen schenken« af Michael Jary, Bruno Batz. »Tching Kong«, »Venez donc chez moi, je vous invite« af Misraki. »Je ne sais pas si je vous aime« af Joseph Rico. **Solist:** Jean Lumiere. »Kindertotenlieder« af Mahler. **Tone:** Jean Labussiere, Maurice Dagonneau, Federico Savina, Alex Pront. **Medv:** Alain Delon (Robert Klein), Jeanne Moreau (Florence), Suzanne Flon (Værtinde), Michel Lonsdale (Pierre), Juliet Berto (Janine), Francine Bergé (Nicole), Jean Bouise (Mand m. maleri), Louis Seigner (Gamle Klein), Michel Aumont (Politimand), Massimo Girotti (Charles), Francine Racette (Nathalie/Francoise/Cathy/Isabelle), Roland Bertin (Avis-udgiver), Etienne Chicot, Pierre Vernier (Politifolk), Jacques Maury (Dr. Montandon), Gérard Jugnot (Fotograf), Jean Champion (Vagt i kapel), Pierre Frag (Avissælger), Fred Personne (Politiinspektør), Isabelle Sadoyan (Kvinde der afhøres), Maurice Vallier (Mand i venteværelse), Christian De Tilliere (Auktionarius), Rosine Rochette (Kvinde til auktion). **Længde:** 124 min., 3375 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 10.11.77 Delta. **Udl:** Columbia/Fox. Anm. Kos. 137.

MØDE I RUM SØ
Golden Rendezvous. USA 1977. **P-selskab:** Film Trust-Milton Okun Productions/Golden Rendezvous Productions. **P:** André Pieters. **Ex-P:** Murray Frank. **As-P:** Robert Porter. **P-leder:** Douglas Twiddy. **Instr:** Ashley Lazarus. **Instr-ass:** Brian Cook, Terry Needham, Pater Bennett. **Manus:** Stanley Price. **Adapt:** John Gay. **Efter:** romanen »The Golden Rendezvous« af Alistair McLean. **Foto:** Ken Higgins. **Kamera:** Freddie Cooper. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ralph Kemplen. **P-tegn:** Frank White. **Musik:** Jeff Wayne. **Musik-kons:** Milton Okun. **Tone:** Nick Stevenson, John Bramall. **Medv:** Richard Harris (John Carter), Ann Turkel (Susan Beresford), David Janssen (Charles Conway), Burgess Meredith (Van Heurden), John Vernon (Luis Carreras), Gordon Jackson (Dr. Marston), Keith Baxter (Preston), Dorothy Malone (Elizabeth Taubman), John Carradine (Fairweather), Robert Flemyng (Kaptajn Bullen), Leigh Lawson (Tony Cerdan), Robert Beatty (Howard Taubman), Michael Howard (Steward Benson), Ian Yule (McClosky), Hugh Rouse (Kaptajn på »Unicorn I«), Ian Hamilton (Officer på »Unicorn II«), Richard Cox (Radiomand Browing), Shelagh Holliday (Passager), Philip Boucher (Agent), Paul Malherbe (Gomez), Marjorie Gardner. **Længde:** 103 min., 2840. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 26.12.77 Saga. **Udl:** Regina. Indspillet i Det Indiske Ocean. Spændingsfilm.

NAT OVER CHILE
Noc nad Cili. USSR 1977. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Sebastian Alarcon, Aleksandr Kosarev. **Manus:** Sebastian Alarcon, Sergej Muhin. **Foto:** V. Semin, **Kamera:** V. Maron. **Farve:** Sovcolor. **P-tegn:** S. Usakov, I. Sreter. **Musik:** P. Castillo. **Medv:** Grigorij Grigoriu (Manuel), Mirka Vojnicescu-Sockij (Roberto), Viktor Vojnicescu-Sockij (Domingo), Nina Krecetnikova (Pamela), Maria Sagajdak (Esperanza). **Længde:** 90 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.12.77 Kino Kosmos. **Ud:** Dan-Ina. Semi-dokumentarisme.

NAZILÆGENS SEXLEJR
Ssadis lager kastrat Kommandantur. Italien 1975. **P-selskab:** SEFI Cinematografica. **Instr:** Sergio Carrone. **Manus:** Sergio Chiusi. **Foto:** Roberto Nicosia Vinci. **Farve:** Staco-color. **Musik:** Roberto Aregaddio, V. Kojucharov. **Medv:** Paola Corzzzi, Mircha Carven, Giorgio Cerioni, Serafino Profumo. **Længde:** 95 min., 2575 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 23.11.77 Colosseum. **Udl:** Scala.Nazi-sex-film.

NEW YORK, NEW YORK
USA 1977. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** A Chartoff-Winkler Production. **P:** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **As-P:** Gene Kirkwood. **P-ex:** Hal W. Polaire. **P-ass:** Carol Rosenstein, Chris Soldo, Charles Winkler, Kevin Breslin. **P-samordner:** Lisbeth Plannette. **Fortekster:** Dam Perri. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Melvin D. Dellar, Michael Grillo. **Manus:** Earl Mac Rauch, Mardik Martin. **Efter:** fortælling af Earl Mac Rauch, **Foto:** Laszlo Kovacs. **Visual-kons:** David Nichols. **Billedsamordner:** Bill Hansard. **Teknisk kons:** Georgie Auld. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Irving Lerner, Marcia Lucas, Tom Rolf, B. Lovitt, David Ramirez. **P-tegn:** Boris Leven. **Ark:** Harry R. Kemm. **Dekor:** Robert DeVestel, Ruby R. Levitt. **Kost:** Theadora van Runkel. **Makeup:** Michael Westmore. **Sp-E:** Richard Albain. **Koreo:** Ron Field. **Musik:** Ralph Burns. **Sange:** »Theme from New York, New York«, »There Goes the Ball Game«, »But the World Goes Round«, »Happy Endings« af John Kander & Fred Ebb. »You Brought a New Kind of Love to Me« af Sammy Fain, Irving Kahal, Pierre Norman Connor. »Once in a While« af Michael Edwards, Bud Green. »You Are My Lucky Star« af Nacio Herb Brown, Arthur Freed. »The Man I Love« af George Gershwin, Ira Gershwin. »Taking a Chance on Love« af Vernon Duke, John Latouche, Ted Fettler. **Solist** (til alle her nævnte sange): Liza Minelli. **Sange og melodier:** »Opus One« af Sid Garris, Sy Oliver. »I'm getting Sentimental Over You« af George Bassman, Ned Washington. »Song of India« af Nikolai Rimsky-Korsakov i arr. af Tommy Dorsey. »Don't Blame Me« af Jimmy McHugh, Dorothy Fields. »It's a Wonderful World« af Jan Savitt, Johnny Weston, Harold Adamson. »For All We Know« af J. Fred Coots, S. M. Lewis. »South America Take It Away« af Harold Rome. »Just You, Just Me« af Jesse Greer, Raymond Klages. »Blue Moon« af Richard Rodgers, Lorenz Hart sunget af Mary Kay Place. »Honeysuckle Rose« af Thomas »Fats« Waller, Andy Razaf sunget af Diahanne Abbott. »Do Nothing Till You Hear From Me«, »Don't Get Around Much Anymore« af Duke Ellington, Bob Russell. »Don't Be That Way« af Benny Goodman, Edgar Sampson, Mitchell Parish. »Hold Tight« af Leonard Kent, Edward Robinson, Leonard Ware, Jerry Biandow, Willie Spootswood. »Bugle Call Rag« af Jack Pettis, Billy Meyers, Elmer Schoebel. »Avalon« af Vincent Rose, Al Jolson. »Night in Tunesia« af John Birks, Dizzy Gillespie, Frank Paparelli. »Billets Doux« spillet af the Hot Club of France Quintet. »Wonderful Girl«. **Saxofonsoloer:** Georgie Auld. **Tone:** Kay Rose, Michael Colgan, James Firtch, Lawrence O. Jost, Richard Portman. **Medv:** Liza Minnelli (Francine Evans), Robert DeNiro (Jimmy Doyle), Lionel Stander (Tony Harwell), Barry Primus (Paul Wilson), Mary Kay Place (Bernice), Georgie Auld (Frankie Harte), George Memmoli (Nicky), Dick Miller (Palm Club ejer), Murray Moston (Horace Morris), Lenny Gaines (Artie Kirks), Clarence Clemons (Cecil Powell), Kathi McGinnis (Ellen Flannery), Norman Palmer (Receptionist), Adam David Winkler (Jimmy Doyle Jr.), Dimitri Logothetis (Rceptionist), Frank Sivera (Edie Di Muzio), Diahanne Abbott (Harlem

Club Sanger), Margo Winkler (Diskuterende kvinde), Steven Prince (Pladeproducent), Don Calfa (Gilbert), Bernie Kuby (Fredsdommer)m Selma Archerd (Fredsdommerens kone), Bill Baldwin (M.C. i Moonlit Terrace), Mary Lindsay (Hatte-pige i Meadows), Jon Cutler (Musiker i Frankie Hartes band), Nicky Blair (Taxachauffør), Casey Kasem (Disc jockey), Jay Salerno (Buschauffør), William Tole (Tommy Dorsey), Sydney Guilaroff (Frisør), Peter Savage (Horace Morris' assistent), Gene Castle (Dansende sømand), Louie Guss (Fowler), Shera Danese (Doyles pige i Major Chord), Bill McMillan (Disc-Jockey), David Nichols (Arnold Trench), Harry Northrup (Alabama), Betty Cole (Rengøringsdame), Marty Zagon (Manager for South Bend Ballroom), Timothy Blake (Sygeplejer), De Forest Covan (Porter), Phil Gray (Trombone-spiller i Jimmy Doyles band), Rosevelt Smith (Udsmider i Major Chord), Bruce L. Lucoff (Taxachauffør), Bill Phillips Murry (Tjener i Harlem Club), Clint Arnold (Trombone-spiller i Palm Club), Richard Alan Berk (Trommeslager i Palm Club), Jack R. Clinton (Bartender i Palm Club), Wilfred R. Middlebrooks (Bassist i Palm Club), Jake Vernon Porter (Trompetist i Palm Club), Nat Pierce (Pianist i Palm Club), Manuel Escobosa (Fighter i Moonlit Terrace), Susan Kay Hunt, Teryn Jenkins (Moonlit Terrace-piger), Mardik Martin (Flink mand i Moonlit Terrace), Leslie Summers (Kvinde i sort i Moonlit Terrace), Brook Michaels (Mand ved bord i Moonlit Terrace), Washington Rucker, Booty Reed (Musikere til prøve), David Armstrong, Robert Buckingham, Eddie Garrett, Nico Stevens (Reportere), Peter Fain (Mand i Up Club), Angelo Kamonea (Tjener i Up Club), Charles A. Tamburro, Wallace McCleskey (Udsmidere i Up Club), Ronald Prince (Danser i Up Club), Robert Petersen (Fotograf), Richard Raymond (Togkonduktør), Hank Robinson (Francines bodyguard), Harold Ross (Taxachauffør), Eddie Smith (Mand på toilet i Harlem Club). **Længde:** 153 min., 3770 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 25.11.77 Dagmar, ABCinema, samt Århus. **Udl:** United Artists. Indspilningen begyndt d. 14. juni 1976. Anm. Kos. 136.

NØGNE TROLDDOM, DEN
Magica Nuda. Italien 1975. **P-selskab:** PEA-Zarai. **Instr:** Alfredo & Angelo Castiglioni, G. Guerrasio. **Foto:** Alfredo & Angelo Castiglioni. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** A. Francasco Lavagnino. **Sang:** »Soleado«. **Solist:** Daniel Sentacruz. **Kommentar:** Alberto Moravia. **Længde:** 100 min., 2730 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 21.11.77 Studio 1-2. **Udl:** Columbia/Fox. »Dokumentar«film.

OPGØRET I DAKOTA
California Addio. Italien. **Instr:** Michele Lupo. **Medv:** Giuliano Gemma, Raimond Harmstorf. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.12.77 Europa (Ålborg). **Udl:** Cinema. Spaghettiwestern.

PRINS BAJAJA
Bajaja. Tjekkoslovakiet 1950. **P-selskab:** Umelecký Film/Loutkový Film. **Instr:** Jiři Trnka. **Manus:** Jiři Trnka, Karel Sobotka, Jan Kovák, Frantisek Braun. **Efter:** eventyret »Princ Bajaja« af Božena Němcová. **Foto:** Ludvik Hájek, Emanuel Franek. **Farve:** (system ukendt). **Klip:** Helena Lubdusková. **Musik:** Václav Trojan, Vitezslav Nezval. **Tone:** Josef Zavadil. **Længde:** 80 min. **Censur:** Rød. **Prem:** 18.11.77 Albertslund. **Udl:** Dan-Ina. Anm. Kos. 136.

PUKKELRYGGEDE HEST, DEN
Konec Gorbunok USSR 1976. **P-selskab:** Soyuzmultfilm. **Instr:** Ivan Ivano-Vano. **Manus:** Ivan Ivano-Vano, A. Volkov. **Efter:** eventyr af Pjotr Yershov fra 1834. **Foto:** M. Frujan. **Farve:** Sovcolor. **Længde 98 min.,** 2035 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 8.10.77 Kino Kosmos. **Udl-** Dan-Ina. Tegnefilm for børn.

RENDESTENSUNGER
Rännstensungar. Sverige 1974. **Dist:** Pallas. **P-selskab:** Allboksförlaget. **P:** Krister Hageus. **P-leder:** Krister Hageus. **I-leder** Inge Hanson, Palle Soneson. **Instr:** Torgny Anderberg. **Script:** Eva Markovits. **Manus:** Torgny Anderberg, Stig Ossian Ericson. **Efter:** teaterstykke af Åke Hodell. **Foto:** Kalle Bergholm. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** C. O. Skeppstedt. **Ark:** P. O. Sivertzen. **Kost:** Margareta Skantz, Lotta Aramburu. **Makeup:** Agneta Lindqvist. **Lys:** Sten Lundin. **Musik:** Charles Redland. **Sange:** »I min lilla, lilla värld av blommor«, »Gula paviljongen«, »Räkna de lyckliga stunderna blott«. **Tone:** C. H. Gårdstedt. **Medv:** Cornelis Vreeswijk (Johan Fahlén), Antia Lindblom (Ingrid Sanner), Monica Zetterlund (Malinda Karlsson), Karin Falck (Ninni), Frej Lindqvist (Læge),Arne Källerud (Jaffe), Gösta Pruzelivs (Direktør Högstrand), Monica Ekman (Fru Högstrand), Mikael Mårdstam (Paul Högstrand), Lasse Lundgren, Urban Sahlin (Gårdmusikanter), Lars Lennartsson (Galleriejer), Sten Ardenstam (Wendel), Hans Lindgren (Kommissær), Joham Andersson (Myssen), Klas Andersson (Bigge), Maria Andersson (Maria), Michel Gordin (Gurkan), Håkan Pohl (Rolle), Niclas Sjögren (Fisen), Maria Stridh (Pyret), Stefan Grybe (Kurre), Henry Sidoli (betjent), Eivor Landström, Gunnel Wadner, Margit Berggren, Birgitta Hoppeler, Olle Leth. **Længde:** 100 min., 2735 m. **Censur:** Rød. **Prem.:** 9.12.77 Broadway. **Udl:** ASA/Panorama. Tidligere filmatiseret i 1944, instrueret af Regnar Fisk. Børnefilm.

ROAD MOVIE
Janice. **Altern.titel:** Road Movie USA 1973. **P-selskab:** Laser Film Corp. **P:** Joseph Strick. **As-P:** Joel Bernard. **P-leder:** Alex Hapsas. **Instr:** Joseph Strick. **Instr-ass:** Michael Rauch. **Fortekster:** David Chasman. **Manus:** Judith Rascoe. **Efter:** fortælling af Joseph Strick. **Foto:** Don Lenzer. **2nd-unit-foto:** Roger Barlow, Joseph Strick. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sylvia Sarner. **Musik:** Stanley Myers. Sange af Dianne Davidson, Clif Nivison, Marty Fulterman, Joan Armatrading. **Tone:** Vincent Connelly, Jay Freund. **Medv:** Robert Drivas (Gil), Regina Baff (Janice), Barry Bostwick (Hank), David Bauer (Harry), Beatrice Colen, Ric Colitti, David Challis, Rodney Cleghorn, Flip Dumont, Eileen Dietz, James Evans, Laura Esterman, Maxwell Glanville, Richard Goode, Garry Goodrow, Ben Hayes, Burton Hayman, Martin Kove, Robin Nolan, Joseph Pantoliano Eugene Smith, Beti Seay, John Tarrant. **Længde:** ??? min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 7.12.77 Biocentret (Århus). **Udl:** Dagmar. Road-film.

SEX-CHOK
Shocking. Frankrig 1976. **Dist:** Alpha-France. **P-selskab:** Cinema Plus/Francis Leroi Prod. **Instr:** Frédéric Lansac. **Manus:** Frédéric Lansac. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gérard Kikoïne. **Musik:** Jean-Pierre Pouret. **Medv:** Emanuele Pareze, Cristine Chireix, Karine Gambier, Jacques Insermini, Jean Guérin, Gilbert Servien Jean-Louis Vatter, Francoise Avril, Carole Gire, Cécile Carole. **Længde:** 102 min., 2780 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 17.10.77 Imperial (Odense). **Udl:** Dansk-Svensk. Porno.

SKYTTEN
Danmark 1977. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Sten Herdel Filmproduktion. **P:** Sten Herdel. **P-leder:** Ib Tardini. **I-leder:** Helge Sten Knudsen. **Instr:** Tom Hedegård og Franz Ernst. **Instr-ass:** Ole Henning Hansen, Birte Frost. **Script:** Pia Marquard. **Manus:** Anders Bodelsen, Franz Ernst. **Foto:** Mikael Salomon. **Ass:** Michael Christensen. **Stills:** John Johansen. **Farve:** Eastmancolor. **Rekvis:** Palle Arrestrup Nybo, Søren Skjær. **Ass:** Lennardt Pasborg. **Kost:** Gitte Kolvig. **Makeup:** Lene Henriksen, Birte Lyngsøe. **Lys:** Børge Larsson, Jimmy Leavens. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Peter Steen (Niels), Pia Maria Wohlert (Monica), Jens Okking (Skytten), Christin Bjarnadottir (Laila), Ebbe Langberg (Høegh), Per Pallesen (Klamer), Åge Poulsen (Munk), Ole Møllegard (Ryg), Dick Kaysø (John), Ilse Rande (Alice), Solveig Sundborg (Fru Thomsen), Henrik Petersen (Peter, OOA), Ingen Stender (Nervøs dame), Jette Ranning (Pige, OOA), Jørgen Beck, Holger Perfort, Bjørn Puggård-Müller, Lane Lind, Vibeke Steinthal, Jørn Faurschou, Bertel Lauring (Redaktionen), Gyda Hansen (Fotograf), Karen Lise Mynster (Plejerske), Lene Axelsen (Dame med barnevogn), Poul Glargaard (Aggressiv mand), Peter Ronild (Brüel), Charlotte Neergaard (Sekretær), Bo Løvetand (Varga), Rene Erp (Frugtsælger), William Rosenberg (Bloch), Ole Michelsen (Diskussionsleder), Sigvard Bennetzen (TV-speaker), Pouel Kern (Dem mørke mand), Ove Rud (Ældre gentleman), Marianne Hartkopp (Overjordemoder), Charlotte Grumme (Jordemoder), Annemarie Kemp (Jordemoderelev), Henrik Poulsen (Strange), Claus Bering (Klokkeekspert), Ingolf Gabold (Civilingeniør), Bjarne Cæsar Rasmussen (Vinduespudser), Rudi Nygaard (Optiker), Bent Warburg (Praktisk Mand), Jan Grauballe, Sten Donsby (Drenge), Trine Termann (Pige med hund), Flemming Dyjak (Politimand). **Længde:** 89 min., 2420 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 26.12.77 Nørreport, Rialto, Ishøj, Amager Bio, Villabyerne, Bio (Ålborg), Kosmorama (Århus), Kin (Kolding), Kino (Odense), Kinopalæet (Randers), Kino (Roskilde. **Udl:** Warner/Constantin. Anm. Kos. 137.

SKÆRSOMMERNATSDRØM, EN
Sen Noci Svatojánské. Tjekkoslovakiet 1959. **P-selskab:** Ceskoslovensky Kresleny a Loutkovy Studio/Kratky Film. **Instr:** Jiři Trnka. **Manus:** Jiři Trnka, Jiri Brdecka. **Efter:** skuespil af William Shakespeare. **Foto:** Jiři Vojta. **Animation:** Bohuslav Srámek, Stanislav Lfal, Bretislav Pojar, Jan Karpas, Jan Adam, Vlasta Jurajdova. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Hana Walachová. **Ark:** Jiři Trnka. **Musik:** Václav Trojan. **Længde:** 76 min. **Censur:** Rød. **Prem:** 12.12.77 Cafébiografen. **Udl:** Dan-Ina. Anm.Kos. 138.

SLAP SHOT
Slap Shot. USA 1977. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Universal/Kings Road Productions/A Friedman-Wunsch Production/A Pan Arts Presentation. **P:** Robert J. Wunsch, Stephen Friedman. **As-P:** Robert L. Crawford. **P-leder:** Wallace Worsley, Arthur Newman. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** James Westmore, Tom Joyner, Wayne Farlow. **Rollebesætter:** Mike Fenton, Jane Feinberg. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Stunt-instr:** Ned Dowd. **Manus:** Nancy Dowd. **Foto:** Victor Kemper, Wallace Worsley. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Dede Allen, David Howe. **P-tegn:** Henry Bumstead. **Ark:** James Payne. **Kost:** Tom Bronson. **Makeup:** Rich Sharp, Steve Abrams. **Frisurer:** Lorraine Roberson. **Musik:** Elmer Bernstein. **Sange:** »Sorry Seems to be The Hardest Word« af Elton John, Bernie Taupin. **Solist:** Elton John. »Right Back Where We Started From« af Pierre Tubbs, Vincent Edwards. **Solist:** Maxine Nightingale. »Rhiannon« af Nicks og »Say That You Love Me« af Robin Lindsay. **Solister:** Fleetwood Mack. »A Little Bit South of Saskatoon«. **Solist:** Sonny James. »You Make Me Feel Like Dancing« af og med Leo Sayer. **Tone:** Don Sharpless, Peter Berkos, Robert L. Hoyt. **Medv:** Paul Newman (Reggie Dunlop), Strother Martin (Joe McGrath), Michael Ontkean (Ned Branden), Jennifer Warren (Francine Dunlop), Lindsay Crouse (Lily Braden), Jerry Houser (Killer Carlson), Andrew Duncan (Jim Carr), Jeff Carlson (Jeff Hanson), Steve Carlson (Steve Hanson), David Hanson (Jack Hanson), Yvon Barrette (Denis Le Mieux), Allan Nicholls (Upton), Brad Sullivan (Wanchuk), Stephen Mendillo (Jim Ahern), Yan Ponton (Drovin), Matthew Cowles (Charlie), Kathryn Walker (Anita McCambridge), Melinda Dillon (Suzanne), M. Emmet Walsh (Dickie Dunn), Swoosie Kurtz (Shirley), Paul D'Amato (Tim McCracken), Ronald L. Docken (Lebrun), Guido Tenesi (Billy Charlebois), Jean Rosario Tetreault (Bergeron), Christopher Murney (Hanrahan), Myron Odegaard (Dommer), Ned Dowd (Ogilthorpe), Garcie Head (Pam), Nancy Dowd (Andrea), Barbara L. Shorts (Bluebird), Larry Block (Dommer), Paul Dooley (Speaker). **Længde:** 121 min., 3385 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 25.11.77 Kinopalæet. **Udl:** C.I.C. Anm. Kos. 136.

SMERTENS BØRN
Danmark 1977. **Dist:** Dagmar (35 mm)/statens Filmcentral (16 mm). **P-selskab:** Kollektiv Film. **P:** Chr. Braad Thomsen. **P-leder:** Nina Crone. **Instr:** Chr. Braad Thomsen. **Manus:** Chr. Braad Thomsen. **Foto:** Dirk Brüel. **Ass:** Merete Brusendorff, Morten Bruus Pedersen, Søren Berthelin. **Klip:** Grete Møldrup. **Kost:** Lissen Dirckinck-Holmfeldt. **Makeup:** Kirsten Guldbrandsen. **Musik:** Gunner Møller Pedersen. **Tone:** Dino Raymond Hansen, Søren Tom-Pedersen. **Medv:** Nicolai Brüel (Kaj), Tania Fox (Gerda), Emmi Brüel, Ruth Pedersen, Tytter Vind, Elli Rex, Jytte Rex, Hedda Hatthesen, Jørn Faurschou, Bente Thomas, Irena Stage, Helga Bjørnelund, Chris Brøgger. **Længde:** 95 min., 2600 m. **Censur:**

Rød. **Pre :** 14.10.77 Biografen i Huset, Albertslund, Vester Vov Vov. **Udl:** Dagmar. Anm. Kos. 136.

SORT SØNDAG
Black Sunday. USA 1976. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Paramount Pictures/A Robert Evans Production. **P:** Robert Evans. **Ex-P:** Robert L. Rosen. **As-P:** Alan Levine. **P-leder:** Jerry Ziesmer. **P-ill:** Nikita Knatz. **Instr:** John Frankenheimer. **2nd-unit-instr:** Marc Monnet. **Instr-ass:** Jerry Ziesmer, Larry Franco. **Rollebesætter:** Beverly Mc-Dermott, Lynn Stalmaster. **Stunt-instr:** Everett Creach. **Manus:** Ernest Lehman, Kenneth Ross, Ivan Moffat. **Efter:** roman af Thomas Harris. **Foto:** John A. Alonzo. **Fodbold:** Steve Sabol. **Farve:** Movielab. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Tom Rolf, Bill Luciano, George Trirogoff. **Ark:** Walter Tyler. **Dekor:** Jerry Wunderlich. **Rekvis:** Ray Mercer. **Kot:** Ray Summers. **Makeup:** Bob Dawn, Brad Wilder. **Frisurer:** Sugar Blymer. **Sp-E:** Logan Frazee, Terry Frazee, Logan Frazee Jr. **Musik:** John Williams. **Arr:** Herbert W. Spencer. **Musik-klip:** June Edgerton. **Sang:** »The Star Spangled Banner«. **Solist:** Tom Sullivan and Up With People. **Tone:** John K. Wilkinson, Gene Cantamessa, Howard Beals. **Medv:** Robert Shaw (Major Kabakov), Marthe Keller (Dahlia Iyad), Bruce Dern (Michael Lander), Fritz Weaver (Corley), Bekim Gazzo (Muzi), William Daniels (Pugh), Walter Gotell (Col. Piaf), Victor Campos (Hegeeb), Joseph Robbie, Robert Wussler, Pat Summerall, Tom Bookshier (Dem selv), Walter Brooke (Fowler), James Jeter (Vagt), Clyde Kusatsu (Fragtkaptajn), Tom McFadden (Farley), Robert Patten (Vickers), Than Wyenn (Israelsk ambassadør), Jack Rader (Pearson), Nick Nicolary (Simons), Michael Joseph Reynolds (Jackson), Hunter von Leer (TV-kameramand), Sara Fankboon (Receptionist), Kathy Thornton (Oversygeplejerske), Frank Logan (Lansing), Frank Mann (Kontormand i Miami), Kenneth I. Harms (Kaptajn), Kim Nicholas (Gidsel), Bert Madrid (Piccolo). **Længde:** 143 min., 3920 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 8.10.77 Kinopalæet, Tivoli, Villabyerne, Kosmorama (Århus), Bio (Ålborg), Grand (Odense), Palads (Vejle). **Udl:** C.I.C. Anm. Kos. 135.

SORTE OG HVIDE I FARVER
Noirs et blancs en couleurs. **Arb.titel:** La victoire en Chantant. Frankrig/Tyskland. **P:** Arthur Cohn, Jacques Perrin, Giorgio Silvagni. **As-P:** Jean-Michel Nakache. **Instr:** Jean-Jacques Annaud. **Manus:** Jean-Jacques Annaud, Georges Conchon. **Foto:** Claude Agostini. **P-tegn:** Max Douy. **Musik:** Pierre Bachelet. **Medv:** Jean Carmet (Sgt. Bosselet), Jacques Dufilho (Paul Rechampot), Catherine Rouvel (Marinette), Jacques Spiesser (Hubert Fresnoy), Dora Doll (Maryvonne), Maurice Barrier (Caprice), Claude Legros (Jacques Rechampot), Jacques Monnet (Fader Simon), Peter Berling (Fader Lean de la Croix), Marius Beugre Boignan (Barthelemy), Baye Macoumba Diop (Lamartine), Aboubakar Toure (Fidele), Dieter Schidor (Kraft), Marc Zuber (Engelsk major), Klaus Hübl (Hausman), Mamadou Coulibaly (Oscar), Memel Atchori (Assoption), Jean-Francois Eyoun'Geussan (Marius), Natou Koly (Charlotte), Tanoh Kouao (John), samt indbyggere på Elfenbenskysten. **Længde:** 93 min., 2520 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 26.12.77 Grand. **Udl:** Nordisk. Anm. Kos. 138.

SPANSKE RAVN, DEN
Cria Cuervos. Spanien 1976. **P-selskab:** P. C. Elias Querejeta. **P:** Elias Querejeta. **P-leder:** Primitivo Alvaro. **Instr:** Carlos Saura. **Manus:** Carlos Saura. **Foto:** Teodoro Escamilla. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Pablo G. del Amo. **Ark:** Rafael Palermo. **Musik:** Federico Monpou. **Medv:** Geraldine Chaplin (Ana som voksen/Anas mor), Mo ica Randall (Paulina), Ana Torrent (Ana), Conchita Pérez (Irene), Maite Sánchez Almendros (Juana), Florinda Chico (Rosa), Héctor Altiero (Anselmo), German Cobos (Nicolás), Mirta Miller (Amelia), Josefina Diaz (Bedstemor Abuela). **Længde:** 97 min., 3416 m. **Prem:** 14.11.77 Dagmar. **Udl:** Dagmark. Præmieret ved Cannes-festivalen 1976. Anm. Kos. 137.

SPEJLETS LIDERLIGE MAGT
Through the Looking Glass. USA 1976. **P-selskab:** Mastermind Productions. **P:** Jonas Middleton. **Instr:** Jonas Middleton. **Manus:** Jonas Middleton, Ron Wertheim. **Foto:** Barry Flecks. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Maurizio Zaubmann, James Macreading. **Ark:** Tyrone Browne. **Musik:** Arlon Ober. **Medv:** Catherine Burgess (Catherine), Jamie Gillis (Fader Demon), Laura Nicholson (Jennifer), Douglas Wood (Richard), Marie Taylor (Catherine som ung), Al Levitsky (Abel), Terri Hall (Lisa), Jeffrey Hurst (Mr. Manchester), Ultramax (Mrs. Manchester), Kim Pope (Anne), Eve Every (Lilly), Jacob Pomerantz (Eugene), Susan Swanson (Karen). **Længde:** 92 min., 2496 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.12.77 Carlton. **Udl:** ASA/Panorama. Pornofilm.

STJERNE FØDES, EN
A Star is Born. USA 1976. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Barwood Films/First Artists. A Jon Peters Production. **P:** Jon Peters. **Ex-P:** Barbra Streisand. **P-leder:** Howard Pine. **Instr:** Frank Pierson. **Instr-ass:** Stu Fleming, Michele Ader, Ed Ledding. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Manus:** John Gregory Dunne, Joan Didion, Frank Pierson. **Efter:** fortælling af William Wellman, Robert Carson og manuskript af Dorothy Parker, Alan Campbell, Robert Carson og Moss Hart. **Foto:** Robert Surtees. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Peter Zinner. **P-tegn:** Polly Platt. **Ark:** William Hiney. **Dekor:** Ruby Levitt. **Rekvis:** Arthur Friedrich. **Kost:** Shirley Strahm, Seth Banks. **Makeup:** Allan Snyder, Marvin C. Thompson, **Frisurer:** Kay Pownall, Barbara Lampson. **Sp-E:** Chuck Gasper. **Sp-sekvenser:** Jeff Werner, Scott Conrad. **Koreo:** David Winters. **Musik:** Barbra Steisand, Phil Ramone, Roger Kellaway, Paul Williams, Rupert Holmes. **Dir:** Kenny Ascher. **Musik-klip:** John Caper. **Sange:** »Watch Closely Now«, »Spanish Lies«, »Hellacious Acres«, »Woman in the Moon«, »With One More Look at You« af Paul Williams, Kenny Ascher. »Queen Bee« af Rupert Holmes. »Everything« af Rupert Holmes, Paul Williams. »Lost Inside You« af Leon Russell, Barbra Streisand. »Evergreen« af Barbra Streisand, Paul Williams. »I Believe In Love« af Kenny Loggins, Alan Bergman, Marily Bergman. »Crippled Crow« af Donna Weiss. **Musik-sup:** Paul Williams. **Lys:** Jules Fischer. **Tone:** John von Stroheim, Marvin Korsberg, Tom Overton, Dan Wallin, Phil Ramone, Robert Knudson, Bob Glass. **Medv:** Barbra Streisand (Esther Hoffman), Kris Kristofferson (John Norman Howard), Gary Busey (Bobby Ritchie), Oliver Clark (Cary Danziger), Venetta Fields, Clydie King (The Oreos), Marta Heflin (Quentin), M. G. Kelly (Bebe Jesus), Sally Kirkland (Fotograf), Joanne Linville (Freddie), Uncle Rudy (Mo), Paul Mazursky (Brian), Stephen Burton, Sam Creason, Cleve Dupin, Donnie Fritts, Dean Hagen, Booker T. Jones, Jerry McGee, Art Munson, Charles Owens, Terry Paul, Jack Redmond, Bobby Shew, Mike Utley (The Speedway). **Længde:** 140 min., 3840 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 4.11.77 3 Falke Bio. **Udl:** Warner/Constantin. Sangen »Evergreen« fik i 1977 tildelt en Oscar. Filmen havde før Frank Pierson overtog instruktionen annonceret Jerry Schatzberg og Jon Peters som instruktører. Med visse ændringer er historien tidligere filmatiseret: 1937 (Instr: William A. Wellman) og 1954 (Instr: George Cukor). Anm. Kos. 136.

STJERNEKRIGEN
Star Wars. USA 1977. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Star Wars Productions. Lucasfilm. For 20th Century-Fox. **P:** Gary Kurtz. **P-sup:** Robert Watts, George E. Mather. **P-kontrol:** Brian Gibbs. **P-ass:** Pat Carr, Miki Herman, Mark Kline, Ron Nathan. **P-leder:** Bruce Sharman David Lester, Peter Herald, Pipi Lenzi, Bob Shepherd, Lon Tinney. **I-leder:** Arnold Ross. **Fortekster:** Dan Perri. **Rollebesætter:** Irene Lamb. **Instr:** George Lucas. **Instr-ass:** Tony Waye, Garry Gavigan, Terry Madden. **Stunt-instr:** Peter Diamond. **Manus:** George Lucas. **Foto:** Gil Taylor. **2nd-unit-foto:** Carroll Ballard, Rick Clemente, Robert Dalva, Tak Fujimoto, Bruce Logan. **Kamera:** Ronnie Taylor. **Sp-foto:** Robert Balack, Paul Roth, John Dykstra, Van der Veer. **Animation:** Adam Beckett, Jon Berg, Image West, Michael Ross, Peter Kuran, Philip Tippet, Dan O'Bannon, Larry Cuba, John Wash, Jay Teitzell, Jonathan Seay, Chris Casady, Lyn Gerry, Diana Wilson. **Kamera-design:** Don Trumbull, Richard Alexander, William Shourt. **Stills:** John Jay. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** John Sympson, Paul Hirsch, Marcia Lucas, Richard Chew, Bruce Michael Green. **P-tegn:** John Barry. **Ark:** Norman Reynolds, Leslie Dilley, Leon Erickson, Al Locatelli. **P-ill:** Ralph McQuarrie, **Matte:** P. S. Ellenshaw. **Rumskibe:** Colin Cantwell. **Miniaturer:** Joe Viskocil, Greg Auer. **Modeller:** Grant McCune, David Beasley, Jon Erland, Lorne Peterson, Steve Gawley, Paul Huston, Davis Jones, James Shourt. **Electronics:** Alvah J. Miller. **Sp-mekanisk-udstyr:** Jerry Greenwood, Douglas Barnett, Stuart Ziff, David Scott. **Dekor:** Roger Christian. **Rekvis:** Frank Bruton. **Kost:** John Mollo, Ron Beck. **Makeup:** Stuart Freeborn, Rick Baker, Douglas Beswick. **Frisurer:** Pat MacDermott. **Sp-E:** John Stears. **Sp-foto-E:** John Dykstra. **E-ill:** Joseph Johnston. **Musik:** John Williams. **Ork:** The London Symphony Orchestra. **Arr:** Herbert W. Spencer. **Musik-klip:** Kenneth Wannberg. **Tone:** Derek Ball, Sam Shaw, Robert R. Rutledge, Gordon Davidson, Gene Corso, Don MacDougall, Bob Minkler, Ray West, Mike Minkler, Lester Fresholtz, Richard Portman, Ben Burtt. **Tone-kons:** Stephen Katz. **Medv:** Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (Prinsesse Leia Organa), Peter Cushing (Grand Moff Tarkin), Alec Guiness (Ben Obi-Wan Kenob), Anthony Daniels (See Threepio), Kenny Baker (Artoo-Detoo), Peter Mayhew (Chewbacca), David Prowse (Lord Darth Vader), Phil Brown (Onkel Owen Lars), Shelagh Fraser (Tante Beru Lars), Jack Purvis (Cheif Java), James Earl Jones (,ord Darth Vaders stemme), Alex McCrindle (General Dodonna), Eddie Byrne (General Willard), Drewe Henley (Red Leader), Dennis Lawson (Red Two), Garrick Hagon (Red Three), Jack Klaff (Red Forr), William Hootkins (Red Six), Angus McInnis (Golden Leader), Jeremy Sinden (Gold Two), Graham Ashley (Gold Five), Don Henderson (General Taggi), Richard le Parmentier (General Motti), Leslie Schofield (Commander). **Længde:** 121 min., 3325 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 26.12.77 Imperial. **Udl:** Columbia/Fox. Filmen delvis indspillet i Tunis. Visse kilder angiver England som produktionsland. Anm. Kos. 135.

TERROR HÆVNEREN
The »Human« Factor. England 1975. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Eton Film Productions Establishment. **P:** Frank Avianca. **Ex-P:** Terry Lens. **As-P:** Peter Inwards. **P-kontrol:** George Davis. **P-leder:** Roy Parkinson, Mario Pisani, Mario Abussi. **Instr:** Edward Dmytryk. **Instr-ass:** Ray Frift, Peter Bennett, Andy Armstrong, Ferdinando Monaco. **Manus:** Tom Hunter, Peter Powell. **Foto:** Ousama Rawi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Alan Strachen. **Ark:** Peter Mullins. **Sp-E:** Les Bowie. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Jonathan Bates, Roy Charman, Ken Baker. **Medv:** George Kennedy (John Kinsdale), John Mills (Mike McAllister), Raf Vallone (Dr. Lupo), Arthur Franz (General Fuller), Rita Tushingham (Janice), Frank Avianca (Kamal), Haydée Politof (Pidgeon), Tom Hunter (Taylor), Barry Sullivan (Edmonds), Fiamma Verges (Ann Kinsdale), Danny Houston (Mark Kinsdale), Michael Mandeville (Phillips), Ricky Harrison (Jeffrey Kinsdale), Hillary Lief (Linda Kinsale), Robert Lowell (Eddy Fonseca), Mrs. Robert Lowell (Agnes Fonseca), Shane Rimmer (Carter), Anne Ferguson (Mrs. Simpson), Lewis Charles (Mr. Gerardi), Corinne Dunne (Mrs. Gerardi), Sharon Kellog (Alice Gerardi), Eugene Wade (Rodney Gerardi), West Buchanan (Aldo). **Længde:** 96 min. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 24.10.77I Cinema 1-5. **Udl:** Jesper. Selvtægtsfilm.

TIGERKLOEN DRÆBER
Heroes Two. **Eng. titel:** Temple of the Dragon. Hong Kong 1973. **P-selskab:** Chang's Film Company. **P:** Lin Hsing Fan. **Instr:** Chang Chen. **Instr-ass:** Shao Hao. **Stunt-instr:** Tang Chia, Liu Chia Liang. **Manus:** I. Kuang, Chang Cheh. **Foto:** Kung Mu To. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Kuo Ting Hung. **Ark:** Fang Chao. **Dekor:** Ho Chieh Fu. **Kost:** Li Chi. **Musik:** Chen Yng Yu. **Tone:** Wang Yung Hua. **Medv:** Chen Kuan Tai (Hung Hsi Kuan), Fu Sheng (Fang Shih Yu), Chu Mu (Che Kang), Fang Hsin (Mrs. Wang), Wang Ching (Teh Hsiang), Tang Yen Tsan (Nien Shui Ching), Feng Ko An (Hsiang Chao Huei), Feng Yi (Mai Hsin), Wu Chih Chin (Li

Shih Kuang), Chiang Nan (Ho Chu Chen), Liu Chia Yung, Huang Pei Chi, Chen Chuan, Li Hai Sheng (Røde kæmpere). **Længde:** 96 min., 2630 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 3.10.77 Colosseum. **Udl:** ASA/Panorama. Karatefilm.

TIL MINDE OM FYRSTEN
Autobiography of a Princess. England 1975. **Dist:** Contemporary. **P-selskab:** Merchant-Ivory Productions. **P:** Ismail Merchant. **Instr:** James Ivory. **Manus:** Ruth Prawer Jhabvala. **Foto:** Walter Lassally. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** 16 mm. **Klip:** Humphrey Dixon. **Ark:** Jacquemine Charrot-Lodwidge. **Musik:** Vic Flick. **Tone:** Bob Bentley. **Medv:** James Mason (Cyril Sahib), Madhur Jaffreyb (Prinsessen), Timothy Bateson (Pengeafpresser), Johnny Stuart (Fotograf), Nazrul Rahman (Papa). **Længde:** 59 min. **Prem:** 29.11.77 TV. Erindring om en periode og dens regerende klasse.

3 KVINDER
3 Women. USA 1977. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Lion's Gate Films. For 20th Century-Fox. **P:** Robert Altman. **As-P:** Robert Eggenweiler, Scott Bushnell. **P-sup:** Bill Sawyer. **P-ass:** Patricia Resnick. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Carol Himes. **Fortekster:** Dan Perri. **Manus:** Robert Altman. **Foto:** Charles Rosher. **Visual kons:** J. Allen Highfill. **Kamera:** John Bailye. **Ass:** Robert E. Dawes Jr., Glenn Shimada, Tim Evans, Harry Rez. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Dennis Hill. **Asss:** Tony Lombardo, Mark Eggenweiler, Maysie Hoy. **Ark:** James D. Vance, Bodhi Wind. **Rekvis:** Richard Salesko. **Ass:** Michael Ayres. **Kost:** Jules Melillo. **Makeup:** Monty Westmore. **Frisurer:** Kaye Pownall. **Musik:** Gerald Busby. **Fløjte-solist:** Michael Carloff. **Musikbånd:** Tom Walls. **Tone:** David M. Horton, Bill Phillips, Jim Webb, Chris McLaughlin, Richard Portman. **Medv:** Shelley Duvall (Millie Lammoreaux), Sissy Spacek (Pinky Rose), Janice Rule (Willie Hart), Robert Fortier (Edgar Hart), Ruth Nelson (Mrs. Rose), John Cromwell (Mr. Rose), Sierra Pecheur (Ms. Bunweill), Craig Richard Nelson (Dr. Maas), Maysie Hoy (Doris), Belita Moreno (Alcira), Leslie Ann Hudson (Polly), Patricia Ann Hudson (Peggy), Beverly Ross (Deidre Black), John Davey (Dr. Norton). **Længde:** 123 min., 3400 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 3.11.77 Grand. **Udl:** Columbia/Fox. Filmen indspillet i aug.-sept. 1976 i Palm Springs. Shelley Duvall fik prisen for bedste skuespillerinde ved Cannes-festivalen 1977. Anm. Kos. 136.

VALENTINO
Valentino. England 1977. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Apeture Films. For United Artists. **P:** Robert Chartoff, Irwin Winkler. **As-P:** Harry Benn. **P-ass:** Bernard Maylonas. **P-leder:** Peter Pride. **I-leder:** Richard Green. **Instr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Rollebesætter:** Maude Spector. **Research:** Philip Jenkinson. **Manus:** Ken Russell, Mardik Martin, John Byrum (ucrediteret). **Efter:** bogen »Valentino – An Intimate and Shocking Exposé of The Sheik« (1966) af Brad Steiger, Chaw Mank. **Foto:** Peter Suschitzky. **Kamera:** Ronnie Taylor. **Stills:** Barry Peake. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Stuart Baird. **Ark:** Philip Harrison. **Dekor:** Ian Whittaker, Jeffrey Woodbridge. **Rekvis:** Ray Traynor. **Kost:** Shirley Russell, Richard Pointing, Rebecca Breed. **Makeup:** Peter Robb-King. **Frisurer:** Colin Jamison. **Koreo:** Gillian Gregory. **Musik:** Ferde Grofe, Stanley Black. **Ork:** The National Philharmonic Orchestra. **Dir:** Stanley Black. **Sange:** »There's a New Star in Heaven Tonight« af J. Keirn Brennan, Jimmy McHugh, Irving Mills. **Solist:** Richard Day-Lewis. »The Sheik of Araby« af Ted Snyder, Harry B. Smith, Francis Wheeler (nu tekst v. Ken Russell). **Solist:** Chris Ellis. **Tone:** John Mitchell, Ian Fuller, Bill Rowe. **Medv:** Rudolf Nureyev (Rudolph Valentino), Leslie Caron (Alla Nazimova), Michelle Phillips (Natasha Rambova), Carol Kane (Fattys pige), Felicity Kendal (June Mathis), Seymour Cassel (George Ullman), Peter Vaughan (Rory O'Neil), Huntz Hall (Jesse Lasky), David De Keyser (Joseph Schenck), Alfred Marks (Richard Rowland), Anton Diffring (Baron Long), Jennie Linden (Agnes Ayres), William Hootkins (Fatty Arbuckle), Bill McKinney (Fængselsbetjent), Don Fellows (George Melford), John Justin (Sidney Olcott), Linda Thorson (Billie Streeter), June Bolton (Bianca de Saulles), Penny Milford (Lorna Sinclair), Dudley Sutton (Willie), Robin Brent Clarke (Jack de Saulles), Anthony Dowell (Vaslav Nijinsky), James Berwick (Kampdommer), Marcella Markham (Luder), Leland Palmer (Marjorie Tain), John Alderson (Betjent), Hall Galili (Harry Fischbeck), Percy Herbert (Studievagt), Nicolette Marvin (Marsha Lee), Mark Baker (Instruktørassistent), Mildred Shay (Gammel dame), Lindsay Kemp (Læge), John Ratzenberger, Norman Chancer, Robert O'Neil (Journalister), Christine Carlson (Tango-danserinde). **Længde:** 127 min., 3510 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 7.10.77 Alexandra. **Udl:** United Artists. Indspillet i Almeria og Barcelona. Optagelserne startede d. 24. august 1976. Anm. Kos. 136.

VERONICAS SVEDEDUG
Danmark 1977. **Dist:** Kollektiv Film/Statens Filmcentral. **P-selskab:** Kollektiv Film. **P:** Jytte Rex. **P-leder:** Nina Crone. **Instr:** Jytte Rex. **Manus:** Jytte Rex. **Foto:** Jytte Rex, Dirk Brüel. **Klip:** Grete Møldrup. **Tone:** Jytte Rex, Dino Raymond Hansen, Chr. Braad Thomsen. **Medv:** Helle Ryslinge (Drømmefortæller), Elli Rex, Clemens Hildebrandt (Historiefortællere), Helga Bjørnelund, Eileen Hansen, Inge Eriksen, Lena Schmidt, Margit Rosenthal, Ny Lotz (Agitatorer), Eva Gleerup, Søren Jensen, Liste Vesterskov, Jens Højbjerg, Per Frederiksen, Frethe Hausbøl, Harry Rønsholt. **Prem:** 11.11.77 Biografen i Huset. **Udl:** Dagmar. Kvindefilm.

WHITE BUFFALO
The White Buffalo. USA 1977. **P-selskab:** Dino De Laurentiis Corporation. **P:** Pancho Kohner. **P-samordner:** Virginia Cook. **P-leder:** Hal Klein. **I-leder:** R. Anthony Brown. **Instr:** J. Lee Thompson. **Instr-ass:** Jack Aldworth, Pat Kehoe. **Fortekster:** Dan Perri. **Stunt-instr:** Ben Dobbins. **Manus:** Richard Sale. **Efter:** roman af Richard Sale. **Kons:** Mario Chiari, Carlo Rambaldi (bøffel-scener). **Foto:** Paul Lohmann. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael F. Anderson, Terence Anderson. **P-tegn:** Tambi Larsen. **Dekor:** James Berkey. **Kost:** Eric Seelig, Dennis Fill. **Makeup:** Phil Rhodes, Michael Hancock. **Sp-E:** Richard M. Parker, Roy Downey. **Musik:** John Barry. **Tone:** Harlan Riggs, William McCaughey, Lyle J. Burbridge, Michael J. Kohut, Ross Taylor. **Medv:** Charles Bronson (Wild Bill Hickock/»James Otis«), Jack Warden (Charlie Zane), Will Sampson (Chief Crazy Horse), Kim Novak (Poker Jenny Schermerhorn), Clint Walter (Whistling Jack Kilen), Stuart Whtman (Winifred Coxy), Slim Pickens (Abel Pinkney), John Carradine (Amos Briggs), Cara Williams (Cassie Ollinger), Shay Duffin (Tim Brady), Cliff Pellow (Pete Holt), Douglas V. Fowley (Amos Bixby), Ed Lautner (Capt. Tom Custer), Martin Kove (Jack McCall), Scott Waler (Gyp Hook-hand), Ed Bakey (Ben Corbett), Richard Gilliland (Korporal Kileen), David Roy Chandler (Kid Jelly), Philip Montgomery (Wes Pugh), Linda Moon Redfearn (Black Shawl), Chief Tug Smith (Gammel Orm). **Længde:** 98 min., 2660 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 25.10.77 World Cinema. **Udl:** Warner/Constantin. Western.

WINTERHAWK
Winterhawk. USA 1975. **Dist:** Howco International. **P-selskab:** Charles B. Pierce Productions. **P:** Charles B. Pierce. **P-leder:** Bud Botham. **Instr:** Charles B. Pierce. **Stunt-instr:** Dud Davis. **Manus:** Charles B. Pierce. **Foto:** Jim Roberson. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Tom Boutross. **P-tegn:** Charles Hughes. **Kost:** Monika Hendreid. **Sp-E:** Conrad Rothman. **Musik:** Lee Holdridge. **Sang:** »Winterhawk« af Lee Holdridge, Earl E. Smith. **Tone:** Tick Damon, Lyle Burbridge, Harry Warren, Bill McCoy, John Post, Thomas Patchett, Duane Hensell. **Medv:** Michael Dante (Winterhawk), Leif Erickson (Guthrie), Woody Strode (Big Rude), Denver Pyle (Arkansas), Elisha Cook Jr., (Will Finley), L. Q. Jones (Gates), Arthur Hunnicutt (McClusky), Dawn Wells (Clayanna), Chuck Pierce Jr. (Cotton), Sacheen Littlefeather (Pale Flower), Dennis Fimple (Scoby), Seamnon Glass (Big Smith), Jimmy Clen (Little Smith), Gilbert Lucero (Crow), Ace Powell (Red Calf). **Kommentar:** Earl E. Smith. **Længde:** 98 min., 2400 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 10.10.77 Mercur. **Udl:** ASA/Panorama. Indianerfilm.

ØRKENKRIGENS VOVEHALSE
I sette di Marsa Mathruh. Italien. **Prem:** 7.12.77 Colosseum. **Udl:** ASA/Panorama. Krigsfilm.

Addenda til 1977

CRASH!
Crash! USA 1976. **P-selskab:** Charles Band Ltd. For Group 1. **P:** Charles Band. **Instr:** Charles Band. **Manus:** Marc Marais. **Foto:** Andrew Davis. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Harry Keramidass. **Ark:** Patrick McFadden. **Musik:** Andrew Belling. **Medv:** José Ferrer (Marc Denne), Sue Lyon (Kim Denne), John Ericson (Dr. Gregg Martin), Lislie Parrish (Kathy), John Carradine (Dr. Edwards), Jerome Guardino (Komissær Pegler), Paul Dubov (Dr. Cross). **Længde:** 78 min. 2370 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 29.8.77 Nygade. **Udl:** Nordisk. **NB:** Dette er de rigtige credits til filmen »Crash«, der med forkerte oplysninger var i oversigten Kos. nr. 136. Bilsammenstød.

FELICIA – 15 ÅR USKYLDIG OG PERVERS
Les mille et une perversions de Felicia. Frankrig 1975. **P-selskab:** Les Films du Griffon. **P:** Max Pecas. **Instr:** Max Pecas. **Manus:** Max Pecas, Michele Ressi. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michel Pecas. **Musik:** Derry Hall. **Medv:** Rebecca Brooke, Beatrice Harnois, Jean Roche. **Længde:** 99 min., 2710 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 15.8.77 Metropol. **Udl:** Alliance. Filmen vises i engelsk version. Pornofilm.

REJSEN TIL JORDENS URTID
Cesta Do Praveku. Tjekkoslovakiet 1955. **P-selskab:** Gottwaldov Studio. **Instr:** Karel Zeman. **Manus:** Karel Zeman, J. A. Novotný. **Animation:** Karel Zeman, Zdenek Rozkopal, Ivo Mrázek. **Efter:** fortælling af Karel Zeman. **Foto:** Václav Pazdernik, Antonin Horák. **Farve:** (system ukendt). **Klip:** Zdenek Stehlik. **Musik:** E. F. Burian. **Solist:** Vlastimil Pinkas. **Tone:** Frantisek Strangmüller. **Længde:** 90 min., 2325 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 11.7.77 Kastrup Bio. **Udl:** Dan-Ina. Børnefilm.

SATANKULTENS SEXOFRE
Möte med Djävulen. **Eng. titler:** Veil of Blood/The Devil's Plaything. **Arb.titel:** Den pornografiska jungfrun. Sverige/Schweiz 1973. **Dist:** Saga. **P-selskab:** Monarex/Saga. **P:** Chris D. Nebe. **Ex-P:** Dominik Suser, Sture Sjöstedt. **P-leder:** Marijan Vajda Sr. **Instr:** Joseph W. Sarno. **Instr-ass:** Marijan Vajda Jr. **Manus:** Joseph W. Sarno. **Foto:** Steve Silverman. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** R. S. Fugunt, Dietmar Preuss. **Ark:** Cleo Nora, Armin Ryf. **Musik:** Rolf-Hans Müller. **Medv:** Nadia Henkowa (Wanda), Unte Syring (Julia), Marie Forså (Helga), Ulrike Butz, Flavia Reyt, Nico Wolf, Alon D'Urmand, Irina Rant, Natasha Michnowa, Eric Maney, Christa Jaeger, Heidrun Hankammer. **Længde:** 100 in., 2730 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.5.77 Kinopalæet, Vejle. **Udl:** Borg. Pornofilm.

SEX-EXTASE
Blue Ecstasy. Frankrig 1976. **Dist:** Alpha France. **P-selskab:** Cinema Plus. **P:** Henri Dutrannoy. **As-P:** Francis Leroi. **P-leder:** Daniel Bellus. **Instr:** Fréderic Lansac (= Claude Mulot). **Instr-ass:** Didier-Philippe Gérard, Reinhard Brulle. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gérard Kikoine. **Makeup:** Genevieve Monteilm. **Frisurer:** Francoise Loca. **Medv:** Christine Groguennec (Joelle), Jean-Louis Vattier (William), Patrick Segalas (Eric), Michele D'Argo (Ange), Jean-Paul Allais, (Billy), Sylvia Diams (Linda), Michele Grubert (Laurene), Gérald Thoms (Centractuel), Guy Bonnafoux (Viaux Ronchon), Michel Dauba (Ung mand), Francoise Avril (Ung pige), Sylva Bourdon (Elegant dame), Jacques Isermini (Jean-Loup). **Længde:** 76 min., 2000 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.9.77 Imperial (Odense). **Udl:** Dansk-Svensk. Pornofilm.

SKYD DE LEVENDE OG BED FOR DE DØDE
Prega il morto e ammazza il vivo. Italien. **P-selskab:** Castor Film. **Instr:** Giuseppe Vari. **Medv:** Klaus Konsky, Victoria Zinny, Paul Sullivan, Dean Stratford, Anthony Rock, Dan May, Ares Lucky, Anna Zinneman, Adriana Giuffre, Gianni Polong. **Længde:** 95 min., 2600 m. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.9.77 Kino (Fredericia). **Udl:** Toofa. Spaghettiwestern.

Kosmo-rama film-guide

★ **ABBA – THE MOVIE**
Masser af musik og et spinkelt skelet til at holde det hele sammen. Lasse Hallströms teknik er god, og der er kommet en flot pop-film ud af det. (Kos. 137)

★★ **DEN ALVORLIGE LEG**
Smuk Söderberg-filmatisering af Anja Breien om kødets lyst og sjælens ubodelige ensomhed. (Kos. 137).

★ **BANG!**
Sær Troell-film om en skolelærer i midalder-krise. (Kos. 137).

★★ ★ **BEGÆRETS DUNKLE MÅL**
Bunuel skarpt analyserende og skånselsløst morsom i skildringen af erotikkens besættende uhåndgribeligheder. Hvor er han ung og erfaren. (Kos. 137).

BID AF KAGEN, EN
Efter en dynamisk og lovende start forfalder Sidney Poitier hurtigt til Stanley Kramer-når-han-er-værst-stilen og bliver patetisk og forloren.

BILITIS
Foto- og pornografen David Hamiltons filmdebut er kraftesløs nymfe-æstetik. (Kos. 137).

DU ER IKKE ALENE
Ungdomsfilm, der momentvis vedkommer andre end de 12-16 årige. Men der er stadig for mange klicheer i Lasse Nielsens film.

DØDENS MARIONET
Kompliceret og skæbnetung actionfilm af Stanley Kramer. Gene Hackman er som sædvanlig god. Resten er uinciterende.

EKSORCISTEN II: KÆTTEREN
Boormans sequel til Friedkins okkulte gyser aner ikke selv hvad den drejer sig om. (Kos. 137).

★★ **ELVIS! ELVIS!**
Stærk Maria Gripe-filmatisering om børn for voksne. Kay Pollaks instruktion af børnene glimrer. (Kos. 134).

EMIGRANTERNE
Lelouch for fuld udblæsning. Prætentiøs og opstyltet dynger han sin kolportagehistorie over med smarte kamerature, der berøver spillet ethvert liv. (Kos. 137).

FIRE DAGE TIL DØDEN
Jugoslavisk skildring i den historiske optimismes ånd af en dødsdømt kommunist. Vel an. (Kos. 137).

FRYGTENS PRIS
William Friedkins genindspilning af Clouzots melodrama er dyr og ligegyldig.

★ **HVEM »PUKLER« KAMELERNE FOR**
Marty Feldmans instruktør-debut er en meta-farce i Mel Brooks' stil, hvor alle gags er baseret på illusionsbrydende leg med film-konventioner. (Kos. 136).

★★ **JEG ELSKER DIG**
★ Gorettas film om den sjældne, men upåskønnede uselviske kærligheds tragedie er smuk og sand.

★★ **JULIA**
Vist er der røvere og soldater, men der er også nerve, indignation og skønhed i kombinationen Fonda/Redgrave/Zinnemann.

★ **KRYDSEDE KLINGER**
Bombastisk og farverig og ganske underholdende filmatisering af Mark Twains »Prinsen og Tiggeren«. Mange gode skuespillere. Desværre er Mark Lester utålelig i dobbeltrollen. Richard Fleischer har instrueret.

MacARTHUR
Intetsigende filmbiografi over den anden verdenskrigs supergeneral. Joseph Sargent har instrueret.

MØDE I RUM SØ
Skrupforvirret og halvvild Alistair MacLean-film, instrueret af Ashley Lazarus. Richard Harris er en smags sag. Resten er mere skidt end kanel.

★★ **NÆRKONTAKT AF TREDIE GRAD**
Spielbergs film om UFO'er er visuelt fantastisk imponerende. Dertil vittigt spillet af Richard Dreyfuss. (Kos. 137)

★ **NÆSTE OFFER, DET**
Kuriøs blanding af love story og politisk thriller, dygtigt realiseret af Richard Sarafian – men meget digressiv og noget holdningsløs. (Kos. 137).

ORCA, DRÆBERHVALEN
»Jaws«-plagierende hval-nonsens med metafysiske overtoner. Af Michael Anderson.

★ **PANSERNÆVEN**
Clint Eastwood har instrueret sig selv uden at lægge skjul på romantikken i historien om luderen og politimanden. (Kos. 137).

★★ **PARADISHUSET**
Seriøs svensk folkekomedie med især glimrende kvindeportrætter i et fortrinligt ensemblespil. (Kos. 134).

SKYTTEN
Ny dårlig dansk film, der hverken fungerer som budskabsfilm eller thriller. (Kos. 137).

★ **EN SKÆRSOMMERNATS DRØM**
Trnkas stort anlagte dukkefilm er mest for liebhavere.

★ **SLANGENS ÆG**
Fint opbyggede Berliner-kulisser er rammen om en træg repetition af bergman'ske motiver. (Kos. 137).

★★ **SORTE OG HVIDE I FARVER**
Elskværdig og præcis og velspillet satire over 1. Verdenskrigs frygtelige konsekvenser i kolonimagternes Vestafrika.

STORHED OG GALSKAB
Liliana Cavanis film om Nietzsche er biografisk og cinematografisk nonsens. Med Erland Josephson og Dominique Sanda.

★ **TELEFONEN**
Kompetent Don Siegel-film om mord og bedrag i agentverdenen. (Kos. 137)

THEMROC
Fransk kunstfilm som uden ord alligevel på halvanden time får sagt, at systemet er noget lort.

UROPATRULJEN
Måske det absolutte nadir i Robert Aldrichs produktion, en kynisk og ufatteligt vulgær udlevering af enhver form for minoriteter, pakket ind i mandfolke-komedie. (Kos. 137).

VALERIE OG MIRAKLERNES UGE
Symboloverlæsset tjekkisk surrealisme. Af Jaromil Jireš. (Kos. 137).

★ **VERDENS STØRSTE ELSKER**
Gene Wilders opus 2 er determineret humoristisk i oplægget og mindre præcist i udførelsen (Kos. 137).

★ **XICA DA SILVA**
Rustik erotisk komedie, hvis spinkle idé ikke formidles helt overbevisende.

Bagsiden

Billedet på bagsiden (og herover) er fra Neil Simon-komedien »The Goodbye Girl« (Hvem sover hvor?), hvori Richard Dreyfuss og Marsha Mason spiller hovedrollerne som et par mennesker, der mod deres vilje tvinges til at dele en lejlighed i New York. Herbert Ross har instrueret den Oscar-belønnede film, ligesom instruktøren også har iscenesat balletfilmen »The Turning Point«, der var nomineret til 10 Oscar-statuetter. Vi vender i næste nummer af Kosmorama tilbage med en artikel om Herbert Ross og hans film.