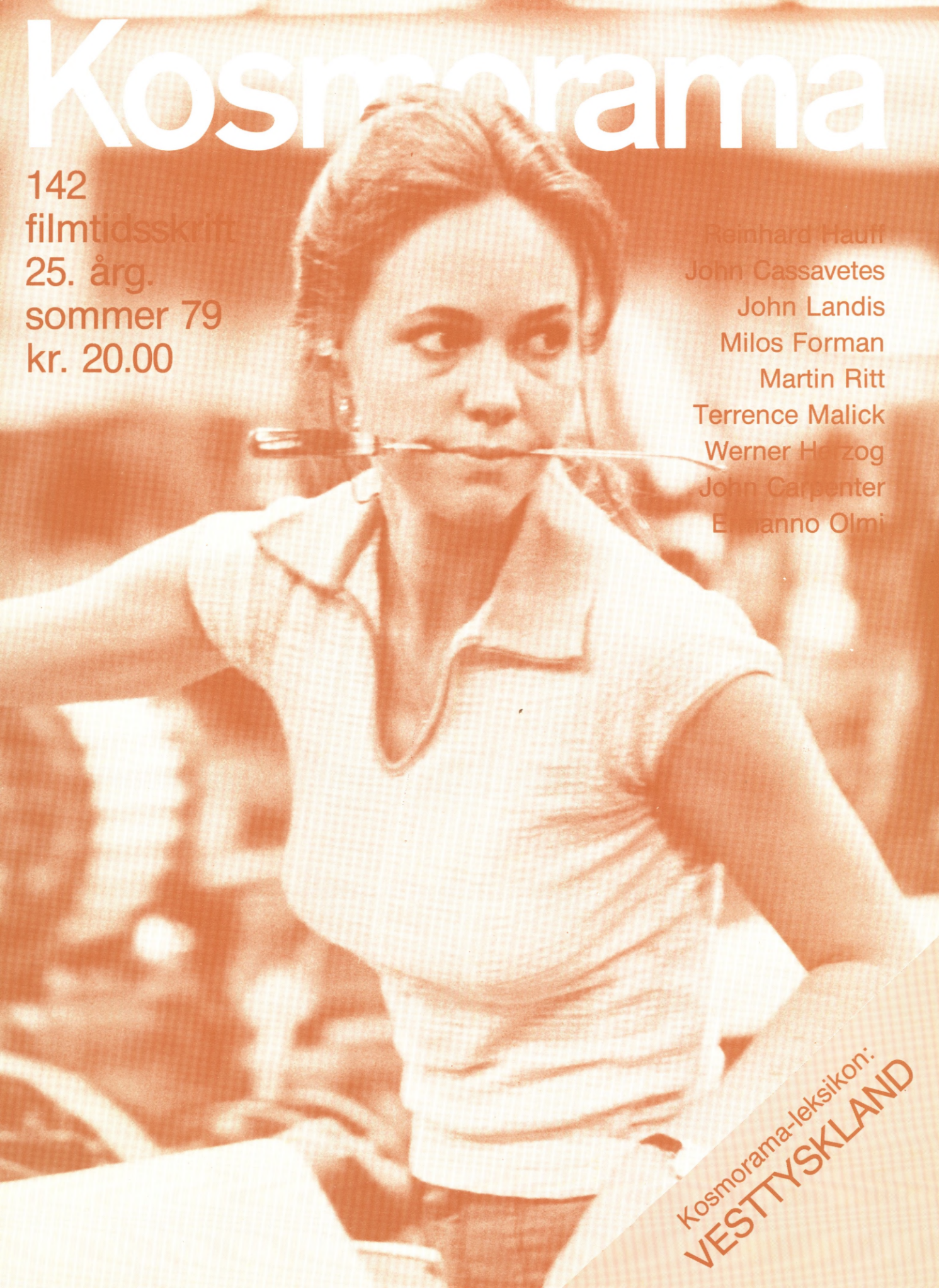


Kosmorama

A woman with dark hair, wearing a light-colored short-sleeved shirt, is looking off to the side with a knife balanced horizontally in her mouth. The background is blurred, suggesting an indoor setting.

142

filmtidsskrift

25. årg.

sommer 79

kr. 20.00

Reinhard Hauff

John Cassavetes

John Landis

Milos Forman

Martin Ritt

Terrence Malick

Werner Herzog

John Carpenter

Ermanno Olmi

Kosmorama-leksikon:
VESTTYSKLAND

Kosmorama

142 - 25. årg. forår 79

Cannes-festival 1979	64
Poul Malmkjær og Morten Piil beretter om film i og udenfor konkurrencen	
Cannes som marked	66
Ebbe Iversen	
En uafhængig venstreorienteret	68
Poul Malmkjær interviewer Martin Ritt	
Ukuelige menneske	69
Ib Monty anmelder »Norma Rae«	
Et indlysende talent	71
Peter Nørgaard om »Himlen på jorden«	
Rå lunser af virkeligheden	74
Ebbe Iversen skriver om Cassavetes' film	
De der måtte ofres – og de der kom tilbage	78
Niels Jensen	
Ny vesttysk film	89
Ebbe Iversen	
Leksikon: Vesttyskland	91
Jan Kornum Larsen	
Det maniske menneske	99
Poul Malmkjær om Werner Herzogs univers	
Hvis er skylden – og hvem har ansvaret?	104
Niels Jensen om Reinhard Hauffs film	
Filmene	109
Maskernes nat (Peter Schepelern, 109), Elvis (Michael Blædel, 110), Træskotræet (Peter Schepelern, 111), Den nøgne barndom (Ove K. Pedersen, 112), Hair (Peter Schepelern, 113), Delta-kliken (Asbjørn Skytte, 114), Kaninbjerg (Peter Schepelern, 115), Agatha Christie mysteriet (Ul Jørgensen, 116), Ingen roser uden torne, Hemmeligheden, Den sidste bølge (Peter Schepelern, 117)	
Kort sagt	118
Set i TV:	120
Rottfelelsen (Jens Bruun Christensen)	
Premiererne	121
Debat	126
Kosmorama filmguide	126

Forsiden: »Norma Rae«
Bagsiden: »The China Syndrome«



Martin Ritt er en af Hollywoods »old dependables«, og hans seneste film »Norma Rae« vidner endnu engang om hans sikre kunst, ikke mindst i arbejdet med skuespillerne, hvor især Sally Field brillerer. Poul Malmkjær har interviewet Martin Ritt i Cannes (side 68), og Ib Monty anmelder »Norma Rae« (side 69).

Vesttyskland fremtræder i halvfjerdserne som en spændende filmnation, hvis mange nye instruktører det kan være svært at holde rede på. Kosmorama har derfor bedt Jan Kornum Larsen udarbejde et leksikon over nationens væsentligste nye filmskabere (side 91), som kan bidrage til at skabe klarhed.

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ebbe Iversen, 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.

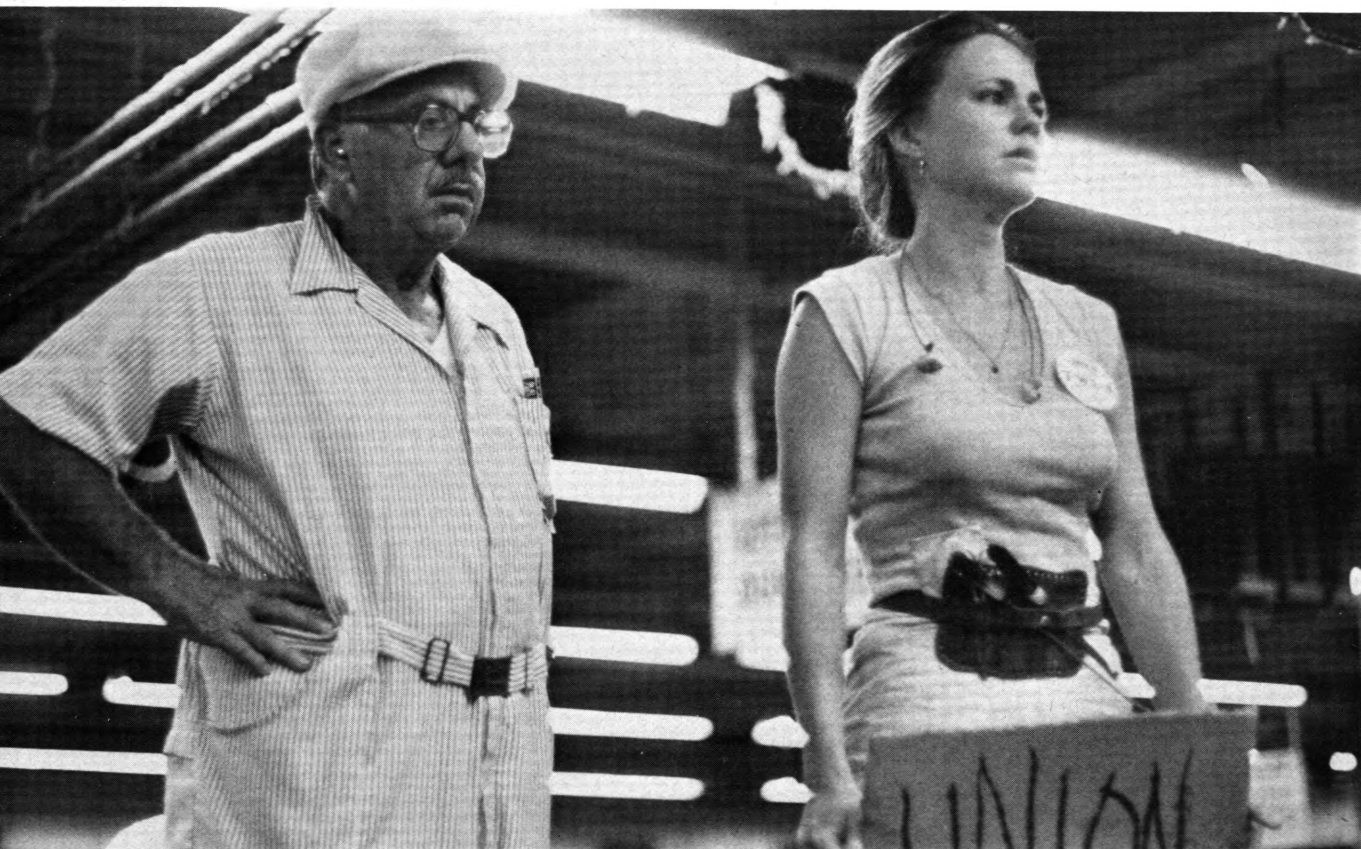
»Kosmorama« udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 70,00. Enkeltnumre kr. 20,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Telf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18.30–21.30 eller på giro 6 04 67 38.



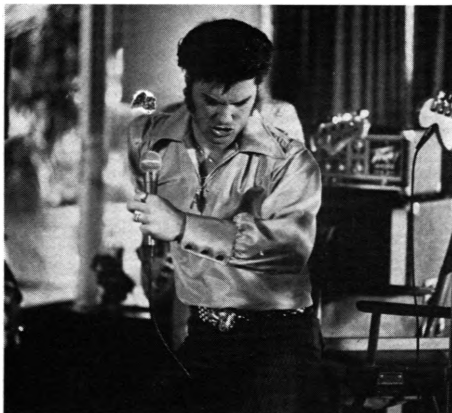
Siden John Cassavetes for en snes år siden instruktør-debuterede med »Skygger« er han konstant gået sine egne veje, der kun undtagelsesvis har nærmet sig Hollywoods. På side 74 redegør Ebbe Iversen for Cassavetes' særpræg som instruktør. Også Cassavetes' nyeste film, »Opening Night« (billedet t.v.) omtales.



Terrence Malick fik årets instruktørpris i Cannes for »Himlen på jorden«. Filmen anmeldes af Peter Nørgaard (side 72), og på side 64 skriver Morten Piil og Poul Malmkjær om Cannes-festivalens kvalitetsfilm, mens Ebbe Iversen skriver om Cannes som marked (side 66).



Krigsfilm som genre er omtrent så gammel som filmkunsten. Med udgangspunkt i en ny amerikansk bog om den amerikanske krigsfilms historie skriver Niels Jensen om milepæle indenfor genre, og artiklen rundes af med en gennemgang af Michael Ciminos »The Deer Hunter«, hvori Robert De Niro (billedet til venstre) har hovedrollen. Se side 78.



John Carpenter er det nye succes-navn i Hollywood. I anmeldelsessektionen (side 109) anmeldes hans to seneste film »Elvis« og »Maskernes nat« ligesom der er anmeldelser af kvartalets øvrige film.

Cannes-festival 1979

Cannes fungerer og er fortsat årets vigtigste filmmanifestation skriver Poul Malmkjær i sin rapport om film i og udenfor konkurrencen

Vist sad Hollywood på årets Cannes-festival. Kvantitativt såvel som kvalitativt. Ingen læser af dagbladenes festivalrapporter kan være i tvivl om det nu, og flere af de amerikanske film har da også allerede haft deres Danmarkspremiere. Men se også lige på listen over de amerikanske bidrag i og udenfor konkurrencen: Milos Formans »Hair«, Martin Ritts »Norma Rae«, Terrence Malicks »Days of Heaven« (»Himlen på jorden«), Woody Allens »Manhattan«, Francis (Ford) Coppolas »Apocalypse Now«, James Bridges' »China Syndrome« og John Hustons »Wise Blood«. En flot liste. Alle film meget interessante, nogle meget vellykkede, enkelte virkelig fascinerende, en enkelt et rent mesterværk. Man går ikke ud fra biografen efter »Manhattan«. Man svæver. Hvilken indsprøjtning imod tidens kulturelle »junk food«! Den bliver behørigt anmeldt efter premieren herhjemme. Stol trygt på det.

Alle de ovennævnte film skal klare sig – også kommercielt – uden »Kosmorama«s yderligere støtte her, selv Hustons »Wise Blood«, der blev vist sent på festivalen og derfor ikke opnåede helt den opmærksomhed, den fortjener. En sært fascinerende, grumt humoristisk film – lidt i stil med »Fat City« – der fortæller om hykleriets og fanatismens konsekvenser. Handlingen er henlagt til the Bible Belt umiddelbart efter 2. verdenskrig, hvor en hjemvendt soldat kommer ind i lægprædikanter-erhvervet, som udøves af hver fjerde mand og kvinde på gaden. Måske handler filmen i grunden om frygten for ensomheden. Den skal i hvert fald ses et par gange.

Værtlandet stod meget svagt. Kun Jacques Doillon's »La drolesse« er værd at omtale. Doillon, der sidste år vakte en vis opmærksomhed med en konsekvent stil i »La femme qui pleure«, fortsætter og indfrier delvis løfterne med sin ny film, der stille og roligt fortæller en historie om to aparte mennesker, en 30-årig »landsbytosse« og en 11-årig pige, der er lidt af en social outcast. Han »kidnapper« hende og installerer hende i sit værelse på loftet over stalden på forældrenes gård. Og tværs imod publikums hhv. forventninger, bange anelser eller gustne formodninger lader Doillon det skæve forhold udvikle sig til en udtalt, men tydeligt voksende forståelse mellem de to outsiders, en forståelse, der for pigens vedkommende efterhånden udvikler sig til en pubertetsbe-



Madeleine Desdevise i »La drolesse«
Herunder en scene fra »Cristo si è fermato a Eboli«

stemt trang til at lege far-mor-børn. Og manden fornemmer faren ved det og leverer pigen tilbage.

Doillon fortæller neddæmpet og følgerigtigt, tilsyneladende anonymt – som Piat – men filmen fungerer. Han er værd at følge videre og værd at satse på.

Italienerne, der har høstet så mange palmer og roser på de seneste festivaler, præsenterede Francesco Rosis ambitiøse og lange »Cristo si è fermato a Eboli« efter Carlo Levis roman »Kristus standsede ved Eboli« om hans egen forvisning fra Torino i 1935 til en afsides landsby i Lucanien, hvor han oplevede den anden livsrytme og fik et udvidet livssyn. Senere kom Dino Risis aktuelle komedie »Caro Papa«, der ofte vittigt, men også lidt løsagtigt sentimentalt, behandlede terrorist- og kapitalistproblemerne, der vel er knyttet sammen som far og søn, men som ligesom er for afsindigt desperate til at kunne tåle en løsning i en komedie. Måske en forløsning. Risi er, bortset fra det, en komedieinstruktør, hvis film ofte tåler gensyn. Det er sjældent blandt europæere.

Lige så barsk i humoren er Fellini i den fantastisk tænkte og finurligt udførte »Prova d'orchestra«, der tumler rundt mellem det reaktionære og det progressive og ideligt med talent hæver sin skabers ret til at se alting på afstand fra en svævende ballon. Han ved godt, at ballonen revner en skønne dag, men indtil da skaber han underholdende og ofte kloge film som »Orkesterprøven«, der sætter spørgsmålstegn ved tidens herskende tanker.





Scene fra Herzogs »Woyzeck«

Det er meget dannet og meget flot underholdning. Det falder jeg også for. Fra England kom tillige – med nogen forsinkelser – Kenneth Loachs »Black Jack«, hvor han i en tilsyneladende traditionel børnefortælling om et par skæbner i midten af forrige århundrede giver et spændende tidsbillede med indbygget elementær psykiatrisk debat om de folkelige fordomme omkring emnet. Der er pæne skurke og grumme skurke og gode mennesker, der handler som skæbnens sendebud, og det hele er Dickens med lidt mere kød og realisme på bekostning af tårerne.

Anja Breiens »Arven« bliver næppe min yndlingsfilm. Den har god dialog og ordentligt spil, men familiestrid, afdød rigmand, kræft, arv, brev i hemmeligt rum i chatol, hemmelig arving! Konstruktion? Ibsen? Det var lidt for meget »Manden, som havde et barn, som konen ikke vidste«. Så var jeg mere fascineret af Nikita Mikhalkovs »Piats vetcherov« (Fem aftener), en intrikat kærlighedshistorie for 6 personer med to ikke helt unge i centrum. Mikhalkovs anvendelse af dialogen (manus af Aleksander Adabakian) er præget af en forunderlig evne til at gøre pauserne til udtalte replikker, man så selv må digte frem. Det giver et åbenbart tilskuerengagement og i uheldigste fald måske også lidt forvirring, men det fungerer sjovt

Jeg forstår godt motiverne bag de to tyske bidrag til konkurrencen, jeg kan se, hvorfor Volker Schlöndorff nu har villet filmatisere Günter Grass' ufilmiske litterære kup, »Bliktrommen«, og jeg kan forestille mig, hvilken fascination Werner Herzog må føle overfor Büchners historie om det mishandlede menneske, »Woyzeck«. Den er han jo ikke ene om. Og skønt begge film er blevet seværdige og skønt der er lagt hhv. intelligens og passion i de to film, savner de for mig det løft, der kan bringe dem ud over det pæne og det redelige og ind i det forbavsende, det overraskende, det underholdende, det uholdbarlige. »Bliktrommen« rummer prægtige præstationer af en række af de medvirkende, først og fremmest af David Bennent som Oscar og Angela Winkler som hans mor, men filmens trofasthed overfor romanen giver mange episoder et alt for kontant udtryk. Hvor de i bogen blev til billeder af ofte ikonografisk karakter, er de i filmen konkrete dokumenter, genkendelige. Og Herzogs film er først og fremmest Klaus Kinskis præstation. Resten er rekonstruktion og slow-motion-mord og almindelig skuffelse.

Jeg kunne godt lide James Ivorys »The Europeans« efter Henry James' roman om postyret i Boston-familien, da den får »besøg« af et par europæiske slægtninge med en noget usikker finansiel og social position. Ivory har lagt vægten på en rolig, smuk billedside og billedrytme, der på glimrende vis kontrasterer en meget præcis dialog med ofte sylespidse replikker.

CANNES 1979

Schweiz konsoliderer sig

Morten Piil rapporterer om ny film af Alain Tanner

Schweiz er en filmnation, der konsoliderer sig. I det sidste år er der kommet 22 nye schweiziske spillefilm, hvoraf jeg så to gode i Cannes, Alain Tanners »Messidor« og Rolf Lyssys »Die Schweizermacher«. Tilsammen giver de et for en dansker ganske let genkendeligt billede af en iltfattig velfærdsstat domineret af selvtilfreds materialisme og mistro til dem, der er »anderledes«.

Alain Tanners film er en *road movie* om to ganske unge pigers flugt ud i den stor-slåede schweiziske natur, deres gensidige solidaritet i opgivelsen af borgerlig identitet og deres stadig stædigere selvdestruktion i forsøget på at afskære sig fra det snusfornuftige, smålige schweiziske samfund. Filmen holder en fin balance mellem natur-romantik og virkelighedsfor-nemmelse, den har Tanners roligt undersøgende forhold til emne og personer, plus mange eksempler på hans lidt tørre charme. Den fortjener at komme hertil.

Hvis et lands kultur kan måles efter hvordan det behandler udlændinge, er

her og giver filmen dybde. Den blev vist i »Quinzaine des réalisateurs«, der stadig medtager lidt for mange af »vennerne«s film, men som i år havde forholdsvis flere spændende film end i mange år. En af de mest spændende var ungarenen Pal Gabor »Angi Vera«. En af den slags film, der bliver hængende i ens bevidsthed og som vokser og vokser næsten på trods af alle de øvrige film, man oplever på sådan en festival. »Angi Vera« er navnet på filmens hovedperson, en ung pige, der i 1948 sendes på et kursus i den rette kommunistiske lære. Hun er så dygtig og lærenem, at hun ender kurset som præmieelev, men Pal Gabor skildrer – efter en roman af Endre Veszi – hvorledes indoktrineringen i persondyrkelsens tid korrumpere enhver anstændig menneskelig følelse og gjorde hykleriet til den fornemste dyd. Filmens styrke ligger i dens intense beskrivelse af de små påvirkninger af hovedpersonen, den stille udhuling af et menneske, der langsomt men sikkert fjerner ethvert spor af humanisme. Endelig bør jeg nævne Gill Armstrong, en australsk instruktør, som nogle måske vil huske for en TV-novelfilm, »The Singer and the Dancer« (To kvinder ved floden). Hendes brede skildring af en ung kvinde fra århundredets begyndelse, »My Brilliant Career«, var med sin løse og lange struktur alligevel ganske køn på en frimodig facon. Og uden at være pralende.

Cannes fungerer og er fortsat årets vigtigste filmmanifestation.

Poul Malmkjær

Schweiz ifølge Rolf Lyssys komedie »Die Schweizermacher« ikke noget særlig kultiveret land. Lyssy – kendt for den af TV viste »Konfrontation« – har her skabt en underfundig komedie, der i sin stilfærdige skildring af fremmedpolitiets udspejling af tilflyttere, der søger om schweizisk statsborgerskab, giver en aldeles dræbende karakteristik af snæversyn og småborger-moral i et land, hvor nationalitetsfølelse tilsyneladende kun dækker over en urokkelig selvtilfredshed. Det er en vittig film, der med en mængde komisk-uhygge-lige detaljer (der har flere paralleller med »sager« hos det danske fremmedpoliti) fremdrager nogle fåle undertrykkelsesmekanismer i et pænt og propert land. Hvor kunne vi dog bruge en film af den art herhjemme!

De amerikanske film dominerede konkurrence-sektionen, og i den brogede *Quinzaine des réalisateurs* stod Amerika stærkt med Joan Tewkesburys debutfilm »Old Boyfriends«. Joan Tewkesbury har været manuskriptforfatter for Robert Alt-

man (»Nashville«, »Tyve som os«), men hendes film er ikke særlig Altmansk, hvilket kan skyldes en stærk påvirkning fra en anden betydelig skikkelse i moderne amerikansk film, Paul Schrader, der står som manuskriptforfatter og *executive producer*. Filmen har Schraders karakteristiske *moralske* synspunkt på sin historie om separeret kvindelig psykolog, der prøver at opbygge en ny identitet ved at opsøge gamle kærester og ungdomsflammer. Hendes rejse i fortiden former sig efterhånden som en udspekuleret hævnakt og ender i sygelig romantisk ønsketænkning. Først da hun erkender, at nøglen til fremskridt ikke ligger gemt i fortiden, synes hun at have mulighed for at komme i harmoni med sig selv. Filmen er sikkert instrueret, utrolig velspillet (af Talia Shire som psykologen og Keith Carradine og Richard Jordan som hendes elskere) og skrevet af Paul Schrader (sammen med broderen Leonard) med en underlig blanding af forfinet følsomhed og dramatisk bravur.

God, solid fortællekunst (en sjælden vare på en Cannes-festival) udmærker også Wolfgang Petersens »Schwarz und Weiss wie Tage und Nächte«, hvor Bruno Ganz spiller en skakverdensmester, hvis forhold til omverdenen efterhånden bliver så domineret af de sorte og hvide brikker, at han ender på et sindssygehospital, totalt sjæleligt nedbrudt. Historien er stærkt inspireret af Vladimir Nabokovs geniale skakroman »Forsvaret« om en skakverdensmester, der bliver gal, da skakkombinationer fuldstændig gennemtrænger hans daglige tilværelse, men Petersen lægger i højere grad end Nabokov vægten på skakmesterens konkurrenceiver – hans helt er besat af at vinde, bliver mentalt syg af at tabe. Fremragende i filmen er især skildringen af den højspændte atmosfære under skakturneringer på verdensplan – det lykkes at gøre kampene nervepirrende uden at man indvies i brikernes eksakte placering.

Jeg så seks nye australske film, hvoraf kun en enkelt, Bruce Beresfords »The Money Movers«, hævdede sig over det velmenende eller det kommercielt intetsigende. Den var en kontant, dygtig, meget voldsom og meget Peckinpah-inspireret kriminalfilm om rivaliserende banders stridigheder omkring et udspekuleret kup. Australsk film er endnu på vej – desværre ofte i retning mod en halvsamt kommercialisme, der udvisker det nationale særpræg. Den internationale kommercielle fidus synes i år at bestå i at sætte lighedstegn mellem kvindefrigørelse og lesbianskisme. Ingen forstår som filmfolk at erotisere, hvad der er oppe i tiden. Om disse film, hvoraf et par stykker i fuld alvor blev vist i festivalens regi, er det mest rammenende allerede blevet sagt af James Agee, da han skrev om den amerikanske film »I Walk Alone«: »The picture deserves, like four out of five other movies, to walk alone, tinkle a little bell, and cry »Unclean, unclean.« Morten Piiil

Cannes som marked

Syv førende danske filmimportører har tilsammen købt ca. 70 film i Cannes – men konkurrencen om de store film er hård og ofte må filmene købes ubeset. Ebbe Iversen rapporterer

»Serie Noir« af Alain Corneau



Cannes-festivalens officielle konkurrence og prisoverrækkelser er naturligvis kun glasuren på den kommercielle lagkage, det kulturelle alibi for en begivenhed, som først og fremmest er et marked. Det er der ikke noget dubiøst i, for film må jo sælges og købes for at nå frem til biografgængerne, og her overgås Cannes kun af MIFED i Milano med hensyn til antallet af produkter og handlende.

Kosmorama har talt med syv førende danske filmopkøbere, og blandt dem er der stort set enighed om, at dette års Cannes-festival var præget af højere priser og hårdere konkurrence end nogensinde før. De to ting hænger selvfølgelig sammen, for med det voksende antal multibiografer er behovet for nye film blevet større, flere importører konkurrerer om filmene, og dermed skrues priserne op. Samtidig er det blevet dyrere at producere film, og det er i stigende grad de få store fillm, der spiller pengene hjem igen. Det er om dem, der konkurreres hårdt, mens opkøberen med smag for den kommercielt set »lille« kunstneriske film har det nemmere.

På grund af de voksende produktionsomkostninger bliver det mere og mere almindeligt, at filmene købes, endnu inden de er indspillet. Handelen foregår på basis af manuskriptet og eventuelt instruktørens og de medvirkendes navne, og på den måde bliver opkøberne til en slags medproducenter. Det gør købet til noget af et lotterispil for importøren, men generelt er der ikke den store betænkelighed ved denne udvikling. Den kan sikre, at de uafhængige producenter forbliver uafhængige, og ud fra et godt manuskript og/eller et godt instruktørnavn tør man nok investere i en endnu ikke eksisterende film.

Langt fra alle handeler afsluttes med det samme i Cannes. Opkøberne tager hjem og

studerer kontrakten nærmere inden den skrives under, og derfor kan der ikke gives noget eksakt tal for, hvor mange film der er købt til Danmark i Cannes i år. Men tilsammen tegner de syv adspurgte importører sig for henved 70 film, og det er et rekordstort antal – og så beskæftiger vi os her endda ikke med udlejningsselskaber som United Artists, CIC og Columbia-Fox, hvis danske afdelinger jo ikke selv køber film ude i den store verden.

Blandt de etablerede importører sporer man nogen utilfredshed med, at nye navne nu blander sig i spillet og er med til at gøre konkurrencen hårdere. Det »skaber lidt uro i vandoverfladen«, som direktør Aage W. Petersen fra Nordisk Film udtrykker det, men på den anden side er det stadig kun tre-fire danske importører, der kan være med i konkurrencen om de film, som forventes at blive store kassesucceser. Og samtidig har de etablerede importører deres faste udenlandske salgsforbindelser, så man strengt taget ikke kan tale om fri konkurrence i Cannes.

Det største antal film til Danmark blev i Cannes købt af direktør Gunnar Obel, Obel Film ApS i Thisted, idet han for et samlet beløb på 2 mill. kr. erhvervede ikke færre end 26 nye film, hvoraf flere stadig er i produktion. Gunnar Obel sikrede sig eneret for Danmark på film fra Golan-Globus Productions, så blandt de 26 film er flere israelske, bl.a. »Going Steady«, der er en follow-up til »Lemon Popsicle«, og Menahem Golan's »The Magician« og »The Apple«. Mellem filmene er desuden Stanley Donens »Movie Movie« og de to Who-film »The Kids Are All Right« og »Quadrophenia«.

Gunnar Obel synes ikke, at konkurrencen er så hård i Cannes, hvis man bare har de rigtige forbindelser, og han er ikke bange for at købe film, der endnu ikke er optaget. En god historie er det vigtigste i en film, og den kan vurderes ud fra manuskriptet. Samtidig fremhæver Gunnar Obel, at denne form for salg sikrer, at producenterne får råd til at ansætte gode instruktører og skuespillere.

Direktør Aage W. Petersen fra Nordisk Film køber primært film ud fra disse preproduction deals, og det var på den måde, han allerede for nogle år siden sikrede sig Francis Ford Coppolas »Apocalypse Now«. I år købte han ni film i Cannes, og det er flere end nogensinde tidligere – ikke fordi de mange Palads-biografer skal fyldes, men fordi udbuddet var godt. Blandt de ni film er en enkelt australsk og en enkelt fransk,

mens resten er amerikanske, bl.a. »Taipan« med Steve McQueen og et budget på 30 mill. dollars. Den forventes først færdigindspillet engang i 1981, og Aage W. Petersen siger, at det er den dyreste film, der nogensinde er købt til Danmark. Beløbet vil han nødtigt oplyse, men i alt har han i Cannes købt film for mindst 1½ mill. kr.

Samme beløb har direktør Henrik Sandberg, Filmselskaberne, givet for otte nye film, selv om ikke alle kontrakterne er færdige endnu. Blandt filmene er en follow-up til »De vilde gæs«, »The Seawolves« med Richard Burton, Roger Moore og Richard Harris, den endnu ikke indspillede »Strictly Business« med Roger Moore og tre-fire pornofilm. Henrik Sandberg siger til Kosmorama:

»Cannes i år var bestemt sælgers marked, og der blev givet så enorme beløb for film, at det var den rene galimatias. Men til gengæld var der også flere gode film i år. De højere priser skyldes både, at det er blevet dyrere at lave film, og at der er kommet flere købere til, så konkurrencen er blevet hårdere. Men den konkurrence vil vi slet ikke deltage i, og vi behøver det heller ikke, for vi har vore faste leverandører. Så for os er Cannes slet ikke så afgørende«.

Direktør A. Jespersen, Jesper Film ApS, har købt syv-otte film, hvoraf der stadig forhandles om et par stykker i skrivende stund (ultimo maj). Blandt de sikre er Federico Fellinis »Orkesterprøve«, James Ivorys »The Europeans« efter Henry James og

agentfilmen »License to Love and Kill« – samt klassikeren »Scarface«. Tilsammen står filmene A. Jespersen i knap 200.000 kr.), et relativt beskedent beløb, fordi han hurtigt opgav at byde på film som »Taipan«. Det er om sådanne store og dyre film, den hårde konkurrence finder sted, siger han.

Direktør Just Betzer, Panorama Film (samt indkøb for Palladium), vil helst ikke sætte noget beløb på de syv film, han købte i Cannes, men man skal i hvert tilfælde op i en størrelsesorden på over 1 mill. kr. Just Betzer siger, at så mange forhold spiller ind i handel med film, at det ikke giver nogen reel mening at sammenligne salgssummers størrelse. Normalt rejser han helst alene ud for at købe film, men på grund af travlhed med egne produktioner satsede han i år mere på Cannes, og det blev til køb af film som Hal Ashbys »Being There« med Peter Sellers og to film af John Carpenter, »The Fog« og den endnu ikke indspillede »Prometheus Crisis«. »Film er blevet dyrere at producere, og derfor er det ofte nødvendigt at sælge dem på forhånd« siger Just Betzer, og også han fremhæver den hårdere konkurrence og de højere priser. Årsagen er bl.a., at der satses på færre og færre store film.

Heller ikke direktør Steen Gregers Warner og Metronome, ønsker at oplyse nogen salgssum, og han vil heller ikke nævne konkrete filmtitler, for alle kontrakter er underskrevet. Men han har købt seks amerikanske og engelske film, også med en følelse

af skærpet konkurrence i Cannes, og han siger:

»Der er i dag flere potentielle købere i Danmark, og det påvirker priserne opad. Er man fast aftager af et selskabs film, betyder dette intet, men mange producenter, f.eks. Lord Grade, sælger simpelt hen til den højstbydende. Forfinansieringen (altså køb af endnu ikke indspillede film) sikrer, at de uafhængige producenter forbliver uafhængige, men den betyder også, at man som opkøber bliver medproducent uden mulighed for at få del i overskuddet i andre lande end Danmark, altså løber større økonomisk risiko end den egentlige producent«.

Endelig har direktør Tivi Magnusson, HTM Film ApS, købt to film i Cannes og forhandler stadig om flere, bl.a. Kenneth Loachs »Black Jack«. De to sikre film er den schweiziske »Die Schweizermacher« og Alain Corneaus franske »Série Noire« med Patrick Dewaere, og Tivi Magnusson siger, at filmene nok generelt er blevet dyrere, men at der ikke er hård konkurrence om den type film, som han interesserer sig for. Der taler man sig til rette om tingene.

Og så deler Tivi Magnusson i øvrigt den udbredte opfattelse, at der i år var usædvanligt mange gode film i den officielle konkurrence i Cannes. Men det er en helt anden historie, for glasuren vil nødtigt kendes ved resten af kagen, selv om De gyldne Palmer nok ville visne, hvis de ikke havde rod i det solide fundament, der hedder markedsmekanismer.



»Prova d'orchestra« af Fellini

En uafhængig venstreorienteret

En samtale med Martin Ritt i anledning af »Norma Rae« ved Poul Malmkjær

PM: Jeg kunne forestille mig, at det måtte være forbundet med visse vanskeligheder at få et projekt som »Norma Rae« igennem, når man som De tidligere black-listed.

MR: Næ, ikke værre end at få et projekt bygget over en Thomas Mann-roman igennem; altså hvad man kunne kalde et seriøst projekt. Men hvis jeg ikke var den, jeg er, ville det nok være sværere.

PM: Mener De dermed, at de regner Dem selv for en »Old dependable«?

MR: Ja, jeg er en »old pro«. Jeg har vel aldrig haft det store hit, men jeg har lavet mange film, som har givet lidt penge. Jeg er ikke ødsel, jeg holder stort set budgettet, og jeg anses for at være en ansvarsbevidst instruktør – ikke politisk ansvarsbevidst – men selv om man er uenig med mig, så ved man, at jeg giver pæn valuta for pengene. Jeg foretrækker at arbejde for de store studier, for de generer mig ikke. I Europa møder man ofte den fordom, at de store selskaber blander sig i filmenes indhold. De blander sig overhovedet ikke. »Norma Rae« rummer nøjagtigt, hvad jeg ville sige. Det samme gør »The Front« og »Sounder« og »Conrack«. Nogle er politisk enige med mig, andre ville måske endog ønske at jeg var gået videre. Jeg gik så langt, som jeg ville. Jeg er en slags uafhængig venstreorienteret. Der er ingen venstreorienterede politikere i USA, så jeg stemmer på den mindst ringe.

PM: Hvordan opsøger De emnerne, historierne, til Deres film?

MR: Jeg læser umådelig meget. Og når jeg bliver optaget af noget, lægger jeg det til side. Når jeg senere tager det frem og stadig kan lide det, siger jeg: Det vil jeg lave. Min hustru læser også meget for mig. Hun kender min smag efter 35 års samliv. Ellers ville jeg ikke kunne komme igennem alt det, der sendes til mig.

PM: Et gennemgående tema i mange af Deres film er »a man with a mission«, men i et par af filmene, »The Front« og »Norma Rae« kan man tale om »a transfer of mission«, altså om at en opgave overdrages fra en person til en anden. Er det et udtryk for en mere moralsk kompliceret tid, eller er det først og fremmest fortælleteknisk mere spændende?

MR: Jeg har aldrig tænkt på det på den måde. Alle mine film er på en eller anden måde selvbiografiske. De spejler mig. Det

behageligt at leve med, når man har det så usselt, som han.

PM: Er den frygt for fagforeninger, som han giver udtryk for, stadig udbredt?

MR: Ja, han lever i det provinsielle USA, hvor presse og alting kontrolleres af de store industriforetagender, og hvor folk bildes ind at fagforeningerne ledes af – som det siges i filmen – jøder, kommunister o.s.v. Folk er meget konservative, nærmest reaktionære. De er manipulerede. Det er bl.a. grunden til at jeg valgte Ron Leibman, en umiskendeligt jødisk type, til rollen som Reuben, for jeg vidste, at det ville få børsterne til at rejse sig på nogle af disse mennesker. Men de er jo



Martin Ritt og Sally Field

er derfor jeg vælger at lave netop dem. Det man optages af er muligvis noget narcissistisk i den forstand, at det man læser, tror man genspejler én selv. Nu ved jeg godt, at Paul Newman ikke genspejler mig – bare han gjorde det – men de skikkelser han spillede spejlede af og til ting, som jeg fandt af betydning.

PM: Deres film udspilles ofte i Sydstatene. Kun få gange har De skildret storbyen. Den er vel ellers Deres hjemmebane.

MR: Ja, det er måske mærkeligt, når jeg er opvokset i storbyen. En af grundene er nok, at grundlaget for al dramatik er ændringer. Og Syden er nok det sted, hvor de fleste ændringer sker. Gamle dyder og folkelige love kontrasteres med moderne tiders fremtrængen. Tag f.eks. Norma Raes far, der bestemte mener, at han står over jøden Reuben såvel som over de sorte, der arbejder ved siden af ham på spinderiet. Nogen har fortalt ham den løgn, og den er

ikke onde. De er blot vildledte, misinformerede, uvidende. Det er dér fordommene gror. Mindre nu end for tyve år siden, indrømmet. Jeg indspillede for en snes år siden en film i Sydstatene. Vi havde en sort skuespiller med. Han kunne ikke bo på hotel sammen med os andre. Vi måtte indkvartere ham privat hos en sort familie. Da vi indspillede »Sounder« for et par år siden kunne vi dog alle bo på samme Motel. Sæderne skifter, men naturligvis ikke så hastigt som nogle kunne ønske det, som jeg kunne ønske det.

PM: Er de fagpolitiske vilkår i det amerikanske syden stadig lige ringe?

MR: Ja, og det var grunden til at jeg bragte datoen på forteksten: juni 1978. Det er et år siden, og så sandt som vi sidder her: sådan er det stadig. Vilkårene er ikke ændrede. Selv om tekstilindustrien ikke er lykkelige for denne film, så har den – så vidt jeg ved – ikke flyttet sig en tomme. Der var en dokumentarfilm på TV i et show, »60

Minutes«, om begrebet »black lung«, en sygdom tekstilarbejderne får af støvet. Jeg citerer denne dokumentarfilm i et enkelt billede – jeg var ikke ude på at lave en film af den type – og arbejderne arbejder på fabrikken i 23 år før den fulde effekt af sygdommen viser sig. Så kan det til gengæld gå hurtigt – som kræft. Tekstilindustrien er den eneste store industrigræn i USA, som endnu ikke er »unionized«.

PM: Et spændende element i »Norma Rae« er det moralske problem, fagforenings-agitatoren stilles overfor, da han lægger en del af ansvaret og problemerne over på Norma Rae. Hvor langt kan han gå, denne professionelle agent fra New York i »udnyttelsen« af den uskolerede fabriksarbejderske med mand og 3 børn?

MR: Fra starten vidste jeg, at forholdet mellem de to var fuldt af farer. Man kan gå et stykke af vejen og så ikke længere. Han var kommet til byen for at gøre et stykke arbejde, og han vidste, at et intimt forhold til Norma Rae kunne bringe det arbejde i fare. Og efter det job skulle han jo videre til en anden by og et nyt arbejde.

Der er et Pygmalion-skift midt i filmen: Hun begynder at opdage, at hun måske rummer mere, end hun hidtil havde set hos sig selv, og hun har det enestående mod at holde fast i, hage sig fast i denne opportunity of life og give den en karrusel-tur i luften. Den rigtige Norma Rae havde det samme, da jeg mødte hende første gang. Jeg var dybt betaget af denne spinkle piges energi og livskraft.

Under filmens tilblivelse søgte vi at bevare den linie, og forfatterne og jeg talte meget om, at hvis vi undlod at overgive os til publikum i spørgsmålet om sex og vold, ville det tilføre filmen en masse spænding. For de to er jo så oplagte. Publikum forventer hele tiden, at et eller andet skal ske, at de går i seng sammen, at Reuben bliver overfaldet. Så vi undlod det. Vi opnåede det forventede resultat, men det var det vanskeligste ved filmens tilblivelse. Læg mærke til at jeg vender situationen i scenen, hvor de bader nøgne sammen. Jeg viser ham nøgen, ikke hende. Jeg forsøgte at gå imod en række konventioner filmen igennem, for faktisk har den ikke ret meget historie og ikke ret meget spænding, så spændingen måtte komme gennem udviklingen af personerne. Og der var jeg i den lykkelige situation, at begge skuespillerne var gode. Hvis man fejlpalcerer en hovedrolle, kan filmen aldrig blive helt god. Det svarer til en forkert manuskriptforfatter eller en forkert instruktør. Biroller kan fejlbesættes og filmen kan stadig blive hæderlig, men aldrig med en fejlplaceret hovedrolle.

PM: De er blevet citeret for, at de under instruktionen aldrig lytter til skuespillerne. Er De ikke særlig interesseret i dialogen?

MR: Jeg kender allerede dialogen. Jeg behøver ikke at lytte efter. Min scriptgirl kan fortælle mig, hvis noget er galt. Jeg ser efter om det de gør, er rigtigt, om de når det ekstraordinære udtryk, som skue-

spillere kan præstere. Det er det, jeg engagerer dem til. Jeg blander mig ikke så meget i måden, de gør det på. Det er det samme med fotografen og med art director'en. Jeg vælger dem for deres evne til at arbejde professionelt. Jeg fortæller dem, hvor jeg vil hen – jeg er meget opsat på at formidle en mening – og det er så deres opgave at bidrage til, at vi når frem til målet, filmens egentlige indhold.

PM: Det synes som om det politiske får en stadig mere fremtrædende plads i Hollywoods film.

MR: Jeg kan forklare mit eget tilfælde. Jeg er et politisk menneske og jeg har friheden til at lave film. Jeg kender iøvrigt ikke ret mange andre politiske amerikanske film. Vist er »The China Syndrome« en politisk film. Der laves enkelte, individuelle politiske film. Men tænker man på Hollywood som sådan, på »The Establishment«, så er intet ændret. Man er interesseret i at tjene penge. Man vil gøre hvad som helst for at tjene penge. »The China Syndrome« er blevet en stor succes i USA. Mine film er moderate succes'er, kommercielt set. Men politiske film er sjældne, Jeg kender næsten ingen. Iøvrigt synes jeg ikke at »Norma Rae« er så politisk endda. »The Front« er meget mere politisk. I slutningen af den film gik jeg lige op til »The Establishment« og sagde »Fuck you!«. Det er meget politisk.

PM: Men må De kæmpe hårdere for at få gennemført et sådant projekt?

MR: Naturligvis. Nok ikke så meget på

grund af det politiske indhold, som fordi ingen tror på, at det vil give penge. Det er vanskeligere at få folk i biografen til disse film.

Lige nu har jeg to film, jeg planlægger. Den ene har mulighed for at blive en stor kommerciel succes. Det siger jeg, vel vidende at jeg aldrig har haft ret, når jeg kom med sådanne udtalelser. Om »Sunder« sagde jeg til min kone: Det er en skøn film, men den giver næppe 10 cents! Den blev en succes i USA. Om »Conrack« sagde jeg til hende: Vore børnebørn vil kunne leve af de penge, den gi'r. Den gav ikke 10 cents. Jeg har aldrig haft ret. Jeg aner ikke, hvordan nogen tør gætte på den slags. Hvad vil verdens befolkning gerne se? Tilsyneladende en masse lort. Som Mencken sagde: Ingen har nogensinde tabt penge på at undervurdere den amerikanske befolknings intelligens! En ufin bemærkning, men næsten sand. Jeg planlægger på lidt længere sigt en film om daglejere med Sally Field, men først skal jeg i gang med en film om en præst, som er en Don Juan, en spiller og lidt af en svindler. Han arbejder i Vatikanet. Der er man ikke så begejstrede for tanken. Man er villig til at indrømme det med Borgiaerne, men tanken om en tyv indenfor murene i vore dage huer dem ikke. For snart mange år siden lavede jeg »Spionen, der kom ind fra kulden«. Jeg vil gerne lave filmen lidt efter de samme retningslinier – hvis jeg kan få lov for Vatikanet.

Er der mange katolikker i Danmark?

Ukuelige menneske

Norma Rae

Instruktør: MARTIN RITT

Til en lille amerikansk sydstatsby ankommer en dag en agitator fra Textile Workers' Union of America for at få arbejderne på det lokale bomuldsspinderi til at organisere sig

Ron Leibman og Sally Field i »Norma Rae«



i en fagforening. Det er der al mulig grund til at dømme efter de prøver på arbejdernes vilkår, som præsenteres for os. Men TWUA-manden kan ikke rigtig komme nogen vegne. Arbejderne er dels kujonerede af deres arbejdsgivere, bange for at miste jobbet, og dels i besiddelse af en instinktiv mistro til fagforeningsfolk. Det er først, da fagforeningsmanden kommer i kontakt med den 31-årige Norma Rae, der arbejder på bomuldsspindriet sammen med sine forældre, at han får lagt en ledning ind.

Norma Rae, der bor hos sine forældre med sine to små børn, er hidtil ikke blevet behandlet alt for skånsomt i sin tilværelse. Hendes mand blev dræbt i et værtshusslagsmål og efterlod hende med et barn. Siden har hun fået endnu et barn med en tilfældig elsker, og for tiden har hun en lidt gedulgt affære med en tredje. Men Norma Rae er ikke kuet. Hun har råstyrke i sig, og på fabrikken er hun en af dem, der kæfter op. Værkføreren søger med held at sætte ondt blod mellem Norma Rae og arbejdskammeraterne ved at forfremme hende til kontrollant af de andres arbejde. Det giver lidt mere i timen, men Norma Rae giver rasende afkald på den højere timeløn, da det går op for hende, at hun bliver betragtet som stikker. Norma Rae er kort sagt motiveret for overtalelse fra agitatorens side, og han

benytter sig af lejligheden. Han beder Norma Rae om at arbejde for sig, og hun er smigret og også en del tiltrukket af manden fra New York, der er af en helt anden type end de mænd, hun hidtil har mødt. Han derimod udnytter ret groft Norma Raes arbejdskraft og entusiasme, og det går bl.a. ud over den flinke fyr, som Norma Rae gifter sig med en dag.

Men Norma Rae bliver bevidstgjort og omvendt og hun er meget stærkt medvirkende til, at arbejderne til sidst beslutter sig for at stifte fagforeningen. Omsvinget hos arbejderne kommer filmen i øvrigt bemærkelsesværdigt hurtigt om ved. Og til sidst kan Norma Rae og fagforeningsmanden takke hinanden, inden han drager tilbage til storbyen. En sejr er vundet og en kvinde er kommet til bevidsthed.

Det er jo »a touchin' good story«, som Harriet Frank jr. og Irving Ravetch har strikket sammen, og det er ikke mærkeligt, at den har appelleret til den gammeldags social-liberale humanist Martin Ritt, hvis film fra 70'erne har ligget på samme linie («The Molly Maguires», »Sounder« og »Conrack« f.eks.). Rent umiddelbart kan man nok undre sig over, at historien virkelig udspiller sig i 1978, men den er efter sigende hentet ud af virkeligheden, og der er levende modeller til Norma Rae. Filmen minder mest af alt i sin enkle og ikke meget analyserende fremlæggelse af problemerne om de tidlige 30'eres social-sentimentale arbejdskildringer. I flere af scenerne (f.eks. afstemningen) er vi ovre i en nærmest patetisk agit-prop-stil, der ikke er meget tidssvarende. Selv de mest konservative vil næppe føle sig stødt over filmens budskab. Til gengæld kan man ikke tro, at socialisterne vil føle sig meget oprustede af filmens sentimentale individualisering af arbejdskampen. Martin Ritt arbejder kort sagt inden for en mildt sagt lidt provokerende konvention i amerikansk film, men han gør det nok med velberåd. Han ved, at han først og fremmest skal fængsle publikum med »the human interest«, og ikke med velmenende prædikener om lyksaligheden ved at stå i en fagforening.

Derfor har han i sin film koncentreret sig om menneskene, først og fremmest hovedpersonen. Og det er derfor heller ikke mærkværdigt, at filmen hedder »Norma Rae« og ikke »Textile Workers Unite!«. Og det er i portrættet af Norma Rae, at filmen har sin store styrke, og i Sally Fields spil, at den bevæger os. Hun har spillet i mindre roller

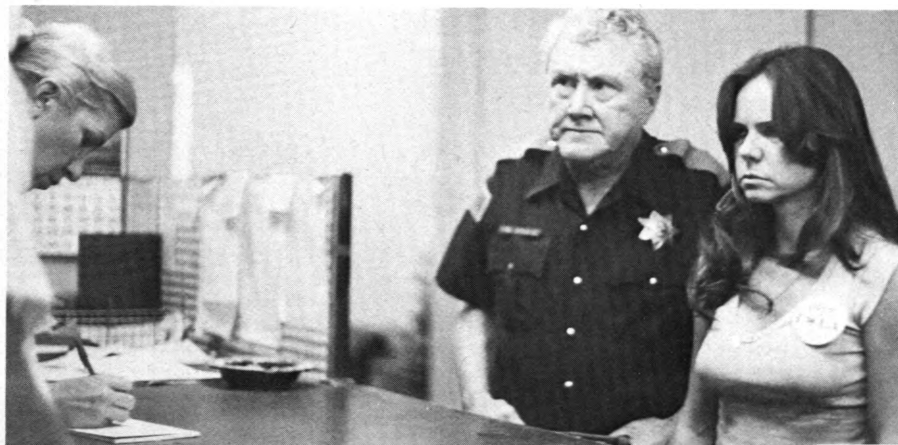
før, men her er tale om det regederlige gen-nembrud, som pressen elsker. Sally Field giver i sit spil filmen alle de nuancer og schatteringer, som den i øvrigt mangler, og giver udtryk for den vågnende bevidsthed hos Norma Rae om at man kan tage sin skæbne i egen hånd på den mest overbevisende måde. I den spinkle pige-kvinde er der kraft og energi, og når hun først vækkes er der ikke grænser for, hvor langt hun vil kunne gå. Figuren falder inden for den tradition for beslutsomme individualister, der sætter sig i spidsen for andre og dermed ændrer vilkårene, som amerikansk film altid har elsket. Der er efterhånden meget af en ønskedrøm i denne helt/heltinde-type, men det er Sally Fields triumf som skuespillerinde, at hun får Norma Rae fri af enhver spejderfremjødighed. Der er tvivl og usikkerhed og megen sårbarhed i Norma Rae ved siden af det rapkæftede og lidt sjuskede i følelseslivet. Og Sally Field kan med små midler ramme os bevægende midt i hjertet, som da hun i sin første følsomme scene på en beverding fortæller om dengang, da hun mistede sin mand.

Men ikke mindre ukonventionelt er portrættet af fagforeningsmanden, som Ron Leibman spiller så tilpas spændende, at han synes ikke at udtømme alle sider af personen. Han og Norma Rae tiltrækkes af hinanden, men det er befriende, at Ritt ikke lader dem falde i hinandens arme. Så langt bøjer han sig ikke for konventionerne. Det er så at sige en kærlighed på det åndelige plan, men det er sjældent, at man i amerikansk film (og i europæisk for den sags skyld også) ser et forhold mellem mand og kvinde, forenet i et fælles arbejde, skildret så modent. Man skal heller ikke glemme, at der spilles ægte og godt i andetplan af Pat Hingle som faderen og af Barbara Baxley som moderen. Og Beau Bridges yder ganske pænt resonnansbund i den utaknemmelige rolle som Norma Raes lidt forsømte ægtemand.

Det er først, når vi kommer ud i komparseriet, at entydigheden begynder at blive lidt for påfaldende. »Norma Rae« er således en film, der beviser, at skuespillerne stadig kan have en ganske afgørende rolle at spille, og man kan ikke den gang være uenig med juryen i Cannes, der gav Sally Field prisen som bedste skuespillerinde. Det er hende, der løfter filmen op over det enfoldige folkekomedieplan og gør den til en smuk hyldest til det ukuelige menneske. (Norma Rae – USA 1979). Ib Monty



Øverst Sally Field i debutfilmen »Vejen mod vest«, derunder i Rafelsons »Stay Hungry«. Til højre i »Heroes« og yderst t.h. i »Det vilde ræs«. Derover i »Hård hud over hele kroppen«, »En afgang med knald i« og »Beyond the Poseidon Adventure«



Sally Field i »Norma Rae«

LEKSIKON:

Sally Field

FIELD, Sally (6.11.1946) – Skuespillerinde. Født i Pasadena, Californien. Datter af skuespillerinden Maggie Field Mahoney, der i trediveerne havde småroller i Paramount-film. Debuterede efteråret 1965 som skuespillerinde i TV-serien »Gidget« (hvor hun spillede titelrollen) og et par år senere på film. For TV har hun yderligere medvirket i følgende serier: »Occasional Wife« (episode – 9.12.66), »The Flying Nun« (hovedrolle i samtlige episoder – 7.9.67–19.9.69), »Hey Landlord« (episode – 19.12.67), »Bracken's War« (episode: »Jenny, Who Bombs Buildings« – 2.10.70), »Alias Smith and Jones« (episoderne »Dreadful Sorry Clementine« – 17.11.71, og »The Clementine Incident« – 7.10.72) samt »The Girl With Something Extra« (hovedrolle i samtlige episoder – 14.9.73–24.5.74). Yderligere har Sally Field medvirket i følgende TV-spil: »Maybe I'll Come Home in the Spring« (16.2.71), »Marriage: Year One« (15.10.71), »Mongo's Back in Town« (10.12.71), »Home for the Holidays« (28.11.72), »Hitched« (1973), »Bridger« (1976) og »Sybil« (1976). Hun fik en Emmy (TV's Oscar) for sin præstation i »Sybil«, der markerede hendes comeback efter næsten tre års pause som skuespillerinde. »After being in 3 TV situation comedies, the material I was being offered was simply terrible. I had a desperate, very personal need to establish myself as a serious actress. I decided one day it was that, or nothing at all. I just wouldn't do anything that wasn't interesting or challenging. Consequently, I didn't work for almost three years«, har Sally Field forklaret om pausen i skuespillervirket. **Film:** 67: The Way West/Vejen mod vest. 76: Stay Hungry. 77: Heroes; Smokey and the Bandit/Det vilde ræs. 78: Hooper/Hård hud over hele kroppen; The End/En afgang med knald i. 79: Norma Rae; Beyond the Poseidon Adventure. (PC)



Pressemøde med en prisvinder

Terrence Malick om »Himlen på jorden«

Pressemødet efter præsentationen af »Days of Heaven« var stuvende fuldt, og hvis det kan tages som udtryk for noget, så var filmen en kunstnerisk succes. Pressefotograferne – som tilsyneladende kun forstår deres hjemlands tungemål – negligerede med sindsro arrangørernes talrige og hyppige opfordringer til at forlade tribunen efter de obligate ti minutters fotografering, og den første halve time af mødet forløb uden at nogen i salen kunne se eller høre, hvad der egentlig foregik på pressemødet. Intet under at Terrence Malick virkede noget trykket af situationen. I forvejen virker han yderst beskedet – når han ikke arbejder – og det var en næsten udslettet person, der dukkede frem efterhånden som mændene med skråremmene og de underlige metaløjne blev trætte i benene og satte sig ned. Malick sad mellem sin cheffotograf, Nestor Almendros – vel først og fremmest kendt for en række af Truffauts senere film – og den ene af sine mandlige hovedroller.

Terrence Malick fortalte lavmælt og i færrest mulige sætninger om sit arbejde med »Days of Heaven«, der har været i produktion siden 1976. Mange havde vist regnet med at filmen ville være blevet vist i Cannes forrige år – som det også var tilfældet med Widerbergs »Victoria« – men Malick forklarede, at især lydarbejdet havde taget lang tid. Alene indspilningen af stereo-lyden varede 6–7 måneder. Hvert spor skulle konstrueres individuelt, og selv om han vidste, at nogen fandt lyd siden til filmen for elaboreret, så var det fra starten hans hensigt at få en så udtryksfuld gengivelse af især naturlydene, som muligt. »Vindens susen, lyden af det bølgende korn, af tordenens rullen, alt det er jo i stereo i virkeligheden. Det skulle det også være på filmen. Men stereo er et meget »tricky« system at arbejde med, og jeg er ikke spor sikker på, at jeg vil anvende det i min næste film«, sagde Malick.

Den samme lyst til at prøve at ramme en naturalistisk gengivelse på det første plan i fotograferingen var også grunden til at han havde valgt en europæisk fotograf som Nestor Almendros. »Jeg har kendt og beundret hans arbejde gennem nogen tid«, fortalte Malick, »og han er jo vant til at arbejde med naturligt lys og med ringe lys, sådan som det er almindeligt blandt europæiske fotografer. Det er ikke almin-

Et indlysende talent



Terrence Malick

deligt i USA. Billedsiden skulle netop præges af ringe lys, og vi tog en del chancer i den retning, chancer, som nærmest havde karakter af eksperimenter. Jeg havde indtryk af, at Nestor følte det som en spændende udfordring.»

Nestor Almendros bekræftede den fremstilling og udtrykte sin glæde over at Terrence Malick – efter at hovedprincipperne for filmens billedstil var lagt fast – overlod så meget af detail-arbejdet til ham. Skuespilleren Richard Gere kunne så tilføje, at også under arbejdet med skuespillerne, viste Terrence Malick sig anderledes: »Han arbejder helt forskelligt fra andre instruktører. Han fokuserer ikke – som f.eks. instruktører fra teatret – på dramaturgien. Han har en helt anden opfattelse af, hvor forholdet mellem en films personer går ud på, hvordan to personer reagerer overfor hinanden, hvordan man udtrykker en dramatisk situation. Det var en helt ny oplevelse for mig at prøve det, som også havde været en helt ny oplevelse for publikum, da »Badlands« kom frem. Det var en helt ny måde at udtrykke sig på i dramatisk form. Det er lidt svært at præcisere, hvad Malick ville med os skuespillere. Og ofte måtte vi prøve os frem, først på den ene måde, så på den anden, i forsøg på at nå det rette mønster. Han var jo ude efter noget helt specielt, en helt særegen tone!«

Malick fortalte selv, at »Days of Heaven« – hvis titel iøvrigt stammer fra en bøn, som traditionelt blev fremsagt ved høstens begyndelse – oprindeligt skulle have været fortalt af den voksne kvinde (Brooke Adams): »Almindeligvis mener jeg, at man er nødt til at lade en film fortælle ud fra en eller andens synsvinkel, bl.a. for at den og instruktøren ikke skal virke for »alvidende«, men da vi havde valgt Linda til den purunge pige, valgte vi også at lade hende fortælle filmen. Hendes måde at fortælle på lød rigtigt i mine øren, og hendes stil gav filmen en helt særegen tone.«

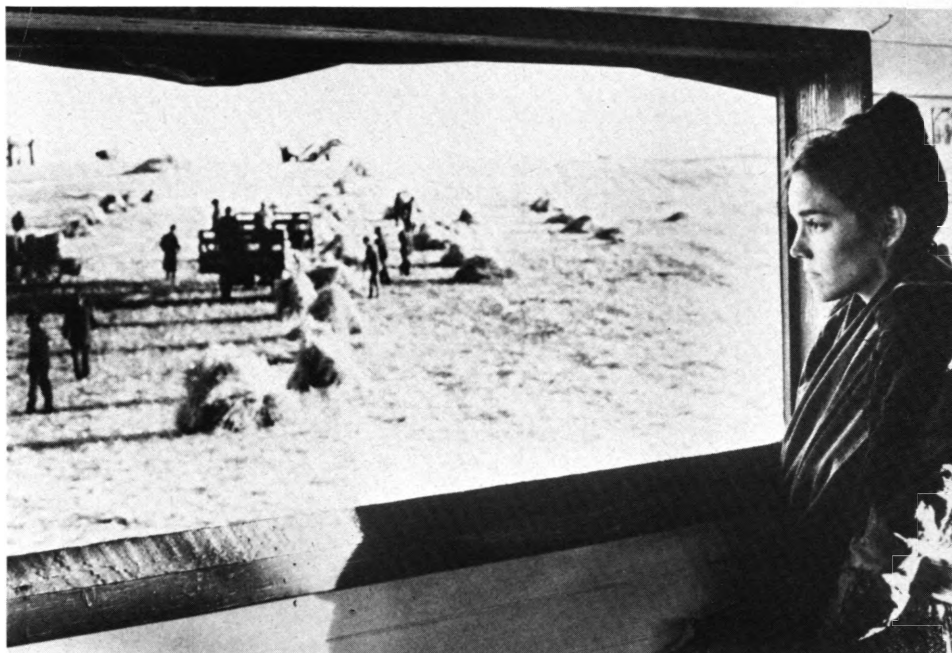
Poul Malmkjær

Himlen på Jorden

Instruktør: TERRENCE MALICK

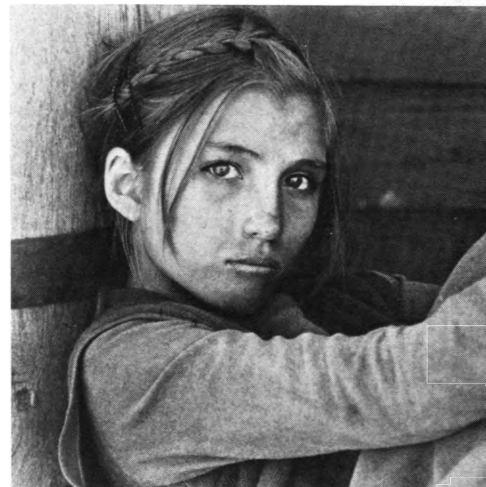
Terrence Malick er noget af en ener indenfor nyere amerikansk filmkunst. Efter kun to værker, »Badlands« og nu »Days of Heaven«, tegner der sig allerede et billede af en instruktør med en helt selvstændig profil: Potentielt melodramatiske intriger afvikles ganske usensationelt og virker næsten som en digression i den højstemte, maleriske billedstil. Filmene er mangetydige, »åbne«, lige så åbne som figurerne i dem er tillukkede – persontegningen holder sig milevidt fra fingerpegende psykologisk motivation. Dialogen og den i begge film anvendte fortællerstemme er ikke brugt forklarende og kommenterende, men kontrapunktisk og distancerende.

forarmede tilværelse og det nedbrydende slid venter nu arven forude. Men sådan går det ikke. Farmerens helbred bedres, og Abby kommer efterhånden til at holde af ham. Der følger en kort, idyllisk periode i farmerens store, amerikansk-gotiske hus: De »himmelske dage«, titlen beskriver. Bill accepterer efterhånden den ændrede situation og vil rejse bort, men da han kysser Abby farvel, bliver han set af den i forvejen mistænksomme farmer. Det kommer til et opgør, hvor Bill i selvforsvar dræber farmeren. Linda, Abby og Bill flygter, men indhentes af politiet, og Bill bliver skudt ned. I sidste sekvens har pigerne åbenbart arvet farmeren, og en velklædt Abby afleverer Linda på en kostskole. Linda stikker af en aften sammen med en veninde, til hvem hun fortæller sin historie. Den beretning, der løber igennem filmen.



Brooke Adams i »Himlen på Jorden«.
Nederst Linda Manz.

Fortælleren i »Days of Heaven« er den 9-årige Linda (Linda Manz), en gammelklog skabning, der i sig blander Henry James' Maisie fra »What Maisie Knew« og Mark Twains Huckleberry Finn. I 1916 forlader hun med sin bror Bill (Richard Gere) og dennes veninde Abby (Brooke Adams), der udgiver sig for hans søster, de industrialiserede nordstater og drager til Texas for at finde arbejde der. Det lykkes dem hos en ung, velstående hvede-farmer, spillet af dramatikerens Sam Shepard – en lydefri skuespillerpræstation, som alle i filmen. Farmeren forelsker sig i Abby, og Bill, der tilfældigt har hørt, at farmeren er dødssyg og ikke har langt igen, overtaler Abby til at gifte sig med ham. Efter deres



Intrigen er helt stumfilms-agtig, og dette præg understreges ved filmens dialogfattigdom og overvættede visuelle styrke. Man kommer til at tænke på navne som Stiller og Murnau. Også for Malick er naturen langt mere end staffage: Den er en højst aktiv medspiller og måske den egentlige hovedperson. Malick skildrer den som både gavmild (de frodige hvedemarkers) og grusom (en fortærende græshoppesværm) – en stærk, men blindt irrationel kraft, præcis som personernes følelsesliv. En særlig rolle i filmen spiller vandet. Fra en slimet, dampende strøm i fabrikernes Chicago over kvægets vandingssteder på farmen og blanke søer, hvor bjergene spejler sig, til floden, de flygtende begiver sig af sted på, og hvor Bille bliver dræbt. Men hverken vandet eller naturen i øvrigt får en påtrængende metaforisk eller direkte allegorisk karakter. Filmens grundstemning er nærmest en vemodig accept af livets forkrænkelighed og rummer en determinisme, som Malick deler med ovennævnte Mark Twain.



Brooke Adams og Richard Gere.

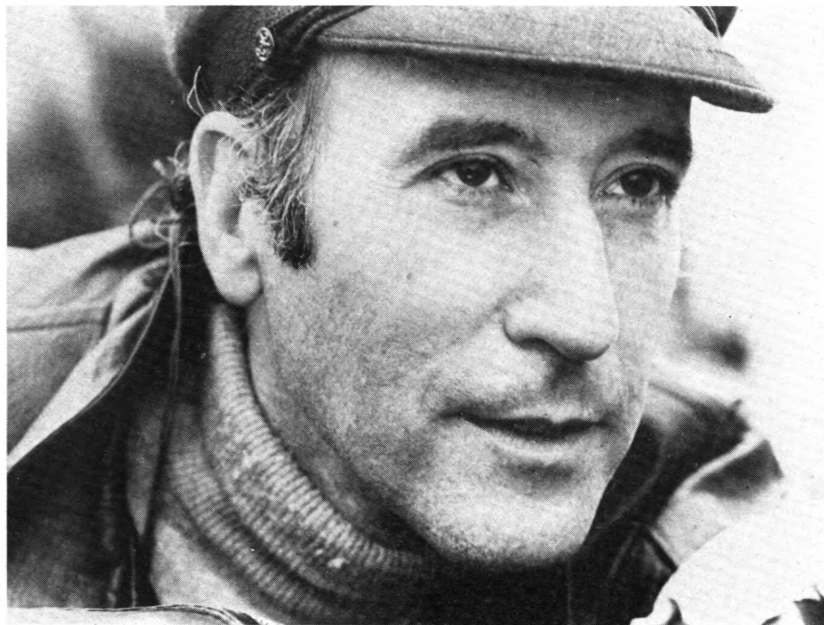
At se »Days of Heaven« er som at blade i en ekskvist billedbog om århundrede-skiftets bedste amerikanske kunst. Der er Winslow Homers og Thomas Eakins førimpressionisme, George Bellows og Edward Hoppers realisme og sågar den noget senere Andrew Wyeths halv-surrealistiske naturmystik. Fotografen Nestor Almendros, der har arbejdet for Rohmer og Truffaut, og den meget billedbevidste Malick har næsten udelukkende anvendt sidelys og modlys, næsten aldrig det fladttegnende medlys. Og hvor det overhovedet har været muligt har de benyttet udelukkende naturligt lys, også i interiører. Endvidere er det foretrukne optagelsestidspunkt sent på dagen: I dybtgyldent sollys eller lige efter solnedgang. Almendros har benyttet ekstremt lysstærk optik og presning af filmen for at fastholde disse flygtige, usædvanlige og usædvanligt smukke stemninger.

Det kan ikke nægtes, at det er som billedværk, filmen virker mest betagende. Den forekommer mig lidt for forelsket i sin egen elegiskhed og synes mig at mangle vitalitet; men den rummer mange andre værdier, og det er indlysende, at Terrence Malick nu er et talent, man må regne med. (Days of Heaven – USA 1978).

Peter Nørgaard

En europæer i USA

Fotografen Nestor Almendros fortæller om samarbejdet med Terrence Malick og Haskell Wexler



Da Terrence Malick skulle vælge en fotograf til sin film »Himlen på jorden«, kontaktede han den spanskfødte Nestor Almendros i Paris. Malick havde set hans arbejde for instruktører som Eric Rohmer og François Truffaut og beundrede det, ikke mindst i Truffauts »Den vilde dreng«.

Og Nestor Almendros tog med glæde mod tilbuddet, fortæller han til Kosmorama's medarbejder. Han følte sig lidt sat i bås som fotograf på små og intime filmiske kammer spil, og derfor så han det som en ny og spændende udfordring at arbejde i amerikansk film, hvor der er »mere plads, flere statister og store åbne vidder, ildebrande og dramatik«, som han udtrykker det.

Nestor Almendros' indsats resulterede jo i, at »Himlen på jorden« blev Oscar-belønnet for bedste fotografering, og han siger, at han og Terrence Malick inden optagelsernes start nøje diskuterede filmens visuelle aspekter – dekorationer, kostumer, lys etc. De ønskede begge så lidt kunstigt lys som muligt, for hensigten var at skabe et billedsprog præget af realisme, og f.eks. er der i filmens indendørsscener ikke brugt projektører, kun det naturlige lys fra vinduerne.

Den slags er muligt i dag takket være ny og bedre fotografisk teknik, som Nestor Almendros sammenligner med den kunstneriske revolution, de franske impressionister skabte, da de »op-

fundt« udendørsmaleriet. Derfor er film i dag generelt smukkere end tidligere, for forbedret teknologi inspirerer til øget kreativitet. Men Nestor Almendros sukker en smule over, at fotografer stadig er et lidt overset folkefærd, skønt deres indsats ofte er vigtigere end skuespillernes. Eksempelvis er hans eget navn ikke med på plakaten for »Himlen på jorden«.

Den europæiske fotograf havde ingen problemer med de skrappe amerikanske fagforeninger, fordi Terrence Malicks film blev indspillet i Canada, men da han siden fotograferede »Cramer versus Cramer« i New York, blev der efter fagforeningskrav ansat en amerikansk medfotograf, der fik samme løn som Almendros uden at bestille det mindste. Den situation var ikke rar, siger han.

Til »Himlen på jorden« er *additional photography* lavet af amerikaneren Haskell Wexler, og det forklarer Nestor Almendros således:

»Jeg havde ikke selv tid til at fotograferer hele filmen, fordi jeg skulle tilbage til Frankrig og fotograferer »Manden der elskede kvinder« for Truffaut. Derfor optog Haskell Wexler filmens sidste scener, dens epilog. Men jeg havde forklaret ham min arbejdsmetode, og han var venlig nok til at følge mine instrukser, så man faktisk ikke kan se, hvem af os, der har fotograferet hvad – hvis man altså ikke lige ved det«. E.I.

Rå lunser af virkeligheden

John Cassavetes er unik og nægter at lade sig placere i kategoriseringens skuffedarium

Ebbe Iversen

Det paradoksale ved John Cassavetes' film er, at de bliver mere vedkommende, jo mindre imødekommende de er over for publikum. Når den amerikanske instruktør med total foragt for biografgængeres gængse tålmodighedstærskel ignorerer alle velanskrevne æstetiske og episke regler, opstår der værker, som fortæller os indtrængende og uafrystelige sandheder. Når han nærmer sig de etablerede og mere publikumsvenlige genrer, som i »Minnie og Moskowitz« og senest i »Mordet på en kinesisk bookmaker«, bliver intensiteten og den spændende udfordring mindre.

I »Mordet på en kinesisk bookmaker« er det gangsterfilmen, der låner dele af sit skema til John Cassavetes, som ellers tidligere har erklæret sig mere interesseret i personer end i struktur. Hovedpersonen Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) tror at have erobret »a golden life«, da han omsider har fået betalt sidste afdrag på sin strip-klub, Crazy Horse West. Sammen med nogle af sine danserinder drager han ud for at fejre, at han nu er sin egen herre, men da natten er forbi, har han tabt 23.000 dollars i poker. Betale gælden kontant kan han ikke, og eftersom hans kreditorer er gangstere med tyndt camouflerede trusler lurende under en venlig overflade, sættes Cosmo til at likvidere en gammel kinesisk bookmaker som gældsafdragelse. Mod alle odds lykkes mordet, men dermed slipper Cosmo ikke ud af gangsternes garn. Kineseren var slet ikke bookmaker, men en stor bagmand, og det var slet ikke meningen, at Cosmo selv skulle slippe levende fra attentatet. Altså må også han likvideres.

Filmen forlader den sårede og blødende Cosmo uden for Crazy Horse West, handlingens geografiske centrum og vel også dens grundlæggende metafor. Med den groteske entertainer Mr. Sophistication som afdanket midtpunkt præsenteres her et strip-show, som i sin uerotiske mekanik mest minder om et stykke absurd teater med melankolske undertoner. Der er ikke bare tale om en similiverden, men om et tredjerangs etablisement uden glamour eller format.

Men ikke desto mindre er Crazy Horse West Cosmo Vitellis møjsommeligt opbyggede verden, selve hans eksistensberettigelse. Den fattige underholdning med halvbare piger og en dårlig komiker er for

Cosmo ikke kun en måde at tjene penge på, men noget kreativt, et livsværk. Over for pigerne er han på én gang faderlig og chevaleresk, og da han undervejs til det fatale møde med kineseren ringer til klubben, er det for at høre, om showet går, som det skal. På hans egen patetiske måde er professionalisme for ham et nøglebegreb.

Og derfor må Cosmo Vitelli myrde kineseren, da han først modvilligt har accepteret opgaven – accepteret, ikke fordi han er en samvittighedsløs kyniker, tværtimod tror han på helt gammelborgerlige leveregler om at arbejde hårdt for at have det godt, men fordi han ellers mister klubben og dermed eksistensen. Og netop fordi han selv er hæderlig, kan han ikke gennemskue, at han kun er en brik i gangsternes spil, og at

han efter mordet på kineseren selv må ryddes af vejen.

Cosmos overmodige sejrs- og selvsikkerhed, da klubben endelig er hans, bliver via pokerspillet hans undergang. For man kan ikke have »the world by the balls«, når denne verden styres af andre og mere hensynsløse spilleregler end de snusfornuftigt naive, Cosmo har baseret sit eget liv på. Enhver er ikke sin egen lykkes smed, og selv om man tror at gardere sig mod skæbnens lunefuldhed ved at bygge et kontrollerbart miniunivers op omkring sig, kan fundamentet når som helst trækkes væk under én. Cosmo er som så mange Cassavetes-personer en mand så at sige uden fortid – fordi filmene ikke psykologiserer, men demonstrerer – og siden han tror at være blevet herre over sin skæbne og dermed begår hybris, er han også en mand uden fremtid. Han rammes af en nemesis, som også er den rationelle materialismes nederlag.

Med sin skildring af mennesket som en marionet i et grumt spil, som ikke kan gennemskues eller beherskes, er »Mordet på en kinesisk bookmaker« naturligvis i slægt med den klassiske film noir (og i øvrigt også med Wim Wenders' vesttyske »Den amerikanske ven«). Den er en slags gangsterfilm, og som sådan har den sin ydre spæn-

John Cassavetes





Scene fra »Mordet på en kinesisk bookmaker«

ding og kontante dramatik – f.eks. i Cosmos korte og hektiske flugt efter mordet på kineseren viser instruktøren, at han udmærket kan skabe koncentreret fysisk spænding. Men den er dog først og fremmest en Cassavetes-film, ikke en pastiche på en traditionsrig genre og heller ikke en nostalgisk kopi, men en film, der i sin egen stil indkorporerer visse hæderkronede episke elementer for at nå frem til et resultat, der mere er en tilstandsbeskrivelse end et lineært forløb. Billedet er vigtigere end beretningen, og Cassavetes interesserer sig

alligevel stadig mere for personer end for struktur.

Også i andre henseender har »Mordet på en kinesisk bookmaker« større lighed med tidligere Cassavetes-film end med tidligere gangsterfilm. Det gælder dens abrupte klip midt i en begivenhed og dens billedudsnit, der får begivenhederne til at virke, som om de ikke udspillede sig til ære for kameraet, men som om kameraet sneg sig til at kigge med. Det giver undertiden en følelse af, at man betragter noget lidt ved siden af begivenhedernes egentlige centrum: skønt vi en stor del af tiden befinder os i en strip-

klub, ser vi næsten ingen strip-tease. Skønt vi overværer mordet på kineseren, ser vi ham ikke blive ramt og dø. Og i andre dramatiske scener, f.eks. når Cosmo får klø af én af gangsterne, eller når hans sorte veninde Rachel overfalder den lille stripper in spe, ser vi faktisk heller ikke, hvad der sker, men aner og gætter. Resultatet af disse klip og billedudsnit er en stærk fornemmelse af autenticitet – af, at kameraet studerer et stykke virkelighed.

Og det gælder handlingen, der så at sige er længere end selve filmen, som begynder og slutter midt i begivenhederne (som nævnt forlader vi ikke Cosmo som død, men som såret og *formodentlig* døende). Filmens udsnit af denne større handling er ikke en klassisk, velafrundet historie med eksposition, udvikling og kulmination, men mere som en rå luns skåret ud af virkeligheden, der jo som bekendt sjældent er velafrundet. Som Cassavetes' øvrige film gælder det også denne, at den ikke ræsonnerer, belærer eller konkluderer, i hvert tilfælde aldrig eksplicit. Filmene går tæt på begivenheder og personer, men ikke bagom, eller rettere: ikke ind i. Det må tilskueren selv gøre, for filmene viser nok vej, men åbner ikke den sidste dør for enden af vejen.

Problemet er, at i »Mordet på en kinesisk bookmaker« er denne stil mere *stil* end viderebefordrende demonstration af et bagvedliggende indhold. Den øgede ydre spænding, gangsterhistorien, formindsker den indre spænding, der har været så utrolig stærk i andre Cassavetes-film. Formelt spændende og provokerende er han stadig med de »forkerte« billeder og klip, men en ansats til tomgang og manér er begyndt at udhule originaliteten – som det også er tilfældet i hans følgende film, »Opening Night«, selv om denne stilistisk og i tonefaldet lægger sig tættere op ad tidligere Cassavetes-film, især »En kvinde under indflydelse«.

Indvendingerne mod »Mordet på en kinesisk bookmaker« er kun relative, for de er baseret på en sammenligning med de film, som i mine øjne stadig står som instruktørens væsentligste – »Faces«, »Ægtemænd« og »En kvinde under indflydelse«. Skubber man sammenligningsgrundlaget over til dagens filmudbud i al almindelighed, rager »Mordet på en kinesisk bookmaker« op med nogle af de kvaliteter, der kan fremhæves som en karakteristisk af John Cassavetes' produktion i det hele taget: nøgenheden, nærheden, det virkelighedstætte, uberegnelige og derfor spændende, som instruktøren opnår ved (tilsyneladende) ikke at pudse dialog og billedfølge af pænt og klart, men i stedet anvende et givetvis gennearbejdet præg af det spontane, improviserede og henkastede. Derved opstår noget, som ligner tilfældighed uden at være det, og som derved også ligner det, vi sædvanligvis kalder virkeligheden – og som vi jo oplever i brudstykkevis uoverskuelighed, ikke som klar kontinuitet. Det er en stil, der ikke stryger tilskuerens mangelighed med hårene, men som skærper agtpågivenheden.

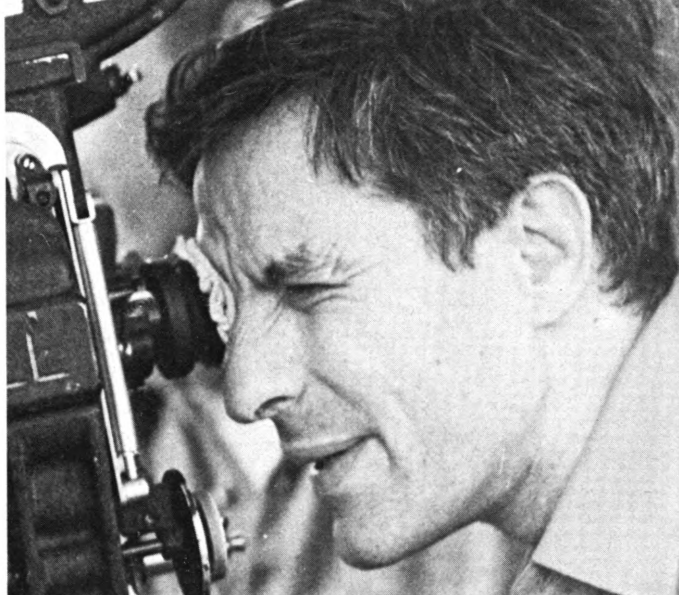
Cosmo Vitelli, som Ben Gazzara spiller nøgternt og præcist, er en mand, der efter sin ganske lille storhed og sit meget større fald netop midt i nederlaget antager en vis heroisk værdighed, som samtidig er offerets resignation. Heller ikke andre Cassavetes-personer lader sig bekvemt rubricere psykologisk og moralsk, og ingen af dem reflekterer intellektuelt over egen skæbne. Men Cosmo er en mere hermetisk figur end flertallet af dem, i højere grad en marionet og et symbol, fordi gangsterhistorien fører ham over i konkrete handlinger og væk fra de verbale konfrontationer, der i andre Cassavetes-film gør personerne så flertydigt nærværende. Han bevæger sig gennem en modig og ukonventionel film, der er rig på fortættede stemninger og ubesmykket miljøskildring i sanselige billeder, men som psykologisk savner intensiteten, desperationen og den sjælelige nøgenhed i de Cassavetes-film, der begyndte med »Skygger« i 1960.

John Cassavetes var allerede professionel skuespiller, da han instruktørdebuterede (og har lige siden beskrevet sig selv som professionel aktør, men amatørinstruktør, hvilket hans ikke-beundrere sikkert kan få en del morskab ud af). Han blev født i 1929 i New York som søn af græske immigranter, og i 1953 fuldførte han en skuespilleruddannelse på New York Academy of Dramatic Arts. Da han havde svært ved at få arbejde, åbnede han en workshop med eksperimenter i method-skuespilleri, og det var en improvisation fra denne workshop, som for møjsommeligt samenskrabede penge blev til »Skygger« – filmen, der til akkompagnement af Mingus-musik fortæller om tre sorte søskende, hvoraf den lyse søster antages for at være hvid og derfor løber ind i en uheldig kærlighedsaffære. Med sit fravær af traditionel episk struktur, sine tætte Manhattan-stemninger og sit improviserede præg fik »Skygger« folk til at tale om både neorealisme og cinema vérité, og på Venedig-festivalen fik filmen kritikernes pris.

Denne succes fik Paramount til at skrive kontrakt med den lovende unge instruktør, men Cassavetes' næste film, »Too Late Blues« i 1961, blev en fiasko hos både kritikere og publikum. Den havde Bobby Darin og Stella Stevens i hovedrollerne og blev beskrevet som en kommerciel udgave af »Skygger«. I 1963 fulgte »A Child is Waiting« med Judy Garland og Burt Lancaster, en halvdokumentarisk film om retarderede børn. Producenten Stanley Kramer klippede filmen om, så Cassavetes fralagde sig ansvaret for den efter hans mening for sentimentale endelige version, men anmelderne fandt dog gribende og provokerende øjeblikke i filmen.

Hermed sluttede Cassavetes' samarbejde med Paramount, og på nær den Universal-finansierede »Minnie og Moskowitz« har alle hans senere film været uafhængige produktioner, skabt ved slægtninge og venners økonomiske hjælp. Samtidig har Cassavetes jo selv tjent penge til

John Cassavetes



sine film ved at medvirke i andres, f.eks. »Det beskidte dusin«, »Rosemarys baby« og på det seneste Brian De Palmas gyser »Den hemmelige kraft«.

I sine egne få film – det drejer sig foruden de netop nævnte om »Faces«, »Ægtemænd«, »En kvinde under indflydelse«, »Mordet på en kinesisk bookmaker« og »Opening Night« – har John Cassavetes standhaftigt bevaret en stil, der er baseret på udtryksstyrken i skuespillernes præstationer, og som ikke interesserer sig for den velpolerede tekniske formulering. Han har ytret sin modvilje mod instruktøren som arbejdsgiver og sit krav om et fælles og ligeværdigt engagement hos alle implicerede i en film, og han har sagt, at han ikke begynder optagelsen af en scene, når projektørerne er klar, men når skuespillerne er det.

Derfor kommer Cassavetes' film aldrig til at ligne reklamefilm for shampoo eller cola. Det generer ham ikke, at billederne er overbelyste eller det modsatte, for det væsentlige er, at det altid opmærksomme og mobile kamera kommer så tæt som muligt på personerne og deres reaktioner. Scenerne bliver ofte lange, fordi deres emotionelle indhold gennemspilles ubønhørligt til den totale udtømming, men på trods af det improviserede præg er dialogen på forhånd nøje nedskrevet. Først under selve optagelsen lader Cassavetes skuespillerne digte med, og digter de veloplagt, slukker han ikke for kameraet.

Som nævnt falder »Minnie og Moskowitz« lidt uden for mønsteret, fordi dens temmelig utrolige romance mellem den velopdragne Gena Rowlands og hippien Seymour Casel er en Technicolor-komedie med happy end. Personernes på én gang selvcamouflerende og selvaflørende talestrøm, hele den hvileløse og agtpågivende stil, finder man også i denne film, men den blev brugt langt stærkere i »Ægtemænd« fra året før, 1970. Beretningen om de tre venner (Ben Gazzara, Peter Falk og John Cassavetes selv), der efter en jævnaldrende kammerats begravelse kaster sig ud i en vældig druktur og siden en hovedkuld rejse til London, fortæller meget om den snart midaldrende

amerikanske mellemklassemands dilemma mellem en aldrig helt overstået pubertet og en voksende frygt for alderdom og død. Bag de tre venners eskapader og frenetiske ordgyderi ulmer usikkerheden og drømmenes fallit, en modvillig og småpåkendelse, som ikke kan finde verbale udtryk, kun omsættes i blind handling. Spillet er fremragende, stilen er opslidende og fængslende i sin uslebne realisme.

Peter Falk er også ægtemand i »En kvinde under indflydelse« (1974), som sammen med »Skygger« er John Cassavetes' egen favoritfilm. Gena Rowlands er mageløs som hustruen med den vibrerende forskubbelse i den mentale balance, og filmen er endnu mere opslidende og endnu mere uafrystelig end »Ægtemænd«, fordi den skånselsløst blotlægger alle de små mekanismer i et ægteskab, hvor den ureflekterede kærlighed har bedre kår end den konstruktive forståelse. Peter Falks Nick er ingen ondartet mandschauvinist, men ligesom vennerne i »Ægtemænd« og Cosmo Vitelli i »Mordet på en kinesisk bookmaker« evner han ikke at analysere og formulere sin situation. Cassavetes' mænd har udpræget puerile og naive træk, mens kvindefigurerne rummer en kompleks uudgrundelighed – for de umodne mænd på én gang seksualobjekter og skabninger med en forvirrende sårbar styrke. Og selvfølgelig har »En kvinde under indflydelse« også et kønspolitisk perspektiv, fordi den handler om den hjemmegående mor og hustrus lod, ligesom »Ægtemænd« (jævnfør titlen) indirekte gør det samme – hvad der i øvrigt har fået selveste Betty Friedan til at kalde den for et mesterværk om kvindefrigørelse!

I »Opening Night« har Gena Rowlands (privat gift med John Cassavetes) igen en stor hovedrolle af neurotisk karakter, denne gang som en teaterprimadonna, der i stigende grad føler sig usikker over for indholdet i det skuespil, som skal have premiere med hende som det feterede midtpunkt (og Cassavetes som hendes mandlige modspiller). Men som jeg husker filmen efter at have set den på Berlin-festivalen i foråret 1978, og som tidligere antydet i denne artikel, begynder de lange og udmar-

vende følelsesmæssige konfrontationer her at få et præg af gentagelser tæt på tomgang, de psykiske eruptioner og den hektiske stil får en privat karakter, som lugter af både mentalhygiejne, rutine og déjà vu – igen set i relation til Cassavetes' tidligere film. Har man ikke set »En kvinde under indflydelse«, vil »Opening Night« formodentlig fremstå som et bedre værk.

Måske gør erindringens efterrationalisering »Opening Night« uret, for John Cassavetes' film skal i udpræget grad opleves spontant, nok så meget med sanserne som med forstanden. Fornuftsbetonede fortolkninger kommer til kort over for film, hvis personer ikke ytrer sig intellektuelt, og som også selv er intuitivt funderede, ikke intellektuelt. Noget flot har Cassavetes udtalt, at »intellectual bullshit doesn't interest me«, men det er sandt, at han som kunstner hverken er pædagog, profet eller polemiker.



Scene fra »Faces«

Derfor kan hans historier som nævnt ikke været pænt afrundede og konkluderende. Forvirring og usikkerhed rumsterer i hans personer, hvis sindstilstand afspejler sig i kameraets nervøse vagtsomhed, og hvis påtrængende problemer instruktøren ikke føler nogen guddommelig almagt til at løse. Spørgsmålet er, om løsninger overhovedet findes i Cassavetes' fundamentalt pessimistiske univers, hvor den klaustrofobiske indelukkethed aldrig åbner sig mod andre amerikanske films befriende åbne vidder. Naturen findes ikke hos Cassavetes, rejsen mod nye mål heller ikke, for turen til London i »Ægtemænd« er jo kun en flugt, hvor den geografiske destination er helt underordnet.

I stedet udforsker Cassavetes menneskets indre geografi, som den lader sig aflæse på det landkort, der hedder tale og tavshed, det ubevogtede øjeblikks mimik og den spontane handling. Og det er derfor, jeg har gemt »Faces« fra 1968 til sidst. Den står

for mig som det mest konsekvente og rene udtryk for hans specielle stil og temperament, måske ikke en bedre film end »Ægtemænd« og »En kvinde under indflydelse«, men mere kompromisløs.

Det tog otte måneder at indspille »Faces«, og det tog fire år, inden filmen fik premiere i 1968, klippet ned til to timer fra en oprindelig version på seks timer – og så tog det yderligere ti år, inden filmen kom til Danmark. Den er sort-hvid og blæst op fra 16 mm, og den er det ekstreme udtryk for instruktørens optagethed af personer frem for struktur. Richard og Maria er midaldrende og velbjærgede, men deres ægteskab er stivnet i tomhed. Richard tilbringer en nat sammen med luderer Jeannie (Gena Rowlands), Maria tilbringer en nat sammen med Chet, der fremstår som en blanding af hippie og gigolo. Næste morgen forsøger

Maria selvmord, men reddes af Chet, som derpå flygter, da Richard vender hjem. Ægtefællerne er genforenede rent fysisk, men hvor befinder de sig mentalt?

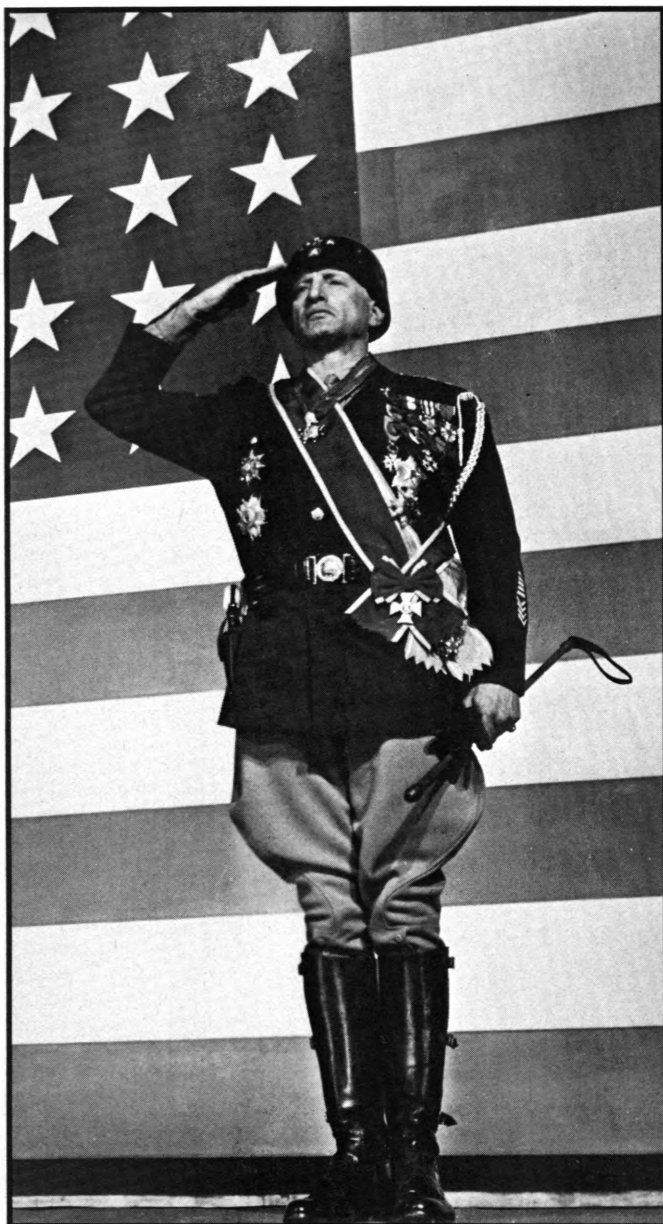
Utvivlsomt stadig i den emotionelle isolation, som en konventionel og materialistisk livsform har placeret dem i, men som også er af mere eksistentiel karakter. Selv har Cassavetes beskrevet filmen som »et angreb på 1965-Amerikas middelklasse, et udtryk for afsky ved vort samfund i almindelighed«, men den går dybere end som så. Sociale strukturer er for Cassavetes ikke et abstrakt begreb, men konkretiseres i de individuelle relationer. Når han selv taler om afsky ved samfundet, kan man nok se dette samfund repræsenteret både i bookmaker-filmens gangstere og i kernefamilien i »En kvinde under indflydelse«. Men at sætte følelsernes forvildede flaksen i »Faces« på en social eller politisk formel ville være at indskrænke perspektivet. Hos Cassavetes' personer findes irrationelle bevegelse, som man ikke kan diagnosticere som symptomer på klassesamfundet

uden at forgrope filmenes – og menneskets – komplicerede psykologi.

Så man kan godt kalde »Faces« en film om det borgerlige ægteskabs fallit, og man kan også skubbe den fra sig – for filmen sætter uvilkårligt nogle elementære afværgemekanismer i funktion – som en studie i egocentriske neurotikeres kontaktbæsvær, men dermed bliver man bare ikke færdig med den. Hovedpersonernes lange naturlige samtaler, som det jagende håndholdte kamera ublufærdigt suger til sig, beretter med deres koketteri, konfrontationer og komediespil om mennesker, der søger mod hinanden og alligevel ikke tør åbne sig. Frem gennem de mange ord siver frustrationer og fortvivelse, håb om en ømhed, der trods alderen, og søgen efter en mindre sårbar identitet – alt sammen fortættet i ekstreme situationer, men næppe følelser, som middelklasse-materialister eller verbaldeliristiske neurotikere har eneret på.

»Faces« forklarer ikke disse følelser, men følger deres konkrete udtryk, deres ydre signaler, hvoraf mange snarest har til formål at skjule følelserne. I modsætning til »Mordet på en kinesisk bookmaker« giver filmen afkald på alt, hvad der pynter, forkorter og fornøjer. Dermed skal ikke antydes, at film i almindelighed bør tilstræbe en tilsvarende askese, men i »Faces« suger denne hensynsløse fremgangsmåde sin tilskuer ind i et stykke kantet og ubesmykket virkelighed med momenter af det forvirrende, det monotone og det slet og ret tabelige. Og bag alle personernes masker og attituder, bag en filmisk form, der spænder tålmodighed og nervesystem til bristepunktet, afdækkes en gribende sindslig nøgenhed, som gør filmen sitrende nærværende.

Når personer på denne måde bliver til sjælelige landkort, foruroligende og mangetydige og uden forklarende fodnoter, hører John Cassavetes' film til de mest intense oplevelser, man kan få i en biograf. Stilens risici er indlysende – når den viser publikum venlighed med en tillempet dramatisk struktur af mere traditionel beskaffenhed, taber den i intensitet, og når den stædigt fortsættes upåvirket af andet end sig selv, kan der slides så hårdt på dens hudløse udtryksfuldhed, at det ikke bliver til at bære. Men det er stadig umuligt at forrestille sig en Cassavetes-film, der ikke appellerer til andet end høflig og distraet velvilje. Man kan tale om instruktørens slægtskab med neorealisme, med cinéma vérité og med tressernes amerikanske undergrundsfilm, f.eks. Shirley Clarke og Andy Warhol. Man kan betegne hans film som visuel kammermusik og ham selv som psykologisk topograf. Man kan nævne, at han ligesom John Updike gerne fortæller om mænd, der står midt i livsforløbet, midt på den sociale rangstige og midt i identitetsproblemer. Men det bliver alt sammen kun en indkredsning, en cirkel med uafmærket centrum, for ligesom sine personer nægter John Cassavetes at lade sig placere i kategoriseringsens skuffedarium. Han er faktisk unik.



»You know, by God, I actually pity those poor bastards we're going up against – by God, I do. We're not just going to shoot the bastards. We're going to cut out their living guts and use them to grease the treads of our tanks. We're going to murder those lousy Hun bastards by the bushel. . . . The Nazis are the enemy. Wade into them. Spill their blood. Shoot them in the belly. When you put your hand into a bunch of goo that a moment before was your best friend's face you'll know what to do. . . . We are advancing constantly and we're not interested in holding on to anything except the enemy. We're going to hold onto him by the nose and we're going to kick him in the ass. We're going to kick the hell out of him all the time, and we're going to go through him like crap through a goose. . . . Thirty years from now, when you are sitting around your fireplace with your grandson on your knee and he asks you what did you do in the great World War II, you won't have to say, 'Well, I shoveled shit in Louisiana'.«

Generalens tale.

Prologen til filmen om »Patton«

De der

Ligesom der altid har været krig i virkeligheden, har der altid været det på film. Nogle har været imod, men de fleste har været for. Nogle har været dokumentariske, men de fleste har været det modsatte. Griffith, som altid ved nærmere eftersyn alligevel ikke er den, der har lavet alting først, men som ikke desto mindre opretholder ryet herfor, fordi han altid er den første, der har lavet det ordentligt, har også lavet den første egentlige krigsfilm, som naturligvis – igen en gang på førstepladsen – er »Birth of a Nation«! Dette magnetfelt i hele den klassiske filmtradition blev til uden nogen nøje udarbejdet drejebog. Instruktøren havde de to elementer, der skulle til – borgerkrigens fortid og filmens fremtid – i blodet. Det var næsten altsammen ren inspiration. Kun manglede teknisk ekspertise. Den sørgede West Point for og kunne oven i købet levere nogle oprindelige kanoner til nærbillederne.

Syv år senere vendte Griffith tilbage til hæren med en anmodning om mere udstrakt assistance. Nu skulle han igang med »America«, en film om frihedskrigen og fik stillet 1000 kavalerister til rådighed. Det var flere samlet på en gang end nogensinde tidligere i amerikansk fredstid. Men War Department følte ikke anstrengelserne spildt. Man anså slagscenerne for velegnet studiemateriale på landets officersskoler, og President Coolidge var af den formening, at filmen ville have en gavnlig og sund virkning på det amerikanske folk.

I mens var også King Vidor ved at forberede en film om krig. Hans viden om Griffiths samarbejde med hæren fik ham til at anmode om 4000 mand og stribevis af køretøjer. Nu skulle vestfronten i første verdenskrig genskabes. Virkelighedens døde var allerede så langt borte, at det kunne betale sig at give dem nyt liv på film. Instruktøren drømte om at lave en scene hvor en uendelig lang, lige kolonne af mænd forsvinder ud mod horisonten og fronten mens flyvere piler hen over dem ind i billedperspektivet. En hjælpeinstruktør blev sendt til Texas for at lave optagelserne, men han forvildede sig i hærens bureaukrati og bukkede under for en generals skudsikre pukken på, at der ikke fandtes så lange og så lige veje i Frankrig. Så da Vidor så resultatet, så han også at han selv måtte afsted, og han havde øjensynlig, hvad der skulle til. Nu kom soldaterne på linie og »The Big Parade« fik den ønskede virkning. Oven i købet i en sådan grad, at den satte en hel lavine af krigsfilm i skred. Raoul Walsh lavede året efter – i 1926 – »What Price Glory?« som ikke alene fik folk i biografen men også i Marinekorpsset, og i 1927 kom så »Wings«, den størst anlagte af tyvernes krigsfilm, og den alle senere helt op til vore dage skulle måle sig på.

»Wings«

måtte ofres – og de der kom tilbage

Med udgangspunkt i Lawrence H. Suids bog »Gut and Glory. Great American War Movies« fortæller Niels Jensen træk af krigsfilmens historie



WINGS

William Wellman instruerede med de rette forudsætninger. Han havde været flyver under krigen og lod sig ikke kue hverken af producenter eller militære. At det netop var ham der stod i spidsen for forehavendet gjorde samtidig bestemte nøglepersoner velvilligt indstillede. Helt op til først i tresserne var det således, at det endelige votum for hvor megen hjælp forsvaret ville yde lå hos de lokale chefer. Det betød, at en kommandant kunne klassificere hjælp til et hvilket som helst filmprojekt, han brød sig om, som en manøvre, ligesom han naturligvis til hver en tid kunne spænde ben for det, han ikke kunne lide. Men officererne i Air Corps kendte Wellman fra krigens dage og ingen tvivl om det – de kunne li' ham! Samtidig anskuede skrivebordsfolkene filmen som fed propaganda, så hæren dækkede gerne en pæn procent af produktionsomkostningerne. Og pengene var godt givet ud. General Bill Irvine, som dengang var løjtnant, sagde senere, at Air Corps fra og med Wellmans film aldrig havde besvær med rekrutteringen. »To those young warriors of the sky, whose wings are folded about them forever« hed forteksternes dedikation, og budskabet gik nærmest ud på, at i luften betyder det døden at være næstbedst.

Også »Wings« blev optaget i Texas. Men i modsætning til Vidor, som lagde stor vægt på den tekniske akkuratelse, gav Wellman pokker heri og brugte såvel fly som biler fra 1926. Han skænkede simpelthen ikke anakronismerne en tanke. Det eneste han tænkte på var flyverfølelsen. Fornemmelsen af højde og dybde. Det at se jorden som et kort under sig. Han lærte hurtigt at bruge skyerne som baggrund og soffit. Foran dem tegnede luftduellerne sig klart, og det var først når et plan skød frem under dem og forsvandt i nye lag, at farten, flugten og faren transponeredes ud til publikum. 3500 infanterister og 60 flyvemaskiner blev i ti dage gennemøvet med alle specialeffects, detonationer, sammenstyrtende huse, spind, nødlandinger og kolonner, der vifter ud. Så var koreografien i orden og optagelserne af det store slag gik i gang med 17 manuelt og 28 fjernstyrede kameraer til at indfange det hele. Ved kontrolbordet for eksplosionsarrangementerne omkring soldaternes fremmarch sad Wellman selv, og alt gik som det skulle, indtil han nåede knap nr. 13. »Så var det et eller andet dumt svin der snakkede til mig. Jeg trykkede forkert, og nogle kroppe, som ikke var dukker, fløj rundt i luften.« Samtidig styrtede et fly ned, men heldigvis fik man da ulykken med på strimlen. Det hjalp alt sammen med til at øge den realistiske virkning, så humøret var højt. Nogle hårdt sårede men ingen dræbte var en billig pris for en film, der fik mere militær hjælp over en længere

periode end nogen anden i Amerika. Hvad den også fik var verdens første Oscar og 18 succesrige måneder på premierebiografen i New York.

Men nu gik tyverne på hæld. Og trediverne med krise, arbejdsløshed og defaitisme stod for døren. Hurtigt svandt interessen for slagmarkernes grandeur. Det blev gangsterens årti – i virkeligheden og på film. Det var – indtil den syvende december 1941 Browning og ikke kanonerne der talte. Men med Pearl Harbor forenedes Hollywood og Pentagon påny og mere ubetinget end nogensinde. Produktionen af krigsfilm blev en del af krigsproduktionen. Men i begyndelsen var det naturligvis småt, hvad der kunne afses af mænd og materiel til celluloid-slagene og man tøvede også med at vise amerikanske soldater i den aktuelle kamp. John Farrows »Wake Island« blev lavet hurtigt efter japanernes erobring af øen den 23. december men udsendtes først i august 1942. Senere gik det hurtigere og til sidst så hurtigt, at man ikke fik standset inden krigen var forbi.

BATTLEGROUND

»Nu har vi fået fred – må vi så få ro!« hed en Storm P.-flue fra den umiddelbare efterkrigstid, der jo blev en meget paranoid epoke, en thriller-tid og ikke en tid for film om de direkte konfrontationer. Alligevel blev der lavet enkelte krigsfilm i fyrrernes sidste halvdel. Dore Scary havde tillid til en historie om Ardennerlaget, der fandt sted i december 1944, og hvorunder den 101. luftbårne amerikanske division var omringet i Bastogne. Scary var, da han først tænkte på filmen, ansat på RKO, som imidlertid pludselig blev købt af Howard Hughes, der aldeles ikke var indstillet på krigshistorier. Men Scary var stejl. Jeg er *too tough* og *too rich* til at lade denne sag trække ud, sagde han og bad om at måtte købe rettighederne til »Battleground«, som filmen skulle hedde. Få uger senere blev han produktionschef på MGM og erklærede Ardenner-filmen for sit første og vigtigste projekt. Van Johnson, John Hodiak, Richardo Montalban, Don Taylor, James Whitmore og flere andre veteraner fra krigsfilmernes slagmarker dukkede op igen i Ardennerneen, som var skovlet omhyggeligt sammen i Metros studie eller indfanget på locations, der – i modsætning til dem i Ken Annakins »Battle of the Bulge«, der blev skudt i Spanien i 1964 – lignede virkelighedens steder. Stjernerne og statisterne i lasede uniformer og med røde næser og rindende øjne så også frostrigtige ud, ligesom følelsen af hjælpeløshed blandt de omringede gik udmærket igennem. Instruktør var igen William Wellman. Mellem denne film og Wings havde han under krigen lavet »The Story of G.I. Joe«, en skildring af krigskorrespondenten Ernie Pyles oplevelser under det italienske felttog og en af de sobreste beredsskabsfilm overhovedet. Også denne gang ønskede han at holde sig tæt på motivet og holde filmen fri for lokkemad, men noget skete. Nemlig det at en pige, som hed Denise Darcel, en dag marcherede ind på producentens kontor, hvor hun – med Scarys egne ord – gjorde indtryk ved sin saftige yppighed, der tog form som »ample, rounded buttocks and breasts that, as she walked, presented a moveable feast«. En af selskabets reklamemænd mente senere at være den egentlige årsag til filmens succes. Han havde lavet en plakat, der viste Denise i stram, sort sweater, hvorimod hun presser et brød, som hun skærer med en kniv, der kommer tankevækkende tæt på det bølgede landskab under trøjen.



Øverst en scene fra »Battleground«, til højre Gregory Peck i »Twelve O'Clock High«

TWELVE O'CLOCK HIGH

Mens »Battleground« er en actionfilm, hvor mændene – ud over en smule respit hos Scarys *buxum*, *juicy French girl* – uafbrudt er under ild og med en sådans stereotype sæt af figurer – den barske men kærlige sergent, den angst og bange dreng, den lakoniske, den melankolske og den fanden i voldske – så markerer periodens anden store amerikanske krigsfilm »Twelve O'Clock High« (1950) sig som en historie, der udspilles fjernt fra slagmarkerne. Alligevel var militær assistance nødvendig. Filmen foregår på en luftbase i England, hvor Gregory Peck som General Savage og the 918th Bomb Group har hjemme. Temaet er konflikten mellem kærlighed og pligt, sådan som den kommer til at udfolde sig mellem en general og de mænd, han efterhånden sætter større og større pris på, men som han også med stigende sikkerhed ved, at han må sende i døden. Her er klimaks ikke krigsfilmens traditionelle kampscene men derimod en situation på basen, hvor presset på generalen bliver for stærkt. Han bryder sammen netop som han skal op i en maskine.

Historien var god men militæret kunne ikke lide den, og et løfte om at lægge startbaner, maskiner og hangarer til blev givet udelukkende på den betingelse, at der blev ændret i manuskriptet. Generalens sammenbrud var for hysterisk og tonedes ned. Der blev også efter Air Forces mening vist for meget drikkeri mellem mændene. The Office of Information meddelte produktionsselskabet, som var 20th Century-Fox, at man ikke nærede noget ønske om at få flyverne fremstillet som søndagsskoleelever, men – »the use of liquor in innumerable scenes might create an unfavorable public reaction by fostering a belief that the Air Force drank its way through combat, and important decisions were made by officers while under the influence of liquor«. En enkelt scene krævedes helt fjernet. Den viste, hvorledes man kørte en traktor ind i et delvis havareret fly for at få det totalskadet, så man kunne bruge reservedelene i andre maskiner. Åbenbart en kendt praksis i krigens tid. Men Air Force var bange for at også dette »might cause unfavorable public reactions« ved at give indtryk af ressourcespild. Glad var man heller ikke for en pokerspillende pastor og mente her, »at det glimrende skulle kunne lade sig gøre, at fremstille en feltpræst som en af drengenes egne ved blot at lade ham stå og se til mens de andre spiller«. Hvad præsten iøvrigt prædikede, når han ikke blot fordrev tiden med at se på mens andre morede sig, erindres ikke, men filmens eget budskab gik, som også »Battleground«s, på at kampen med alle dens lidelser og tab langt fra havde været overflødig. Ofrene var forudsætning for den opnåede fred, som iøvrigt nu i 1950 var ved at blive sat over styr. I Korea sprang den kolde krig i gnist og blev varm, og det er måske i virkeligheden rigtigt, at opfatte »Battleground«, »Twelve O'Clock High« og den tredie i bundtet fra 1949/50, Allan Dwans »Sands of Iwo Jima« mere som beredskab for det kommende end som monumenter over det svundne.

THE LONGEST DAY

Det var også en anspændt udenrigspolitisk situation – nemlig den endelige indmuring af DDR – der ti år senere satte gang i produktionen af filmen »The Longest Day«, der, ligesom »Wings« i sin tid havde været det, for vore dage skulle blive målestok for hvad en krigsfilm skal kunne præstere af

To scener fra »The Longest Day«, øverst John Wayne, nederst Robert Mitchum



sceneri og udstyr for at virke. Idéen var Darryl F. Zanucks og hensigten var klar. Hvad producenten ville, var at komme med »a reminder to millions and millions of people that the Allies, who once stood together, can do it again in a different situation today which in some ways is similar to what they faced in 1940. . . . I believe that freedom will never be crushed as long as there are men as brave as the men of D-Day. That's what's implied – though not directly stated – in 'The Longest Day' and that's why I'm making it and making it now«. Zanuck sammenlignede de defaitister, der i 1944 havde advaret mod invasionen, med efterkrigstidens better-red-than-dead-snakkere og gik selv ind for dristighed og beslutsomhed. Og dristigt var i sandhed hans gigantiske filmprojekt. Alle advarede, ikke mindst sønnen, der havde bevidnet faderens langsomme retræte som producer, og som mente at en film om invasionen nu femten år efter ville blive hans *end of the line*. Men Darryl stod fast og købte formedelst 175,000 \$ rettighederne til Cornelius Ryans bog af den franske producer/instruktør Raoul Lévy, som først havde erhvervet dem. Nu skulle der laves noget som kunne matche »The Birth of a Nation« og »Gone With the Wind«.

Men vanskelighederne var overvældende. Allerede fire år efter krigen havde det været svært at få fat i autentisk materiel, som Zanuck selv havde erfaret det, da han lavede »Twelve O'Clock High«, og denne gang var der tænkt i så stort perspektiv, at problemerne kun kunne løses ved en overvættets militær støtte fra NATO. En instruktør fra hvert af de lande, der var afgørende involveret i begivenhederne den sjette juni 1944 blev hyret til at dirigere styrkerne, men egentlig indflydelse fik de aldrig. »The Longest Day« var stadig Zanucks. Og NATOs! Englænderne kom med en flåde af veteranskibe plus 150 mand. Franskmandene stillede – på trods af Algier-krigen – 3000 mand, men med amerikanerne var der knas. General Norstadt, som på det tidspunkt var NATO-chef, skrev til den netop udnævnte Assistant Secretary of Defense for Public Affairs Arthur Sylvester, at han var sikker på at filmen ville blive »useful to the military services and to the United States«. Og Mr. Sylvester var ganske enig forudsat Zanuck betalte de udgifter hæren måtte få. Alene for englænderne løb de op i 300,000 \$ blot for brændstof, så Zanuck forsøgte i stedet for direkte yankee-hjælp at formå amerikanerne til at flytte en amfibieøvelse fra Corsica til Normandiet, men så let gik det ikke. Det blev Zanuck, der måtte flytte fra Omaha til Saleccia. Til gengæld fik han et flot landgangssceneri med 1600 mand fra den sjette flåde. Samtidig havde han stadig en del G.I.'s igang i Nordfrankrig, dels som rådgivere dels som statister, men jo mere han følte sit antidefaitistiske budskab påkrævet, jo mere stillede ironisk nok den internationale situation ham hindringer i vejen. I august 1961 lukkede Walter Ulbricht muren omkring Vestberlin, mens Defense Department i staterne mobiliserede 40,000 reservister og National Guards parat til Tysklands-afsendelse. Samtidig var andre mediebevidste end Zanuck på spil. Jack Paar, der på det tidspunkt var vært for NBC's program »Tonight«, ankom den syvende september til Friedrichstrasses grænseovergang »Check Point Charlie« i Berlin med sit hold og fire kameraer. Nøjagtig samtidig arriverede syv jeeps med syv officerer og 50 mand fra U.S. Army, som tog fat på at optræde tilstrækkelig spektakulært til at kunne bruges i Mr. Paars program. Senere adspurgte afviste den ansvarshavende at have optrådt uansvarligt udfordrende og forklarede, at det bare var fjernsynsfolkene, der havde udnyttet situationen. Men hvor ansaret end skulle placeres, så affødte episoden storm i senatet. Majoritetslederen Mike Mansfield kaldte Paar en TV-klovn

og Hubert Humphrey erklærede, at regeringen og dermed forsvarsministeriet havde andet at tage sig til end at virke som bagtæppe i fjernsynsprogrammer.

Og hvad der i virkeligheden tog fat her var de vanskeligheder for samarbejde mellem film og forsvar som siden da har været stadigt mere påfaldende i USA. At der var nogle regler som burde skærpes blev skarpest formuleret af politikerens Clifford Case, der foreslog at, »the practice of making facilities of the defense establishment available for any private ownership, for commercialization and commercial profit, is one to be examined, and should be permitted only in a situation in which their use would not in any way endanger the security of the United States«. Selvom »The Longest Day« sært nok ikke blev inddraget i debatten plettedes Arthur Sylvesters blanke beredvillighed overfor Zanuck snart af flere og flere forbehold. 700 mand, der var lovet til Omaha-afsnittet, blev af selveste forsvarsministeren, som var Robert McNamara, forlangt skåret ned til 250, hvilket skete hen over ikke bare Zanucks men også General Norstadts hoved. Der blev ikke længere givet ved dørene.

Når der ikke blev det, skyldtes det også at filmen indeholdt scener som var uspiselige for Production Code Office. Man så ikke med velvillighed på en scene, hvor amerikanske soldater nedskyder tyske med oprakte hænder, fordi de ikke forstår deres »Bitte, bitte!«, og et medlem af bureauet mente, at der i det hele taget var for megen død i filmen! »Vi forstår naturligvis, at det er umuligt at skildre D-dagen uden at hentyde til den forfærdende mængde af faldne, men vi anmoder indtrængende om, at man søger at undgå blodbads-virkningen«. Zanuck ignorerede med vanlig arrogance henvendelsen, men James Jones, der skrev filmen sammen med Cornelius Ryan, Elmo Williams og Roman Gary, blev lamslået over henvendelsens åbenlyse kynisme: »Jeg blev simpelthen moralsk chokeret over deres såkaldte bekymring. Hvad fanden tror de krig er? Hvad tror de Omaha var om ikke et blodbad? Jeg synes det er utroligt at disse selvbedragere kan blive ved med at bygge atombeskyttelsesrum med den ene hånd og fornægte redelige slagscener i en film med den anden. Og så siger de, at det er sådan det amerikanske folk vil have det. I can only answer that they're full of bullshit«.

Imens skred filmen frem mod færdiggørelsen med en stadig mere ængstelig Zanuck på kommandobroen. »Det at lave film koster så meget at man ligger bekymret vågen nætterne igennem. Jeg ville gerne, at dette skulle blive den bedste film, jeg har lavet, men jeg ved ikke . . .«, sagde han i et interview i New York Times.

Invasionen som skildres i »The Longest Day« blev indledningen til befrielsen af Vesteuropa. Ingen der husker dagen, som den oplevedes selv i det fjerne Danmark, glemmer den nogensinde. Begyndelsen til enden. Men filmen viser også krigens meningsløshed. De lokale fejltagelser, de omsonste anstrengelser, den tilfældige død. Oprindelig var det meningen, at det sidste billede i fugleperspektiv skulle vise en soldat, der sidder i havstokken og stirrer tomt frem for sig. Bag ham ligger de døde i lærredsække. Richard Burton og Richard Beymer er også tilstede som et par gjort ukampdygtige i løbet af den længste dag. »Ved du hvad – jeg har ikke løst et skud hele dagen«, siger så Beymer. Og Burton peger på sækkene og svarer: »Underligt! Han er død, jeg er krøbling og du er faret vild«. Beymer: »Tja – gad vide hvem der vandt!« Rent bortset fra at samtalen er det rene pølse-snak, for der er trods alt ingen tvivl om, hvem der tog stikket hjem den længste dag, så passede den heller ikke med filmens opbyggelige tankegang og blev derfor fjernet. I stedet

ser vi Robert Mitchum svinge sig i sadlen eller rettere i jeepen mens han tænder cerutten og ber chaufføren om at køre sig ind i land, hvor infanteriet forsvinder som silhouetter over bakken. »OK, run me up the hill, son!«

Mitchum er kun en af mange stjerner som filmen haler frem som kaniner af en hat. Han forestiller at være General Norman Cota, men der er ikke tale om noget egentligt portræt. Hvad skuespillerne fremstiller er deres images. Genkendelige hoveder i NATOs statistmylder.

PATTON

Deciderede portrætfilm byder krigsfilmenes genre sjældent på, og den eneste af slagsen som hævder et vist niveau er Franklin Schaffners »Patton«, som Frank McCarthy producerede. Han brugte det materiel, som Ken Annakin havde ladet tilbage efter »Battle of the Bulge«, men det var ikke den svagere forgænger, der gav lyst til at forsøge noget bedre, for McCarthy havde syslet med sin film i næsten tyve år. Under krigen havde han været George C. Marshalls sekretær. Han havde kendt Patton personligt og mente absolut, at der var »the guy you ought to make a movie about«. Men familien var af en anden formening og hævdede privatlivets fred. Tiden gik og McCarthy blev brigadegeneral og fik mere indflydelse. Alligevel var Arthur Sylvester fra Public Affairs Office svær at overtale. Hans længste dag var snarere Zanucks film end D-dag! Men så kom i 1964 Ladislas Faragos biografi »Patton – Ordeal and Triumph«, og dens filmatiseringsmuligheder var åbenlyse. På det tidspunkt havde Zanuck kontrol over Fox. Han købte rettighederne til Faragos bog og meddelte sammen med sønnen Richard, at Frank McCarthy snart ville påbegynde produktionen af en film om General George S. Patton.

Mens drejebogen blev udarbejdet foretog man yderligere research og opsøgte bl.a. Eisenhower, der spurgte, hvorfor man ikke hellere portrætterede Omar Bradley, Pattons umiddelbare foresatte under fremstødet i Nordfrankrig? McCarthy replicerede, at lke selv i sin bog »At Ease« havde leveret svaret, der hvor han skriver: »Patton was the more colorful of the two, compelling attention by his mannerisms as much as his deeds. Bradley, however, was master of every military maneuver, lacking only in the capacity – possibly the willingness – to dramatize himself«. I anden forbindelse har Eisenhower understreget de stærke drag af idiosynkrasi, lunefuldhed og exhibitionisme, der åbenbart lå i Pattons karakter, og han har engang antydnet, at han kun formåede at bevare Patton som general, fordi de allermost kontroversielle affærer omkring hans person blev dysset ned. Når han trods alt holdt på ham var det altså i anerkendelse af et utvivlsomt geni, der især kom til udfoldelse i forfølgelsessituationer. »To be a good soldier a man must have discipline, self-respect, pride in his unit and in his country, a high sense of duty and obligation to his comrades and his superiors, and selfconfidence born of demonstrated ability«. Ordene er Pattons. Han skrev dem mens han under første verdenskrig trænede en tankbrigade ved vestfronten. Hvem kunne spille en mand med sådanne idealer og gøre det overbevisende også for en generation, der snart skrev 1968?

Spencer Tracy var først på tale. Derpå Burt Lancaster, John Wayne, Robert Mitchum, Lee Marvin og Rod Steiger. Og enhver der nu har disse figurer i tankerne har samtidig foran sig en levende illustration af, hvor vigtig for en films karakter valget af stjerne er, når stjernens placering er så central som her. Til slut standsede man ved George C. Scott. Afgørelsen var Zanucks. Han viste McCarthy »The Bible«, John Justons

udgave af genesis. Abraham med bølgende skæg i Mamrelund. »Der har du Patton!«. McCarthy kunne se det, og han kunne li' Francis Ford Coppolas manuskript. Det kunne til gengæld William Wyler ikke og lige så lidt John Sturges, Henry Hathaway og Fred Zinneman, som afviste historien fordi han med »From Here to Eternity« mente at have lavet sin soldaterfilm. Iøvrigt var Patton ikke netop hans nummer. I hvor høj grad han var Franklin Schaffners, der til sidst fik filmen, forlyder der ikke noget om, men instruktøren synes under alle omstændigheder ikke at have haft afgørende indflydelse på produktionen. Den bestemtes af Zanuck, McCarthy, generalerne Bradley og Hawkins og af Pentagon. Og den lignede et produkt af det gamle studiesystem. Ikke mere personligt end disse sædvanligvis var men til gengæld ligeså virkningsfuld og underholdende i resultatet trods store samarbejdsvanskeligheder under vejs. Scott var i konstant karambolage med sine foresatte – instruktøren und-



George C. Scott i »Patton«

taget – om portrættingen. Fysisk var der ingen lighed mellem skuespiller og forbillede, men Scott anlagde en omhyggelig maske, Skaldepande, voksnæse, modernmærke og plastiktænder over de virkelige for at få generalens patriarkæber fremhævet. »Patton var et dumt svin, men han var også fantastisk mod sit mandskab. Der er ting ved ham jeg ikke kan fordrage, og ting jeg beundrer, og det er nok det, der gør ham til et menneske for een«, mente Scott, som iøvrigt syntes at det ikke gjorde noget, om der var mere af det stof, der gir en Patton, i tidens ungdom!

Men andre, der havde kendt manden selv, havde svært ved at kende ham igen. General James Gavin, der havde været tæt på, mente at filmen understregede idiosynkrasien i en

sådan grad at mennesket helt forsvandt. Og vurderingen forekommer nøgtern. Patton oplevede sig selv som en mytologisk figur, og filmen fik succes, fordi den tog ham på ordet. Pattons myte var personlig – han mente sig udvalgt – og den var amerikansk: »Anyone in any walk of life who is content with mediocrity is untrue to himself and to the American tradition«, skrev han få dage før sin død i december 1945 til daværende krigsminister Robert P. Patterson. Og under krigen til soldaterne: »Catch the enemy by the nose with fire and kick him in the pants with fire emplaced through movement«.

Blandt dem der fascineredes af Patton og af filmen om ham var Præsident Nixon. Han er engang af Margaret Mead blevet karakteriseret som et menneske, der i udpræget grad stimuleres af modgang, og har måske følt sig i slægt med den kontroversielle soldat. Var det mon sådan, at Nixon oplevede indfaldet i Cambodia som et Pattons forehavende? Præsidenten så filmen den 1. april 1970 og igen den 25., fem dage før han beordrede invasionen. »You have to have the will and determination to go out and do what is right for America«. Gode ord som ingen kunne være mere enige i end Nixons trofaste fan John Wayne, der måtte erkende afslaget af Patton-rolle som en alvorlig fejltagelse. Han skulle selvfølgelig sin stil tro have slået til!

For dette her er jo, hvad forfatteren David Halberstam kalder John Waynisme, oven i købet i renkultur. Troen på at problemer løses ved styrke og at man nøjagtig får det ud af livet, som man tilfører det. I et interview med Daily Mail fra sommeren 1964 fortæller the Duke om sin rolle i Otto Premingers film »In Harms Way«, der foregår under Stillehavskrigen. Her begår Kirk Douglas voldtægt mod en kammerats kæreste og dræbes senere i kamp. »Men«, siger John Wayne, »hvis det havde været mig, der havde spillet rollen, ville jeg have haft at pigens boy-friend skulle have vendt tilbage og slået mig ihjel. Jeg har ikke noget imod at dø på film hvis konfrontationen er direkte«.

SANDS OF IWO JIMA – THE GREEN BERETS

Holdningen havde fundet sin rette ramme allerede i 1949, da det ikke som planlagt blev Kirk Douglas men netop John Wayne, der fik rollen som Sergeant Stryker, der falder i åben kamp på »the Sands of Iwo Jima«. Filmen blev – og er stadig efter Late Night Shows – alle tiders bedste rekrutteringspropaganda for Marinekorpset, selvom mange veteraner føler Raoul Walshs »Battle Cry« mere dækkende for deres tilværelse. Virkeligheden bag filmen er Stillehavskrigen blodigste kapitel. Slaget om Iwo Jima stod på fra 19.2 til 24.3.1945. Amerikanerne mistede 6891 marinere og havde 18.000 sårede. 21.000 japanere faldt og kun 212 overgav sig. På filmen fremstillede instruktøren Allan Dwan slaget om øen med marinernes hjælp. Strandbredden pakket med mænd og materiel, de afstumpede palmer, granatnedslagene i sandet og flammekasternes fræsen rummede noget af frontfotografiets autenticitet, og filmens kulmination er naturligvis flagrejsningen på Mount Suribachi. Producenten Edmund Grainger fik Captain George Schrier, som i sin tid havde ledet patruljen op til bjergets top, til at spille sig selv sammen med de tre andre overlevende, der havde været med ved den ikonografiske begivenhed. Her holdtes ingen Kienholzsk distance!

Selv oplevede John Wayne filmen »som en Mr. Chips-i-uniform-historie. En mand betros otte drenge, som han skal gøre til mænd. I stedet for otte år på college får han 18 uger til at træne dem i, inden de skal i kamp«. Det patroniserende motiv med at gøre drenge til mænd ligger bag utal-



»The Sands of Iwo Jima«



»The Green Berets«

lige Wayne-film af yderst forskellig kvalitet, og det er nok det, der først og fremmest har givet stjernen image som den optimale bevarer af alle amerikanske dyder.

En John Wayne film bør handle om mænd i ulige kamp. Det gode møder det overvældende onde og står fast. Naturligvis måtte the Duke også rykke ud i Vietnam. Vanskeligheden var blot at virkeligheden i dette tilfælde lignede det modsatte af det vante mønster. I alt fald var det svært at fremstille USA som den svage part i en kamp, som den øvrige verden med undren oplevede som det stærkest tænkelige billede på de almægtiges afmagt. Jordens rigeste og mest mekaniserede folk i håbløs kamp med nogle risbønder i et uland. Amerika som David overfor Goliath var kun mulig i en konstrueret patruljehistorie af den slags, der også kendes fra westerns. Lille deling langt bag fjendens linier. I filmen skulle forekomme en scene, hvor en fjern landsby rejser sin egen frihedsstøtte til ære for det amerikanske folk. John Wayne ville forklare, »at hvis vi svigter disse mennesker ender det i et blodbad med mere end to millioners død.« Samtidig var det hans mening at fremstille den amerikanske soldat »ikke bare som den, der udfører sin pligt som dræber, men som den der også har pædagogiske opgaver og et hverv som diplomat i drejlstøj, hvor han hjælper landsbysamfundene med medicinsk pleje, legetøj til børn og små ting som sæbe, der kan være af stor betydning«.

For at komme igang med historien skrev John Wayne til Præsident Johnson, der skulle fremme projektet. Selv samlede han indtryk under et besøg ved den fjerne front, hvor han iøvrigt var døden nær ved et granatnedslag. Men der var andre og mere trivielle vanskeligheder. Manuskriptets rekonstrueringshistorie afvistes af ingen mere kompetente end de grønne baretter selv. De fastholdt på det bestemteste aldrig at deltage i sådanne togter. Det var Michal Wayne, der førte forhandlingerne med Pentagon, og han vovede ikke at røbe det formastelige samarbejdsafslag for faderen. Men efterhånden blev historien rettet til og gjort acceptabel. Nu var korrektionerne blot detaljer som f.eks. replikken: »Well, sir, I'm a soldier and it's the only game in town«. Den lød vel ubekymret og foresloges ændret til: »... a wise infantry sergeant always told us to 'move toward the sound of guns because that's where we'll be needed most'«. Så var der ingen tvivl om ansvarligheden!

Tilbage stod blot at skaffe de nødvendige penge. En Universal-boss fandt manuskriptet det værste han havde læst og mente iøvrigt ikke, at det var smart med så upopulært et emne. John Wayne forlod rasende mødet, da det gik op for ham, at man trak sig. Andre finansfolk blev fundet, og de kom ikke til at fortryde. Filmen kostede seks millioner dollars og indbragte mere end det dobbelte. Optagelserne foregik omkring Fort Benning i Georgia, hvor hæren til træningsprogrammerne havde en snes Huey-helikoptere, der ville være mere end nyttige for optagelserne, som blev fulgt nøje af Pentagon. Siden røret omkring »The Longest Day« havde Arthur Sylvester ansporet af Hubert Humphrey flyttet afgørelsen for eventuelt samarbejde mellem militæret og filmindustrien fra de lokale chefer over på centralledelsen. Alligevel undgik man heller ikke denne gang kritik. Et kongresmedlem fra New York, Benjamin Rosenthal anklagede Wayne for kun at have ydet symbolsk betaling for assistancen til sit høge-værk, hvilket fik the Duke til at ønske sig tilbage til 1800-tallet. »I'd horsewhip him!«

»The Green Berets« anmeldtes i New York Times af Renata Adler, som mente, at filmen var »så utrolig, så dum, så rådden, så falsk i hver en detalje, at den ikke bare var hinsides

det morsomme, det grinagtige og det campede men snarere måtte opfattes som en invitation ikke til at sørge over vore soldater i Vietnam men derimod over, hvad der er sket med de fantasiskabende muligheder i dette land«.

GO TELL THE SPARTANS

Imens sad der ude i Sydøstasiens fugtigvarme lavland manglede en fyr med skuffede John Wayne-idealer. »Jeg ville med i krigen uden rigtig at vide noget om den. Men så meget har jeg i alt fald indset, at nogen John Wayne-film er det ikke«, siger en af dem og kan stå for de mange. Vietnam blev den store nedtur også for den amerikanske krigsfilm. »When we went into combat we went after the enemy«, sagde engang en amerikansk soldat. Ted Posts »Go Tell the Spartans« foregår under Vietnamkrigens første periode. I slutbilledet stavrer en soldat hjælpeløs rundt blandt sine faldne kammerater og ber om at blive sendt hjem. Han vil ikke efter fjenden. Filmen er – ligesom »The Green Berets« og iøvrigt også »The Deer Hunter« – lagt ud i en fjern isoleret gruppe, således at det gamle last-minute-rescue-princip kan fastholdes. Fortet omringet, undslippelse i sidste minut. Men tonefaldet er her desillusioneret og lakonisk uden dog at slippe en vis romantisk farvning. Det er ikke urimeligt at filmen på dansk har fået titlen »Til Sidste Mand«. De bedste er som bekendt de, der blev tilbage.

General William Westmoreland, der en tid var øverstbefalende i Vietnam, karakteriserede i 1966 den amerikanske soldat som en mand med et formål: »He is a man with a purpose. And when his government sends him to Vietnam to perform a mission which he understands – and we have taken great pains to ensure that he understands his mission and the role he is expected to play in it – he puts his heart and soul into it, concentrates on the task at hand and doesn't look over his shoulder«. Stærkt – men mere film end virkelighed. For i den forholdt det sig modsat. I virkeligheden var det netop orienteringen og retningsanssen man havde mistet og det i både direkte og overført betydning. Derfor så man sig hele tiden nervøst over skulderen. Hvor er vi? Hvor for vi vild? Det er naturligvis let at være bagklog, som alle disse års Vietnam-film er det, men det skal dog ikke lastes »Go Tell the Spartans«, at den er mindre Hollywood i dag end Westmoreland var igår. Burt Lancaster spiller en mand, der med manuskriptforfatteren Wendell Mayes ord har været gennem for mange krige til at være en helt men ikke for mange til at glemme ansvaret for sine mænd. Nu er han blot ked af ikke at kunne præsentere dem for en ordentlig krig som den ved Anzio eller i Ardennerne. »Her går vi bare rundt og rundt i ring«.

THE BOYS IN COMPANY C

Fornemmelsen af magtesløshed og af at blive kørt rundt med avler enten oprør eller kynisme. »The Boys in Company C«, som Sidney Furie lavede i 1977, manifesterer dette tydeligt ikke bare ved at fortælle om en flok kyniske G.I.'s i Vietnam men i nok så høj grad ved det næsten vellystigt kyniske tonefald historien er holdt i. Forbilledet er klart nok »M.A.S.H.«, og det helt ud til en gentagelse af fodboldkampen. Historien begynder ved rekrutteringen hjemme i staterne. Sergenten der skriger: »Hvor mange af jer har haft kønslig omgang med andre gutter, med dyr etc. . .«. Så overførslen til krigsskuepladsen, hvor tilværelsen skildres som en blanding af svineri, råhed og vellevned. Soldaternes forvirring, ineffektivitet og korruption fremstilles af Furie som en joke uden deltagelse eller forargelse. En sydvietnamesisk distriktsleder har en idé om at kunne smugle

narkotika til USA i ligesække med påhæftede mærkesedler: Not viewable. Foragten for den allierede er her som i »Go Tell the Spartans« umiskendelig. Den er måske racistisk tonet, men var vel iøvrigt en realitet. De korrupte yankier kendte deres korrupte allierede på travet. Og hvad narkotikaen angår er det naturligvis ikke Sidney Furies påfund at føre den ind i billedet.

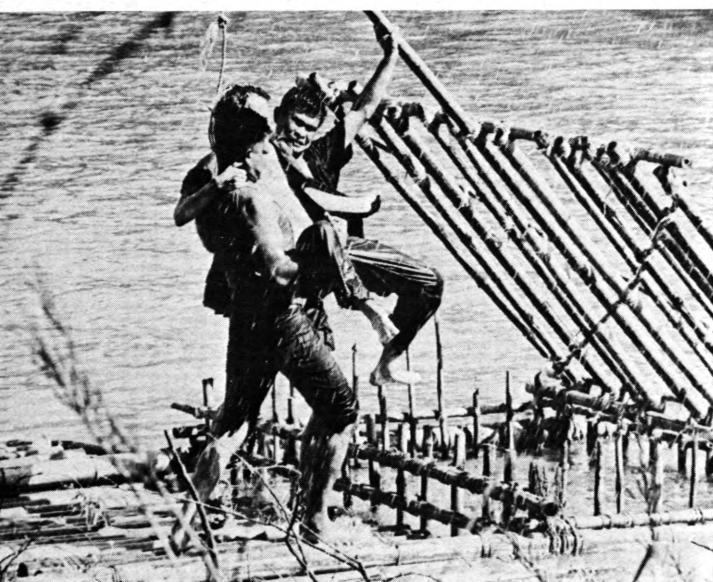
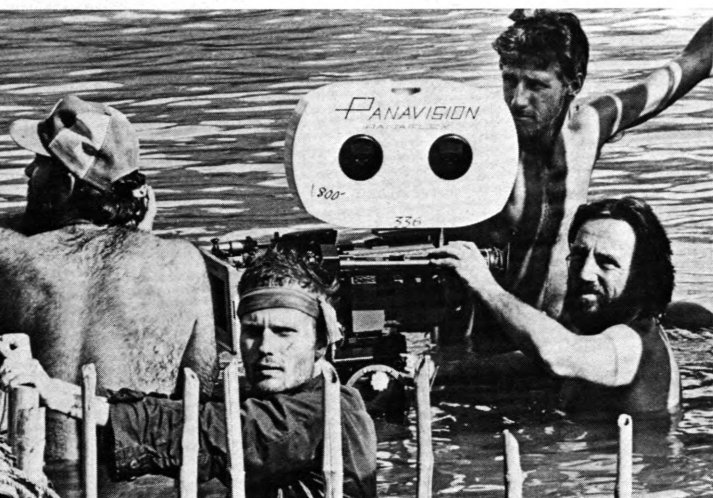
I 1967 regnede man med at 30% af de amerikanske tropper i Vietnam var på stoffer. Tre år senere var procentsatsen fordoblet. 22000 mand er i 1970 hårdt medtagne, og hver dag dør en af overdosis. Karel Reisz forfølger i »Dog Soldiers« temaet tilbage til staterne i en temmelig postuleret thrilleragtig historie om to veteraner, der involveres i den form for smugling sydvietnameseren drømmer om i »The Boys in Company C«. Der er langt fra disse sølle eksistensers forsøg på at overleve og tilbage til Sergeant York, som han vender hjem til ticker-tape og the good old farmland i Howard Hawks' film fra 1941. Ligeså langt som der er fra en vunden til en tabt krig. Ligeså langt som der er fra at repræsentere nationens stolthed og til at stå for alt det ingen vil kendes ved.

COMING HOME

Om end ikke tilsigtet så bliver Hal Ashbys og Jane Fondas »Coming Home« et filmisk udtryk for modviljen mod veteranerne fra Vietnam. Når også stjernen nævnes som tegner af filmen er det ganske enkelt fordi den næppe nogensinde havde nået biografernes lærred uden hendes vedholdenhed. Planerne for den var i ovnen i fem-seks år. Det oprindelige forlæg var en historie af Nancy Dowd, der hed »Buffalo Soldiers«, som manuskriptforfatterne Waldo Salt og Robert C. Jones imidlertid ikke fandt megen anvendelse for. I alt fald ikke så megen at Ashby kan se nogen rimelighed i, at damens navn er på forteksterne. Selv kom han ret sent ind i projektet. Egentlig var filmen tiltænkt John Schlesinger, der trak sig med den begrundelse, at emnet var for prekært amerikansk til at blive gjort af en englænder. Da optagelserne begyndte, var historien endnu ikke skrevet færdig, og mange scener blev skudt efter helt Bo Widerbergske principper. Det gælder således det sluttelige opgør, hvor de tre hovedpersoner konfronteres med hinanden i den lille Los Angeles bungalow. »Det blev slet ikke skrevet ned«, fortæller Ashby. »Det vi gjorde var, at vi et par uger før optagelserne lavede en prøve, hvor vi improviserede med en båndoptager kørende i fire timer. Vi fik resultatet skrevet ud og konstruerede scenen efter det optagede materiale«.

Alligevel er der trods det manglende blåtryk kommet en film i den klassiske Hollywood-stil ud af anstrengelserne. »Coming Home« har stor kvalitet og tegner sine følelsesmættede situationer sikkert op med melodramaets stærke konturer. Tematisk ligger den i forlængelse af William Wyllers »The Best Years of Our Lives« og Stanley Kramers »The Men«. Akklimatiseringsvanskelighederne på overgangen fra krig til fred er temaet. Et godt stykke af det, der var tressernes politiske, moralske og nationale dilemma, gennemkrydses, men selv hører filmen umiskendeligt hjemme i halvfjerdserne. Lige så sikkert den erindringsgædsdagens problemer, ligeså ufejlbarligt gør den sig fri af det der er dagens. For det, der nu måske mere end noget andet er Amerikas samvittighedsproblem, er flugten fra ansvaret for de, der korruperedes i en korrupt krig.

Der er to veteraner i »Coming Home«, og begge er ramt. Den ene fysisk og den anden psykisk. Jon Voigt sidder i rullestol, men han er en god dreng, der nok skal klare sig. Han har tidligt set krigens meningsløshed og med sin indsigt vundet og bevidstgjort Jane Fonda, der får krøller i håret



og noget at leve for. De to tilhører fremtiden. De har den tillid og optimisme der skal til. De er åbne i modsætning til den lukkede, labile Bruce Dern, der psykisk er blevet tilbage derude i bambuslandet. Ham er der ikke noget at stille op med. Han er færdig, ubrugelig, *washed out*. Og det er lige hvad han blir på den måde at forstå, at filmen begraver ham for tid og evighed i Stillehavets bølger. Ved at lade ham begå selvmord befrier man historien for det dilemma som de ikke-tilpasningsdygtige er for halvfjerdsernes USA, og »Coming Home« blir på den måde en del af den nationale fortrængning, selvom det retfærdigvis må noteres, at Jane Fonda har den modsatte erfaring. Hun oplever filmen som et stykke terapi, der kan hjælpe folk til større forståelse og mere kærlighed. I et Playgirl-interview fortæller hun om de mange breve, hun har modtaget i forbindelse med »Coming Home«. I et af dem skriver en kvinde, at Bruce Dorns tilfælde har fået hende til at indse, at hendes egen veteranmand ikke bare er blød i bolden, men at han har været udsat for noget. Og en af Den anden Verdenskrigs fysisk invaliderede soldater fortæller hende, at han ikke har været i seng med sin kone i tyve år. Men, siger Jane, så så de filmen. »They saw the movie and went home and made love. And then lay in bed and talked about it«.

I bestræbelserne for at tidsfæste filmen støtter Ashby sig i høj grad – som han også gjorde det i »Bound for Glory« – til lydsiden, der er overdænget med Beatles, Janis Joplin, Tim Buckley, Bob Dylan, The Chambers Brothers, Jimi Hendrix og flere, og et interview med Robert Kennedy på en TV-skærm henfører helt præcist til 1968. Det var den gang en deling soldater anført af løjtnant Calley nåede landsbyen Mai Lai. To år senere kom invasionen i Cambodia, som flængede modsætningerne i det amerikanske samfund op i åbne sår. Under en demonstration på Kent State University i Ohio blev the National Guard sendt ud mod studenterne. Soldaterne var bevæbnede med M-1 combat rifler og åbnede ild mod de unge. Sandra Scheuer, William Schroeder, Jeffrey Miller og Allison Krause blev dræbt. Krigen satte nu sine spor også på amerikansk jord.

En af garderne var en ung mand, som var søgt ind i kropset for at undgå udkommandering til Vietnam. Det kunne have været ham, der havde fyret et af de dødelige skud, og begivenhederne viste med grusom tydelighed amerikanerne, at tilskuerrollen ikke længere var mulig. En studine fandt i et brev til sin professor præcist udtryk for det nationale dilemma: »Jeg tror at både Allison Krause og den gardersoldat som skød hende begge to spillede roller som egentlig ikke var deres. Jeg tror at vort land har udviklet en slags uhorrt uvirkelighed og frygt. Det er en form for kontaktbrist, der berøver menneskene de fleste af deres alternativer ud over den rene og skære overlevelse«.

THE DEER HUNTER

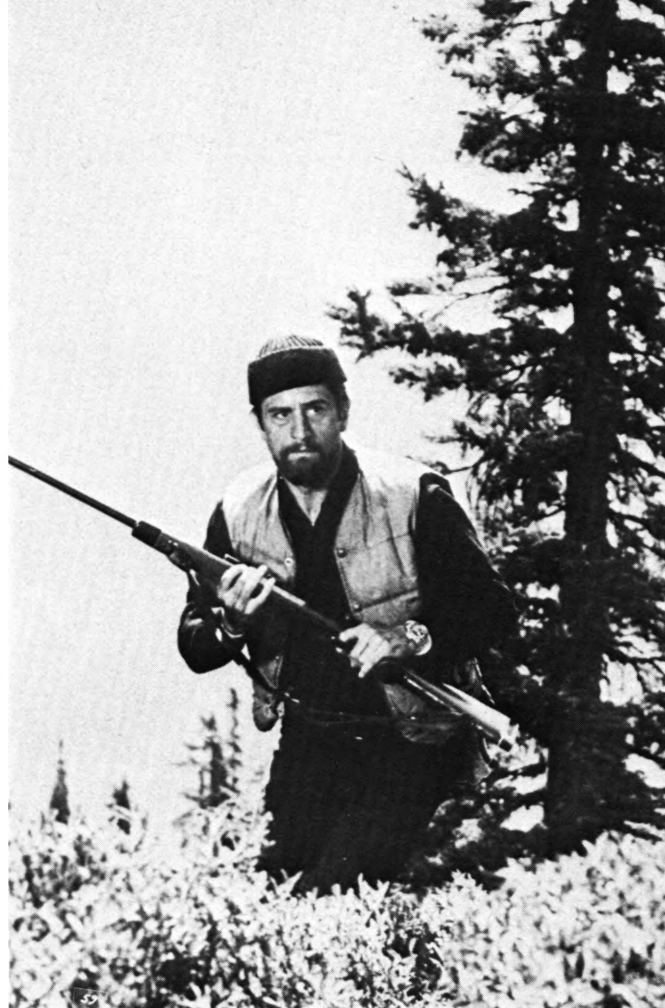
Det er denne uhørte uvirkelighed og frygt »The Deer Hunter« fremstiller. For det er det den gør. Den fortæller ikke, den viser. Historien er kun en episode og i sidste ende noget vrøvl om en mand, der vender tilbage stil Saigon i krigens slutfase for at hjembringe sin kammerat, der imidlertid er så omtåget af narkotika og så involveret i et rituelt roulettespil, hvor livet er indsatsen, at alt er for sent. Inden det kommer så vidt, og det vil sige tre biografterimer tidligere, har vi fulgt fem venner fra Clairton i Pennsylvania uden dog at lære dem nærmere at kende, hvilket er en svaghed i filmen. De skæbner den vil

Scener fra »The Deer Hunter« – øverst fra bryllupsfesten, derunder Vilmos Zsigmond i arbejde og dernæst Christopher Walken i vietnamesisk fangelejr. Nederst den afsluttende begravelsesscene

berette om, lader tilskueren uanfægtet. Det er ikke gennem dem, at »The Deer Hunter« får den virkning, den trods alt har. For det, den har, er ikke mennesker men snarere en formidabel fysisk kraft, et sensuelt nærvær som man skal til Norman Mailers roman »The Naked and the Dead« for at finde mage til. En bryllupsfests dansesved og drukkenskab, flodlandets torturkamre, de såredes skrig og raven i blod og pløre, emmer og damper fra lærredet. Højovnenes glødende detonationer, braget når et stykke vildt anskydes og braser omkuld i en bæk, det drønende slag når en kugle splintrer en fanges kranium og smasker dets indmad ud over de andre. For sådan er der hele tiden og overalt. Og det er i virkeligheden filmens budskab. Livet som en frygtelig kværn. Efter det første, lange afsnits bryllupsfest spæner Robert de Niro, som iøvrigt er ophavsmand til filmen på samme måde som Jane Fonda var det til »Coming Home«, ned ad gaden mens han stripper i lygteskæret fra vennernes efterfølgende bil. Til sidst tumler han om og sætter sig forpustet og nøgen mod et træ. Bag ham højovne og slaggedynger. »You know«, siger han så, »the whole thing is right here«. Næste dag skal han til Vietnam. Og filmen gir ham ret. Verden er en *hunting ground*. Ingen behøver spørge: Why are we in Vietnam?, – for svaret lyder: Because Vietnam is right here!

Måske glimter under uvirkelighedens og frygtens aske en sjælden gang den diamant, som er længslen efter en anden virkelighed. En vens spil på et klaver kan stilne den larmende ølgemytlighed for en tid, og nationalsangen efter en soldaterbegravelse er ikke bitter ironi, men et afmægtigt udtryk for længslen efter *the promised land*, hvor menneskene selv kan vælge deres roller.

Psykologer vil vide, at der findes en glæde i volden, der kan lignedes ved den seksuelle. I »Dispatches«, en journalistisk bog fra Vietnam, skriver Michael Herr, at hvis kampoplevelsen skal beskrives, så må den nærmest lignedes ved »the feeling you'd had when you were much, much younger and undressing a girl for the first time«. I krigen blir det individuelle jeg umærkeligt til et fælles vi. Derfor længes det moderne, ensomme massemenneske efter den. Krigen er ekstatiske og ekstasen skal befri. Kan den ikke opleves på det virkelige plan står filmen til rådighed. »The Deer Hunter« er et eksempel. Den rammer underlivet og ikke forstanden. Den fortæller om rejsen fra søndagens jagt til krigens slagmark. Men den blir ikke derude. Den vender tilbage til jagten



Robert De Niro i »The Deer Hunter«

og til hverdagen og viser at det krigen gjorde blot var at overdøve en eksistentiel tomhed bag al udfoldelse. Nu i stilheden sitrer den som et svælg mellem menneskene, der berøver dem de fleste af deres alternativer ud over den rene overlevelse. The whole thing is right here! Og tøvende, næsten skamfulde i det fremmede rum, hvori de alle befinder sig, er det så, at de til sidst griber tilbage til en gammel bekræftelse, de næppe tør tro og ikke kan slippe. Og usikkerheden og usikkerheden breder sig som reaktioner i biografen, der ligner dem på lærredet.



LEKSIKON:

Michael Cimino

Amerikansk instruktør. Også manuskriptforfatter. Født ca. 1943 i New York City, uddannet på Yale University, hvor han studerede arkitektur. Efter afsluttede studier indkaldt til hæren i 1963, derefter på Actors Studio. Har skrevet flere urealiserede manuskripter, bl.a. »Perfect Strangers«, »The Life and Dreams of Frank Costello«, »Pearl«, »The Fountainhead« og »The Jackson County War«, der delvis er indkorporeret i »Heaven's Gate«. **Litteratur:** Millimeter, marts 78, Positif 217, april 79. **Film:** 73: Silent Running/Verdens sidste have (Co-Ma); Magnum Force/Dirty Harry går amok (Co-Ma). 74: Thunderbolt and Lightfoot/Thunderbolt (+ Ma). 78: The Deer Hunter (+ Co-P + Co-story). 79: The Rose (Co-Ma); Heaven's Gate (+ Ma).

Ny vesttysk film

Ebbe Iversen skriver om den nye vesttyske film, der præges af kreativ kraft og kommerciel krise trods hastigt voksende international anerkendelse

Det er næppe forkert at sige, at den position, som italiensk film havde for omkring 30 år siden med sin neorealisme og fransk film for omkring 15 år siden med sin nye bølge, den har vesttysk film overtaget i dag – ikke med en stilistisk eller tematisk homogen gruppe af filmskabere, men med et bredt og broget udbud af blomstrende kreativitet. Efter lang tids dvale har vesttysk film opnået international anerkendelse, navne som Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog og Wim Wenders er genstande for kultisk dyrkelse endog i USA, og tildelingen af den halve guldpalmepris til Volker Schlöndorffs Grass-filmatisering »Bliktrommen« på majs festival i Cannes var seneste eksempel på tysk kvalitetsfilms triumferende fremmarch.

Men triumfen er kun af kunstnerisk, ikke af kommerciel art. Skønt spændende nye instruktører myldrer frem i Vesttyskland, myldrer publikum ikke i biograferne for at se deres film, og i det sydlige naboland taler man bekymret om økonomisk og publikumsmæssig krise for den hjemlige filmproduktion. Ligesom dansk film er også den vesttyske subsidieret, men selv navne som Herzog og Fassbinder har svært ved at trække folk til biograferne. Profeterne er ikke agtede i deres hjemland.

Da den selvransagende efterkrigsfilm omkring 1960 sang på sit sidste vers med værker som Wolfgang Staudtes »Roser til anklageren« og Bernhard Wickis »Broen« (begge fra 1959), opstod et vakuum i vesttysk film, og i 1962 gjorde 26 unge instruktører i det såkaldte Oberhausen-manifest op med fædre-generationens film og fordrede en ny. Samme år begyndte man at give offentlig økonomisk støtte til vesttysk film, for på det tidspunkt havde fjernsynets fremfærd fået det samlede årlige antal biografbesøg til at dale fra 800 mill. i 1957 til under 50 mill. i 1962, og samtidig var den årlige filmproduktion faldet fra 115 til 63 film.

Nogen umiddelbar kunstnerisk fornyelse kom hverken Oberhausen-manifestet eller statsstøtten til at betyde. Op gennem tressernes anden halvdel debuterede ganske vist navne som Schlöndorff, Schamoni-brødrene, Herzog og Fassbinder, men den kommercielle filmproduktion (f.eks. de ulidelige Skolepige-rapporter) var altdominerende, og så sent som i 1971 skrev the New



»Die Ehe der Maria Braun«

York Times, at »the persistently dismal situation of German film art is unique. A listing of new films comprises a greater proportion of trash than anywhere else«.

Samme år oprettedes imidlertid distributionsselskabet Filmverlag der Autoren i München, og dermed indledtes den kreative bølge, som vi i dag betragter som ny tysk film. Men dens succes har som nævnt været kvalitativ mere end økonomisk, for i 1978 tiltrak Filmverlags film stadig kun 8 pct. af de tyske biografgængere, og selskabet har været på fallittens rand.

Flere af de nye tyske filmfolk føler selv, at de ikke har nogen nulevende generation af ældre kolleger at støtte sig til, og at de hen over mange års tomrum bygger bro tilbage til den blomstrende tyske mellemkrigsfilm inden Hitlers magtovertagelse. Werner Herzogs delvise genindspilning af Murnaus »Nosferatu« er i den henseende symbolsk. Men netop fraværet af en kontinuerlig tradition frigør de unge filmfolk fra belastende viden om, hvad man traditionelt kan og ikke kan, når man laver film, og her ligger utvivlsomt en del af baggrunden for deres nye visioner og originale perspektiver.

Skønt de indbyrdes er meget forskellige, finder man enkelte fællestræk hos mange af de nye instruktører: en bekymring for den indenrigspolitiske situation i Vesttyskland med dens polarisering, politi-oprustning og Berufsverbot, samt i nogen grad optagetheden af USA og amerikansk film. I både Wenders' »Alice i byerne«, Herzogs »Stroszek« og Walter Bockmayers »Flammende Herzen« er en del af handlingen henlagt til USA, Fassbinders forkærlighed for Douglas Sirk er velkendt, og Wenders' seneste projekt er »Hammett«, en film om Dashiell Hammett indspillet i Amerika med Francis (Ford) Coppola som producent.

Et fællestræk er desuden, at mange af instruktørerne bor i München, midt i det inderligt reaktionære CSU-Bayern. Men her har Filmverlag der Autoren hjemme, og her byder Bavaria på Vesttysklands bedste studiefaciliteter – så gode, at også amerikansk-instruerede film som Robert Aldrichs »Raketbase 3«, Sam Peckinpahs »Jernkorset« og Billy Wilders »Fedora« blev indspillet her samt naturligvis Ingmar Bergmans »Slangens æg«.



»Bliktrommen«

Men skønt bosat i samme by udgør instruktørerne ingen klike. Både Werner Herzog, Volker Schlöndorff og Reinhard Hauff har over for Kosmorama medarbejder givet udtryk for, at de ikke føler sig som medlemmer af nogen gruppe eller bølge, og hvis Herzog møder Fassbinder på gaden i München, ved han slet ikke, hvad han skal tale med ham om.

Hidtil har München haft 50 pct. af den samlede vesttyske filmproduktion, Hamburg har haft omkring 30 pct., og Vestberlin har måttet nøjes med 10 pct. Men i juni 1977 indførte det vestberlinske senat en favoriseret finansieringsordning for at tiltrække filmprojekter. Med et loft på 5 mill. kr. tilbyder byen at finansiere op til 30 pct. af en films budget, forudsat at producenten har garantier for de øvrige 70 pct., og forudsat at mindst halvdelen af filmens budget bruges i Vestberlin. Hvis filmen bliver en økonomisk succes, skal pengene betales tilbage inden for 19 måneder efter premieren, ellers betaler Senatet.

Det har resulteret i, at film som »Bliktrommen«, Menahem Golans »The Magician« (efter Isaac Bashevis Singer), David Hemmings' »Just a Gigolo« og Peter Lilienthals »David« – som i år vandt guldbjørn på festivalen i selvsamme Berlin – er blevet indspillet i den gamle rigshovedstad, og byens to store studier, der var i sørgeligt forfald, moderniseres. Siden juni 1977 er de årlige beløb, som filmproduktioner har lagt i Berlin, blevet mangedoblet ikke færre end 53 gange.

Dog, dette vellykkede projekt stopper ikke snakken om filmkrise i forbundsrepublikken, hvor man i 1956 havde 7085 biografer og i 1976 kun 3260. Krisen består i dalende belægningsprocenter, stadig mindre markedsandel til de hjemlige film (i 1977 kun 10 pct. mod 40 pct. i 1970), fraværet af en effektiv distribution af de tyske film og manglen på risikovillige producenter – samt hidtil en manglende evne til at få kommerciel succes på international basis. Og selv om der nu laves mange flere kvalitetsfilm, er den samlede årlige produktion ikke vokset. I 1966 blev der produceret 60 vesttyske film, i 1968–69 nåede man et kvantitativt højdepunkt med henholdsvis 107 og 121 film, men i 1976 var man igen nede på 60 film. Og trods f.eks. Fassbinders og Herzogs internationale renommé ser de fleste tyske distributører stadig deres film som det, amerikanerne meget malende kalder box-office poison.

På den baggrund er de unge instruktører ofte afhængige af økonomisk støtte fra TV-stationerne, og typisk nok er landets to førende filmstudier begge TV-kontrollerede, nemlig førnævnte Bavaria i München og Studio Hamburg. TV-finansieringen foregår hyppigt på den måde, at en film vises to år i biograferne, inden den producerende TV-station selv viser den på skærmen. Eksempelvis er de fleste af Reinhard Hauffs film egentlig produceret for TV. Risikoen er bureaukratisk stivhed og muligheden for indirekte censur, dvs. manglende bevillinger til kontroversielle projekter, men omvendt

sikrer eksistensen af indbyrdes uafhængige og konkurrerende TV-stationer imod en monopolisering af filmproduktionen.

En bivirkning af TV-finansieringen har i øvrigt været, at siden filmene er blevet lavet med henblik på senere TV-visning, har man holdt sig væk fra de brede formater. Og nogle mener, at dette ikke har givet tilstrækkeligt frie udfoldelsesmuligheder for begavede fotografer som Thomas Mauch, Michael Ballhaus, Dietrich Lohmann og Jörg Schmidt-Reitwein. Man kan også finde den opfattelse, at det kommercielt er til skade for den tyske kvalitetsfilm, at den ikke disponerer over stjerne-navne – skuespillere, som på én gang er talentfulde og bredt populære. Bruno Ganz nævnes blandt de få undtagelser.

Men mangler vesttysk film stjerneaktører, så har den til gengæld sin vrimmel af interessante instruktører. Fassbinder, Herzog og Wenders står internationalt i første gear, og bag dem får man umiddelbart øje på navne som Reinhard Hauff, Hark Bohm, Erwin Keusch, Hans W. Geissendörfer, Peter Lilienthal, Bernhard Sinkel (og makkeren Alf Brustellin), Hans-Jürgen Syberberg, Max Willutzki, Walter Bockmayer og Klaus Emmerich. Der er oplagte og herhjemme totalt ukendte talenter som Hans Noever og Josef Rödl, og der er engagerede og spændende kvindelige instruktører som Helke Sander og Ulla Stöckl. Men man må til festivaler for at se deres film, og det er synd for den vægne del af det danske biografpublikum.

VESTTYSKLAND

Udarbejdet af Jan Kornum Larsen

ACHTERNBUSCH, Herbert (23.1.38). Bor i München. Foruden at være filminstruktør er han også billedhugger, maler, forfatter og skuespiller. Uhyre produktiv. Med sig selv som centrum, kommenterer han på satirisk vis det bayerske samfund. **Film:** 74: Das Andechser Gefühl (+ Ma + S). 75: Die Atlantikschwimmer (+ Ma + S + P). 76: Bierkampf (+ Ma + S + P). Herz aus Glas (Ma). 77: Servus Bayern (+ Ma + S + P). 78: Der junge Mönch (+ P + S).

BOCKMAYER, Walter (). Har beskæftiget sig meget med super 8 film, som han mener giver ham stor frihed. Opråede en vis succes med sin første spillefilm, som handler om en ekscentrisk dame på et alderdomshjem, der tror at hun er Tarzans Jane. Fassbinder gjorde opmærksom på hans talent i en artikel i »Die Zeit«. Har planer om at lave film om Richard Strauss. **Film:** (Super 8 data ikke fundet) 75: Die Betörung der blauen Matrosen. 77: Jane bleibt Jane. 78: Flammende Herzen (+ Ma).

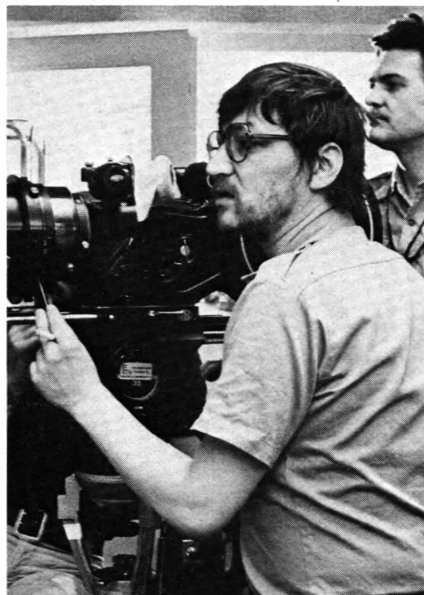
BOHM, Hark (18.5.39). Juridisk embeds-eksamen. Derefter til München som medhjælp i en kunsthandel, senere som advokatfuldmægtig. Lærte gennem sin bror, skuespilleren Marquard Bohm, instruktører som Klick og Schlöndorff at kende. Skrev drejebog for sidstnævnte og optog i 70 sin første kortfilm. Sammen med bl.a. Wenders og Lilienthal grundlagde han »Filmverlag der Autoren«. Hans første spillefilm »Tschetan, der Indianerjunge« blev valgt til bedste tyske spillefilm 1973. **Film:** 70: Wie starb Roland S.? (kort). 71: Einer wird verletzt, träumt und wird vergessen. 72: Tschetan, der Indianerjunge/Indianerdrengen Tschetan (+ Ma). 73: Ich kann auch ne Arche bauen (+ Ma). 74: Wir pfeifen auf den Gurkenkönig (TV-film) (+ Ma). 75: Nordsee ist Mordsee (+ Ma). 78: Moritz, lieber Moritz.

BRANDNER, Uwe (23.5.41). Var allerede kendt som forfatter og digter, da han begyndte at beskæftige sig med film. Lærte hurtigt sig selv at lave film, hvorefter han i 68 optog fjernsynsfilm »Blinker«. Efter en kortfilm lavede han i 70 sin første spillefilm, der var med ved Cannes festivalen 1971. Hans film drejer sig især om samfundsproblemer. Han var med til at stifte »Filmverlag der Autoren«. **Film:** 68: Blinker (TV-film) (+ Ma). 69: Toon erzählt vom Paradies (kort) (+ Ma). 70: Ich liebe dich, ich töte dich (Eine bilderge-schichte aus der Heimat) (+ Ma). 72: Kopf oder Zahl (+ Ma). 78: Halbe-halbe (+ Ma).

BRUSTELLIN, Alf (). Har som kameramand, manuskriptforfatter og medinstruktør haft et tæt samarbejde med Bernhard Sinkel. Fra 70 til 73 regelmæssigt ar-

tikler i »Filmkritik«. **Film:** 74: Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat/Lina Braake (F). 75: Berlinger/Berlinger (+ Ma). 77: Der Mädchenkrieg. 78: Deutschland im Herbst/Tyskland i efteråret (del); Taugenichts (Ma); Der Sturz (+ Ma).

EMMERICH, Klaus (1943). Studerede litteratur og engelsk. Uddannet på Hochschule für Film und Fernsehen i München. Arbejdede en tid for fjernsynet. Hans første spillefilm var »Rosa und Lin«. Har også instrueret teaterstykker. **Film:** 71: Ausgeflipt (kort). 72: Film für Cheyenne (kort). 73: Rosa und Lin; Florian (TV) 74: Heiratskandidaten (TV). 75: Erziehung durch Dienstmädchen (TV). 76: Hauptmann Kreutzer; Heinrich Heine 78: Die erste Polka.



FASSBINDER, Rainer Werner (31.1.46). Gymnasium i Augsburg og München. Sprang fra i 64, for studentereksamen. Forskellige småjobs. Skuespillerundervisning. Kom i 67 til »Action-theater« i München. I april 68 uropførelse af hans første teaterstykke »Katzelmacher«. »Action-theater« opløstes i maj 68. Grundlagde sammen med ni andre »Antitheater«. Medvirkede ved etableringen af »Filmverlag der Autoren«. Grundlagde 71 eget produktionsselskab »Tango-Film«. 74/75 leder af TAT (Theater am Turm) i Frankfurt am Main. Projekt: TV-serie i 10 dele, »Berlin, Alexanderplatz«. **Litt.** Thomsen, Chr. Braad: I Fassbinders spejl (Fremad 1975). Kar-sunke m.fl.: Rainer Werner Fassbinder (Carl Hanser Verlag, München 1974). **Film:** 65: Der Stadstreicher (kortfilm). 66: Das kleine Chaos (kortfilm). 69: Liebe ist kälter

als der Tod/Kærlighed er koldere end døden (+ S); Katzelmacher (+ S); Götter der Pest (+ S); Warum läuft Herr R. amok? (+ Ma). 70: Rio das Mortes (+ S); Whity (+ S); Die Niklashauser Fahrt (+ Ma + S); Der amerikanische Soldat/Den amerikanske soldat (+ S); Warnung vor einer heiligen Nutte/Advarsel mod en hellig luder; Pioniere in Ingolstadt/Pioniererne kommer til Ingolstadt. 71: Der Händler der vier Jahreszeiten/Frugthandlerens fire årstider/Manden med frugtvoغن. 72: Die bitteren Tränen der Petra von Kant/Petra von Kant's bitre tårer; Wildwechsel; Acht Stunden sind kein Tag/Otte timer er ikke hele dagen (TV-serie i 5 dele). 73: Welt am Draht I-II; Angst essen Seele auf/Angst æder sjæle op; Martha (TV). 74: Effi Briest. 75: Faustrecht der Freiheit/Frihedens knyttnæve (+ Ma + S); Mutter Küsters himmelfart (+ Ma); Angst vor der Angst (+ Ma); Ich will doch nur, dass ihr mich liebt (+ Ma). 76: Bolwieser (TV). 77: Women in New York (TV); Satansbraten/Satans yngel; Chinesisches Roulette/Roulette Chinoise / Kinesisk roulette (+ Ma) (TY/FR); Despair/Den desperate mand (TY/FR). 78: Deutschland im Herbst/Tyskland i Efteråret (del); In einem Jahr mit 13 monden (+ F + Ma); Die Ehe der Maria Braun (+ F + Ma); Eine Reise ins Licht (+ Ma. + F). 79: Die dritte Generation. **Video:** 70: Das Kaffeehaus (+ Ma). 71: Bremer Freiheit (+ S). 73: Nora Helmer. 74: Wie ein Vogel auf dem Draht (+ Ma).

FENGLER, Michael (14.11.40). Studerede kunsthistorie i Bonn, senere romanske sprog og tysk i München, hvor han også optog en kortfilm. Han lærte midt i tresserne Fassbinder at kende og siden har de arbejdet sammen på adskillige film med Fassbinder som instruktør og med Fengler i afvekslende funktioner som medinstruktør, fotograf, klipper, produktionsleder m.m. I 71 grundlagde Fengler på grund af utilfredshed med produktionssystemet sammen med bl.a. Lilienthal og Vogeler »Filmverlag der Autoren«. Han var indtil 74 forretningsfører for selskabet, hvilket medførte en pause i hans egen filmproduktion. Han har været produktionsleder på Fellinis nye film »Prova d'orchestra«. Hans filmselskab »Albatros Film« er særdeles aktivt. **Film:** 69: Warum läuft Herr R. amok? (+ Ma.). 70: Die Niklashauser Fahrt; Weg vom Fenster (+ Ma). 74: Output (+ Ma). 75: Säufer, Nutton und Proleten (+ Ma). 77: Eierdiebe (+ Ma). 78: Shadowboxer.

FILMVERLAG DER AUTOREN. Kooperativt produktions og distributionselskab beliggende i München. Ideen til Filmverlag stammer fra Thomas Schamoni, Peter Lilienthal og Fassbinder. Instruktørerne var forbitrede over produktionsforholdene. F.eks. fik

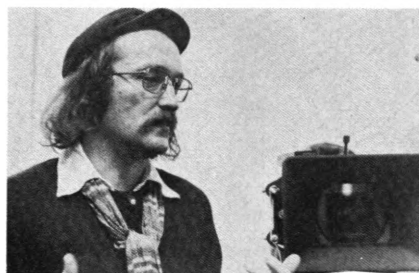
producenterne de pengepriser som filmene blev tildelt. Producenten til Schaafs »Tätowierung« (67) investerede den indbragte pris i pornofilm. Filmverlag blev baseret på »Verlag der Autoren« (grundlagt 69), der var oprettet af revolterende medarbejdere hos forlaget »Suhrkamp« og nu beskæftigede sig med TV-film og hørespil. Filmverlag der Autoren blev dannet i 70 og ved at producere for TV fik instruktørerne et bedre økonomisk grundlag. Produktionerne foregår på den måde at projektet diskuteres i Filmverlag, hvorefter det finansieres, og produceres af instruktørens eget produktionsselskab. Instruktørerne er indehavere af firmaet, men har en høj grad af frihed. Fordelen består i at man selv distribuerer filmene og således ikke er afhængig af et kommercielt distributionsselskabs luner. Det giver ligeledes filmene en mere ens lancering. I januar 77 gik Filmverlag på det nærmeste fallit. Den første direktør Laurens Straub forsøgte sig med en mere kommerciel linje for at forbedre økonomien. Først da Matthias Ginsberg kom til lykkedes det at redde selskabet. Ginsberg, der også var assistent for Spiegel-indehaveren Rudolf Augstein, formåede at skabe tillid til firmaet og i februar 77 betalte Augstein personligt selskabets gæld på cirka 2.5 mill. kroner. Augstein indgik i selskabet som indehaver af 55% af aktierne. De øvrige aktionærer er Uwe Brandner, Geissendörfer, Böhm og Wim Wenders. Fassbinder forlod Filmverlag, men insisterede på at Filmverlag skulle distribuere hans meget dyre nye film »Despair«. Filmverlags nye distributionspolitik inkluderer også udenlandske kvalitetsfilm. Instruktører involveret i Filmverlag omfatter bl.a. Fassbinder, Brandner, Geissendörfer, Hauff, Kluge, Lilienthal, Reitz, Schilling, Schmid, Sinkel, Vogeler og Wenders.

FLEISCHMAN, Peter (26.7.37). Studerede ved Hochschule für Film und Fernsehen i München. Lavede i 57 sin første kortfilm. Fra 60 instruktørassistent for bl.a. Jacques Rozier. I 62 begyndte han at studere ved IDHEC i Paris. Derefter flere kortfilm. Hans første længere film fik en pris ved Mannheim filmugen 1967. Bor for øjeblikket i Frankrig. Hans seneste film er en science-fiction film. **Film:** (indtil 65 kun kortfilm). **57:** Eintagsfliege. **61:** Geschichte einer Sandrose. **62:** Brot der Wüste; Un Noir pour Madame (IDHEC). **63:** Begegnung mit Fritz Lang (dok). **64:** Der Test. **65:** Alexander und das Auto ohne linken Scheinwerfer. **67:** Herbst der Gammler (dok). **68:** Jagdszenen aus Niederbayern/Klapjagt i Landsbyen (+ Ma). **72:** Das Unheil (+ Ma). **73:** Der Fehler (+ Ma). Dorotheas Rache (+ Ma). **76:** Der dritte Grad (+ Ma); Rückkehr nach Unholzing (Unholzing acht Jahre danach) (dok). **379:** Die Hamburger Krankheit.

GEISSENDÖRFER, Hans Werner (6.4.41) Studerede teatervidenskab, psykologi, tysk og afrikanske sprog ved universitetet i Marburg. Opgav dog forholdsvis hurtigt og kom i kontakt med en teatergruppe. Han rejste igennem Europa, Afrika og Asien med et 8 mm kamera. Siden fjernsynsfilm. Assistent for George Moore i 68. Derefter egne film. Hans seneste film »Die gläserne Zelle« er baseret på en Patricia Highsmith roman. **Film:** **66:** Befriedung (8 mm). **67:** Dynamitfischerei (8 mm); Fastentage in Griechenland (8 mm); Netzfischfang im Ägäischen Meer (8 mm). **68:** Eins & Eins (8 mm); Manfred Schoof Quintett (8 mm); Anna



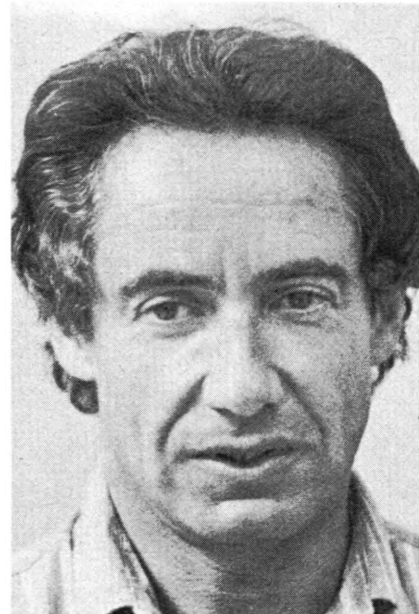
Peter Fleischman



Hans Werner Geissendörfer



Heidi Genée



Peter Lilienthal

Hahn (8 mm); Der Fall Lena Christ (+ Ma). **69:** Jonathan (+ Ma). **70:** Eine Rose für Jane (TV) (+ Ma). **71:** Carlos (TV) (+ Ma). **72:** Marie (TV) (+ Ma). **73:** Die Eltern (TV) (+ Ma); Perahim (TV) (+ Ma). **75:** Lobster (TV-krimiserie i 6 dele). **76:** Die Wildente/Vildanden (+ Ma); Sternsteinhof (+ Ma). **77:** Tatjana (+ Ma). **78:** Die gläserne Zelle (+ Ma); Theodor Chindler (TV-serie).

GENEE, Heidi (1938). 56-59 uddannet i faderens virksomhed, der producerede ungdomsfilm. Fra 64 til 66 instruktørassistent og klipper ved Bavaria. Hun har siden klippet en mængde film af unge tyske instruktører som Lilienthal, Kluge, Brandner m.fl. Hendes filmdebut »Grete Minde« fik en »Bundesfilmpreis« og var officielt tysk bidrag til Filmfestivalen i Berlin 1977. Den handler om en 17 årig pige i et protestantisk 17. årh. Tyskland. Hendes seneste film er en komedie. **Litt.:** Frauen und Film 9 oct. 76. **Film:** **77:** Grete Minde – der Wald ist voller Wölfe **79:** Der Bleiche Galan.

HANDKE, Peter (1942). Født i Østrig. Fra 61 til 65 jurastuderende ved universitetet i Graz. 68/69 Fordstipendium i Berlin. Kendt forfatter. Bor ofte i længere perioder i Paris. Har på såvel teatret som på romanens og digtets område vakt opsigt med sine formopløsende værker. Teatret, sagde han i 68, kopierer ikke verden, verden fremtræder som en kopi af teatret. Hans samarbejde med Wim Wenders startede ved en tilfældighed. De havde kendt hinanden en del år og tilfældigvis var Wenders på besøg da Handke begyndte at skrive bogen: »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter«. Handke foreslog en filmatisering nærmest for sjov. Han debuterede som filminstruktør i 77 med den meget stille »Die Linkshändige Frau«. **Film:** **71:** Die Angst des Tormanns beim Elfmeter/Målmandens angst ved straffesparket (Ma). **75:** Falsche Bewegung (Ma). **77:** Die linkshändige Frau. (+ Ma).

HAUFF, Reinhard (23.15.39) Søn af Jurist. Begyndte at arbejde hos Bavaria allerede mens han studerede og beskæftigede sig her specielt med kabaret og shows af forskellig art. 1966-68 lavede han over 20 fjernsynssendelser. Fra 69 især socialkritiske emner, først i dokumentarfilm, men allerede samme år i sin første spillefilm »Die Revolte«. Hans film »Mathias Kneissl« deltog i Cannes festivalen 1972. **Litt:** Jeune Cinéma 111 (interview) **Film:** **69:** Untermann-Obermann; Auswegslos (dok); Die Revolte (+ Ma). **70:** Offener Hass gegen Unbekannt (+ Ma). **71:** Mathias Kneissl (+ Ma). **72:** Das Haus am Meer (+ Ma). **73:** Desaster **74:** Die Verrohung des Franz Blum/Franz Blums forræelse (+ Ma). **75:** Paule Pauländer; Zündschnüre. **77:** Der Hauptdarsteller/Hovedrollen. **78:** Messer im Kopf.

HERZOG, Werner (5.9.42) Hans næste projekt er en gigantfilm, der skal optages i Peru »Fitzcarraldo«, om en mand der bliver millionær på et gummi-boom. Herzog har netop udgivet en roman i dagbogsform »Vom Gehen im Eis«. **Film:** (siden Filmens HHH bd. IV) **70:** Auch Zwerge haben klein angefangen/Også dværge er begyndt i det små (+ Ma); Behinderte Zukunft (+ Ma). **72:** Aquirre, der Zorn Gottes/Aquirre, den gale erobrere (+ Ma); Das Land des Schweigens und der Dunkelheit (+ Ma). **75:** Jeder für sich und Gott gegen Alle/Gåden om Kaspar Hauser (+ Ma); Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner (dok); How much

wood would a woodchucker chuck? (dok). **76:** Herz aus Glas (+ Ma) Mit mir will keiner spielen. (kort). **77:** Stroszek/Balladen om Bruno S. (+ Ma); La Soufrière (dok). **78:** Nosferatu, Phantom der Nacht/Nosferatu, Vampyren (+ Ma) **79:** Woyzeck.

KEUSCH, Erwin (1946) Schweiziskfødt (i Zürich). Søn af en bager, Studerede tysk, psykologi og historie. Medvirkede ved studenterteater. Flyttede i 68 fra Zürich til München hvor han studerede tysk og teatervidenskab. Efter en del kortfilm, debuterede han i 76 med den ret succesfulde »Das Brot des Bäckers«. **Film:** **69:** Geni (8 mm); Nachrichten aus der Provinz von Jochen Ziem (kortfilm); Das kleine Riesenrad. **70:** Pietro (kortfilm); Modell A (kortfilm); Das kleine Welttheater (kortfilm) **71:** Carina (+ Ma + K) (kortfilm). **76:** Das Brot des Bäckers/Der bor en bager (+ Ma). **79:** So weit das Auge reicht.

KLUGE, Alexander (14.2.32) **Film:** (siden Filmens HHH bd. IV) **70:** Der grosse Verhau (+ Ma). Willi Tobler und der Untergang der sechsten Flotte (+ Ma) **73:** Besitzbürgerin Jahrgang 1908 (kortfilm) Die Reise nach Wien/Reisen til Wien (+ Ma); Gelegenheitssarbei einer Sklavin. **75:** Augen aus einem anderen Land (+ Ma); In Gefahr und grøster Not bringt der Mittelweg den Tod (sammen med Reitz) (+ Ma). **76:** Der starke Ferdinand/Den stærke Ferdinand. **78:** Deutschland im Herbst/Tyskland i efteråret (del). **79:** Die Patriotin.

KOTULLA, Theodor (20.8.28) Studentereksamen 50. Læste ved universitetet i Münster tysk og filosofi, men forlod universitetet uden eksamen. Begyndte derpå som filmkritiker i Filmforum, Film 56, Filmkritik og Frankfurter Litteratur Hefte. Han skrev fra 57 til 60 222 artikler. I 64 skrev Kotulla drejebog til Peter Lilienthals fjernsynsfilm »Der 18. Geburtstag«. Samme år lavede han for fjernsynet »Camus und Algier«. Hans to første spillefilm handler om livet i små provinsbyer. Hans eneste film »Aus einem deutschen Leben« fortæller om Franz Lang, lejrkommendant i Auschwitz fra 41-45. **Film:** **64:** Der 18. Geburtstag (Ma). **67:** Panek (TV); Albert Camus in Algier (TV); Zum Beispiel Bresson (dok); Vor dem Feind (kortfilm). **68:** Bis zum Happy End (+ Ma). **71:** Ohne Nachsicht (+ Ma); See the Music (dok). **77:** Aus einem deutschen Leben. (+ Ma).

KRATISCH, Ingo (13.5.45) Født i Neudek, Tjekkioslovakiet. Udlært maskinarbejder. Videreuddannede sig på »Akademie für Werkkunst« til konstruktør, Dernæst studier ved »Deutsche Film- und Fernsehakademie« i Berlin, hvor han mødte Marianne Lüdcke. Sammen har de lavet film om arbejdere og deres vilkår i industrisamfundet, Sammen med Max Willutzki og Christian Ziewer udgør han den såkaldte Berlinerskole. **Film:** **71:** Akkord (+ Ma + F) (kortfilm); Die Wollands (+ Ma + F). **73:** Lohn und Liebe (+ Ma + F). **75:** Familienglück (+ Ma + F). **76:** Die Tannerhütte.

KRISTL, Vlado (24.1.23) Født i Zagreb, Jugoslavien. Foruden at være instruktør er han også maler, skuespiller, romanforfatter og lyriker. Er nu mest aktiv indenfor video. Kristls værker illustreres af følgende udtalelse: »Nur die Filme sind richtig, die Ordnungen zerstören«. **Film:** (siden Filmens HHH Bd IV) **69:** Sekundenfilme (kortfilm); Italienisches Capriccio (kortfilm). **70:** Film

oder Macht (+ P). **71:** Obrigkeitfilm (+ P); Berlinale 71 (8 mm); Tigerkäfig (8 mm). **72:** Akademismus (8 mm).

LEMKE, Klaus (13.10.40) Studerede kunsthistorie. Derefter instruktørassistent ved teatre i Düsseldorf og i München. Kritiker ved tidsskriftet »Film«. 65-66 lavede han seks kortfilm. Spillefilmdebut i 67. Hans film drejer sig ofte om en »søgen«. Lemke har også arbejdet en del for fjernsynet. Som mange andre unge tyske instruktører interesserer han sig meget for amerikanske B-film og amerikansk mytologi. **Film:** (65-66 alle kortfilm) **65:** Kleine Front; Drei. **66:** Strategen; Duell; Henker Tom; Ein Haus am Meer. **67:** Negresco (+ Ma). 48 Stunden bis Acapulco. **69:** Brandstifter (TV) (+ Ma) **70:** Mein schönes kurzes Leben (TV) (+ Ma) **71:** Rocker (TV) (+ Ma); Liebe so schön wie Liebe (+ Ma); Destination Paradies (+ Ma). **73:** Sylvie (+ Ma). **74:** Paul (TV) (+ Ma); Teenagerliebe (TV) (Ma). **75:** Idole (TV) (+ Ma). **76:** Die Sweethearts (TV) (+ Ma). **77:** Moto-cross (TV) (+ Ma) Amore (TV) (+ Ma). **78:** Salambo **79:** Ein komischer Heiliger.

LILIENTHAL, Peter (27.11.29) Født i Berlin, men rejste ti år gammel med sine forældre til Uruguay. Efter gymnasiet studerede han kunsthistorie og fik en bankuddannelse. Var medlem af universitetets filmklub og begyndte i 55 at lave kortfilm. I 56 rejste han tilbage til Berlin og studerede ved »Hochschule für bildende Künste«. I 59 blev han ansat ved Südwestfunk i Baden-Baden som instruktørassistent og fungerede fra 61-66 som instruktør. Derefter dokumentafilm og TV-film. Hans første spillefilm kom i 69 (»Malatesta«). Lilienthal er undertiden blevet beskyldt for at indtage en l'art pour l'art attitude. Andre opfatter ham som et stort håb for vesttysk film. Han modtog i 76 »Die goldene Schale« – Tysklands fornemste filmpris – for »Es herrscht Ruhe im Lande«. Guldbjorn ved Berlin Festivalen 79. Han har planer om en film om sin bedstefar Otto Lilienthal, der som den første fløj over Berlin i ballon. **Film:** **55:** El joven del trapezio volante (UR) **59:** Im Handumdrehen verdient **60:** Die Nachbarskinder (TV) **61:** Biographie eines Chokoladentages (TV) **62:** Der 18. Geburtstag (TV); Picknick im Feld (TV); Stück für Stück (TV) **63:** Schule der Geläufigkeit (TV); Striptease (TV); Jede Stunde verletzt und die letzte tötet (TV) **64:** Das Martyrium des Peter O'Meg (kortfilm); Serraphine – oder die wundersame Geschichte der Tante Flora (kortfilm); Karl: Porträt einer Stadt (TV) **65:** Unbeschriebenes Blatt (TV) **66:** Robert (TV); Claire Brown (TV); Abschied (kortfilm); Der Beginn (kortfilm) **67:** Pornographie (kortfilm); Ein Verbrechen mit vorbedacht (+ Ma) (kortfilm). **68:** Tramp (TV); Horror (TV) (+ Ma) **69:** Malatesta (+ Ma). **70:** Die Sonne angreifen (+ Ma) **71:** Jakob von Gunten (TV) (+ Ma). **72:** Start Nr. 9. **73:** Shirley Chisholm for President; Icaros (+ Ma); La Victoria (dok) (+ Ma). **74:** Hauptlehrer Hofer (+ Ma). **75:** Es herrscht Ruhe im Lande. **76:** Kadir **79:** David (+ Ma + P).

LÜDCKE, Marianne (1945). Udlært skuespiller på forskellige teatre. Mødte på »Deutsche Film- und Fernsehakademie« i Berlin Ingo Kratisch, med hvem hun havde interessen for arbejdere og deres forhold tilfælles. I 71 optog de sammen en 30 minutters film »Akkord« om arbejdskonflikter blandt kvinder. Samme år lavede de deres første

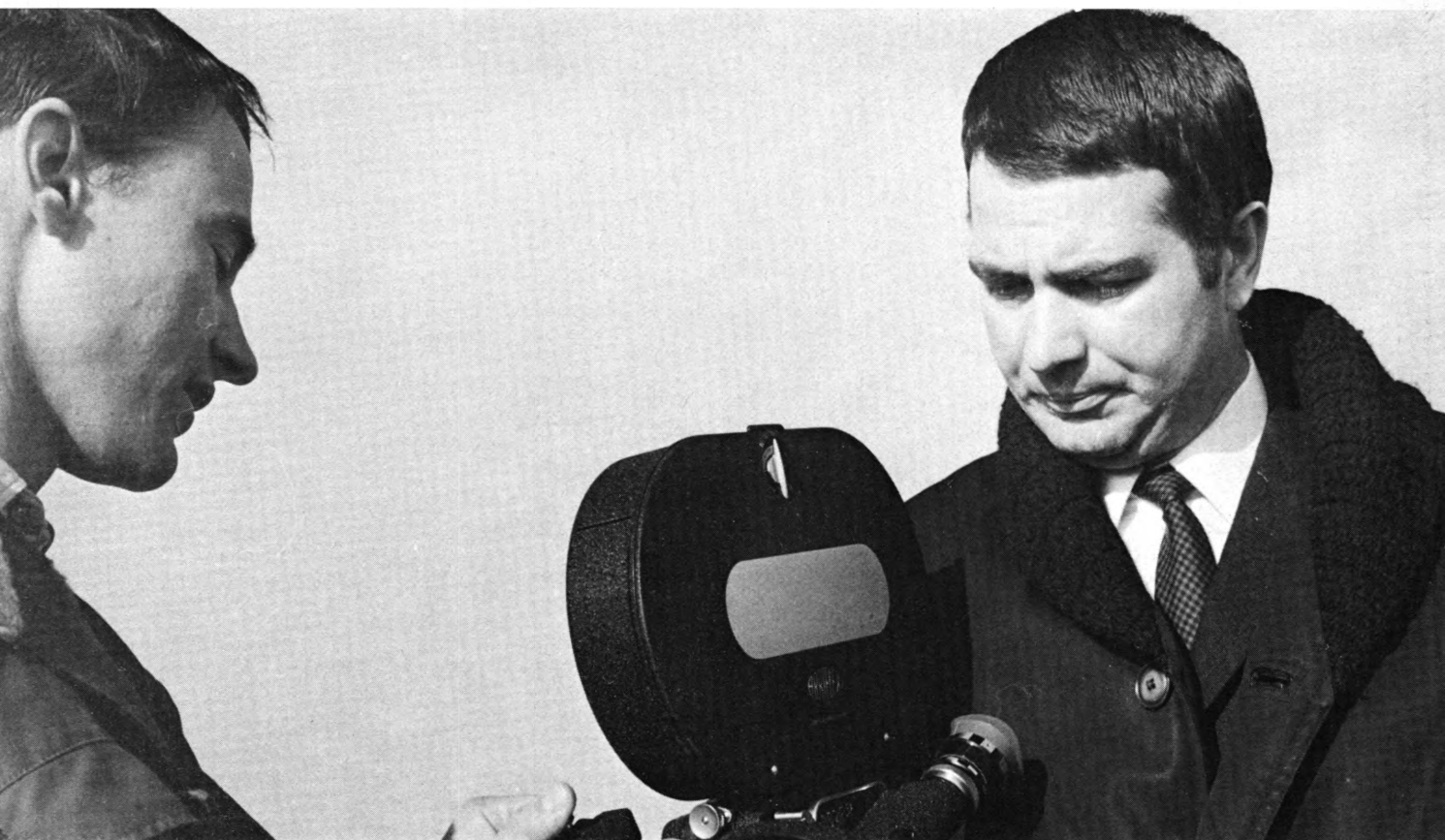
spillefilm »Die Wollands«, der fik en pris ved »Internationale Filmwoche« i Mannheim. **Film:** **71:** Akkord (kortfilm); Die Wollands (+ Ma). **73:** Lohn und Liebe (+ Ma). **75:** Familienglück (+ Ma). **76:** Die Tannerhütte.

MOORSE, George (1.5.36) Født i New York. Kom 59 til Vesttyskland. Skrev lyrik og drejebøger til forskellige instruktørvenner. Arbejdede desuden som grafiker og instruktørassistent. I 64 lavede han sin første kortfilm »Inside Out« og året efter sin første spillefilm, som han indspillede i Holland. I 67 arbejdede han som tegner i München-gruppen »Kinematographik« med Vlado Kristl og Jan Lenica. Har også arbejdet for TV, både med film og med iscenesættelse af TV-shows. Hans mest kendt film er »Lenz«, efter en novelle af Büchner. Sammen med Kristl og Straub tilhører han den 'udenlandske' gruppe, der er blevet en bestanddel af »Junger Deutscher Film«. **Film:** **64:** Inside Out **65:** Zero in the Universe (+ Ma). **66:** Der Findling (TV) (+ Ma) London Pop (TV). **67:** Kuckucksjahre (+ Ma); Der Griller (TV) (+ Ma) **68:** Liebe und so weiter (+ Ma); Robinson. **69:** Feuerpredigt (kortfilm) **70:** Lenz (+ Ma). **72:** Tod in Scheveringen (kortfilm); Pan (+ Ma). Gute Lieder sind wie Pistolen. **73:** Inki. **74:** Unterwegs. **75:** Schattenreiter.

NEKES, Werner (1944) Gymnasium i Oberhausen und Mülheim. Derefter til Hamburg. Hans eksperimenterende film har rod i surrealismen. Medgrundlægger af Hamburger Filmschau i 68. Rejser i Amerika i 71. Siden 70 lærer ved »Hochschule für bildende Künste«. Gift med instruktøren Dore O. Han har også skrevet digte inspireret af Lautréamont og Michaux. **Film** (Når ikke andet er angivet, 16 mm kort film): **65:** Tom Doyle und Eva Hesse (8 mm). **66:** Fehlstart; Start; Artikel. **67:** Bogen; Schnitte für ABABA; Schwarzhuhnbraunhuhnenschwarzhuhnweissshuhnrothuhnweiss oder put-ptut; Kratz-beiss-loch-und Flickerfilme; Jüm-jüm; Das seminar; Gurtrug nr. 1; Gurtrug nr. 2; Ach, wie gut, dass niemand weiss; Körper; Operation. **68:** Vis-a-vis; Gruppenfilm; Zipzibbelip; Mama da steht ein Mann; Tarzans kamp mit dem Gorilla; Muhkuh; Kelek. **69:** Nebula (76 min.) **70:** Abbandono. **71:** Spacecut **73:** Aus Altona; T-wo-men I-IV. **73:** Arbatax; Diwan (85 min.) **74:** Makimodo. **75:** Amalgam I-IV (72-min.) **76:** Photophtalmia; Falun (35 mm). **77:** Lagado (35 mm, 80 min.). **78:** Mirador.

O., Dore (1946) Experimentalinstruktør fra Hamburg. Medgrundlægger af »Hamburger Film Coop«, et distributionselskab for uafhængige filmselskaber. Hendes film »Kaskara« fik ved experimentalfilmfestivalen i Knokke 1974 som den første tyske film »Grose Preis«. I forbindelse med en serie af hendes film på filmmuseet i München 1974, nægtede die Zeit's anmelder at skrive om dem, fordi han ikke forstod dem. Hun er gift med Werner Nekes og sammen har de lavet hendes første film »Jüm-jüm«. **Film** (alle kortfilm): **67:** Jüm-jüm **68:** Alaska **69:** Lawale **70:** Kaldalon **72:** Blonde Barbarei **74:** Kaskara.

REITZ, Edgar (1.11.32) **Film** (siden Filmens HHH Bd. IV): **70:** Geschichten von Kübelkind (+ Ma). **71:** Kino Zwei (+ Ma + F); Das goldene Ding (+ Ma). **73:** Die Reise nach Wien/Reisen til Wien (+ Ma). **74:** In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod (+ Ma + F). (sammen med A. Kluge).



76: Stunde Null/Nultimen (+ Ma + P). 78: Deutschland im Herbst (episode); Der Schneider von Ulm.

Edgar Reitz og – til højre – Volker Schlöndorff

RUNZE, Ottokar (19.8.25) Født i Berlin. Begyndte som skuespiller ved forskellige berlinske scener. 51-56 leder af et avantgarde-teater, »Theater im British Center«. I 64 grundlagde han »Europa Studio« i Salzburg, hvor repertoiret bestod af nulevende forfatters stykker. Ved siden af teaterarbejdet, filmarbejde for TV, bl.a. en dokumentarserie om musical'ens historie. Første spillefilm i 71 baseret på et Shakespeare stykke. Han brød igennem med »Der Lord von Barmbeck« fra 73. Runze's film foregår oftest i tiden før 2. Verdenskrig. **Film:** 71: Viola und Sebastian (+ Ma). 73: Der Lord von Barmbeck/En tyvs erindringer (+ Ma). 74: Im Namen des Volkes (+ Ma). 75: Das Messer im Rücken (+ Ma); Verlorenes Leben/ Den skyldige. 77: Die Standarte.

SANDER, Helke (1937) Født i Berlin. Studentereksamen i Remscheid. Teaterskole. Flyttede 58 til Finland, hvor hun arbejdede med avantgarde teater. Vendte 65 tilbage til Berlin. I 66 studier ved »Deutsche Film- und Fernseh Akademie«. Samme år den første kortfilm »Subjektitüde«. I 67 første kontakt med politisk aktive studenter i forbindelse med demonstrationer imod Springer. Aktiv i kvindebevægelsen. I 74 redaktør for »Frauen und Film«. Underviste 74/75 på »Hochschule für bildende Künste« i Hamburg. Har i 78 udgivet bogen »Frauen in der Kunst«. I martsnummeret 79 af »Frauen und Film« gøres det bekendt at hun har trukket sig tilbage som redaktør p.g.a. filmarbejde. **Film** (alle kortfilm): 66: Subjektitüde 67: Silvo 68: Brecht die Macht der Manipulateure 69: Kindergartenin was nun? Kinder sind keine Rinder 71: Eine Prämie für Irene 72: Macht die Pille frei. 73: Männer-

bünde. 77: Die allseitig reduzierte Persönlichkeit.

SANDERS-BRAHMS, Helma (20.11.40) Efter studietiden (tysk og engelsk) ansat som speaker ved WDR III. Det interesserede hende ikke synderligt, men gav hende lejlighed til at lære noget om de forskellige processer i filmfremstilling. Efter hendes første TV-film tog hun med kolleger til Italien for at interviewe Corbucci og Pasolini. Hyppige ophold i Italien. I 69 lavede hun for nogle tusind mark kortfilmen: »Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt«. Filmen var oprindeligt tiltænkt TV, men blev ikke accepteret. Den blev derefter sendt til Oberhausen, hvor den blev præmieret. Hendes film drejer sig om kvinde- og samfundsproblemer. Hendes seneste film »Heinrich – die Geschichte meiner Seele« handler om den romantiske digter Heinrich von Kleists selvmord ved Berliner Wahnsee. **Litt.:** Frauen und Film 13/77. **Film** (+ Ma ved alle film): 69: Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt 70: Gewalt. 71: Die industrielle reserve-Armee; Der Angestellte. 72: Die Maschine. 73: Die letzten Tage von Gomorra. 74: Erbeben in Chile; Unter dem Pflaster ist der Strand. 75: Shirins Hochzeit. 77: Heinrich – die Geschichte meiner Seele.

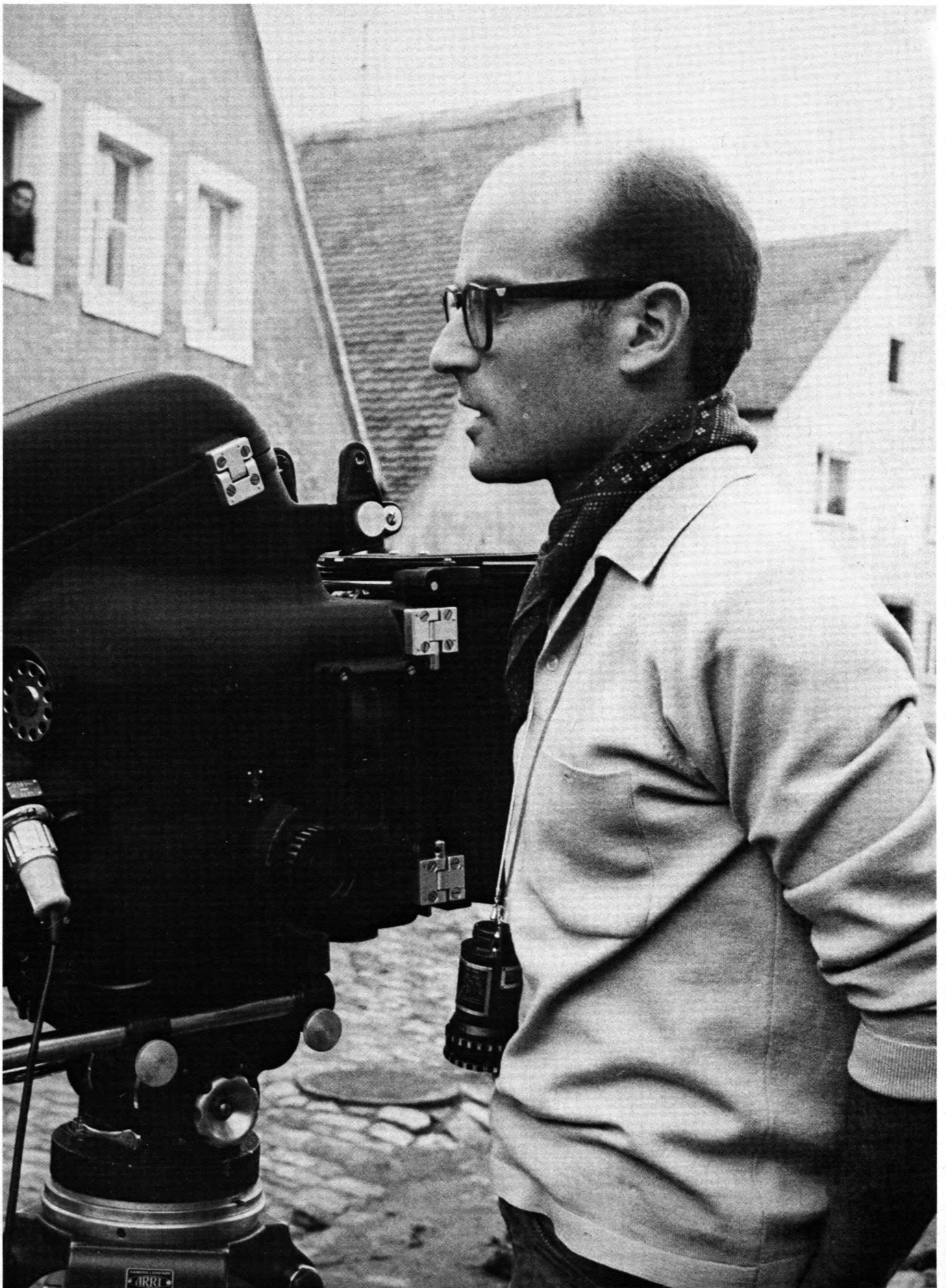
SCHAAF, Johannes (7.4.33) Uddannet som læge, hvilket han ikke syntes særligt om. Lod sig ansætte som skuespiller og instruktørassistent ved Stuttgarter Schauspielhaus. Fra teatret kom han til TV (fra 63). Han lavede sin første spillefilm i 67: »Tätowierung«, der blev belønnet med adskillige priser bl.a. »Bundesfilmpreis für die beste Regie«. SchAAF har siden delt sig imellem

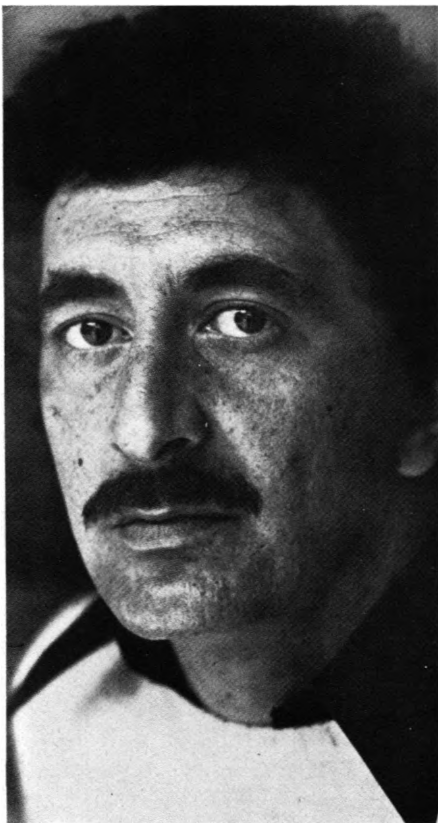
TV, teater og film. **Film:** 63: Ein ungebetener Gast (TV). 64: Hotel Iphigenie (TV) 65: Im Schatten einer Grosstadt (TV); Die Gegenprope (TV). 66: Grosse Liebe (TV). 67: Der Mann aus dem Bootshaus (TV); Lebeck (TV); Alle Jahre wieder (TV); Tätowierung. 71: Trotta (+ Ma). 73: Traumstadt (+ Ma). 77: Die Dienstreise (TV).

SCHELL, Maximilian (8.12.30) **Film** (Siden Filmens HHH Bd. IV): 74: Der Fussgänger/ Fodgængeren (+ Ma). 78: Der Richter und sein Henker (+ Ma + P).

SCHILLING, Niklaus (1944) Født i Basel, Schweiz. Startede med at lave 8 mm film. Bor siden 65 i München. Foruden at være instruktør er han også grafiker og filmfotograf. Har været fotograf ved flere fjernsynsstationer. **Litt:** Filmecho no. 37. **Film:** 61: Cosmos Action Painting (kortfilm). 62: Reinigungsanlage (kortfilm). 65: Verlorene Stunden (kortfilm). 66: Auftrag ohne Nummer (kortfilm); Flug 601 (kortfilm). 68: Einsamer Morgen (kortfilm). 71: Nachtschatten (+ Ma). 76: Die Vertreibung aus dem Paradies. (+ Ma). 78: Rheingold (+ Ma).

SCHLÖNDORFF, Volker (31.3.39) **Film** (siden Filmens HHH Bd. IV): 71: Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach/Da de fattige fra Kombach pludselig kom til penge; Die Ehegattin (+ Ma); Die Moral der Ruth Halbfass (+ Ma). 72: Strohfeuer/Som ild i strå (+ Ma). 73: Übernachtung in Tirol (TV). 74: Georginas Gründe (TV); 75: Die verlorene Ehre der Katharina Blum/Katharina Blum's tabte ære (+ Ma). 76: Der Fangschuss. 78: Deutschland im Herbst/Tyskland i efteråret (episode).





SCHMID, Daniel (1942) Født i Flims, Schweiz. Studentereksamen 62. Flyttede derpå til Vestberlin og studerede ved det frie universitet historie og litteratur. Fra 66-69 gik han på Deutsche Film- und Fernsehakademie i Berlin. Mødte 66 Fassbinder. I 67 deltog han sammen med teatergruppen »Living Theatre« i Avignon Festivalen. Tog i 70 ophold i Venedig for at lave sin første kortfilm. Hans spillefilm er hyppigt repræsenteret ved diverse festivaler. Hans største succes er »Schatten der Engel«. **Film:** **71:** Thut alles in Finstern, eurem Herrn das Licht zu ersparen (kortfilm) (+ Ma). **72:** Heute Nacht oder nie (+ Ma). **73:** La Paloma (TY/SCHW) (+ Ma). **76:** Schatten der Engel/Englenes skygger (TY/SCHW) (+ Ma). **77:** Violanta (SCHW) (+ Ma).

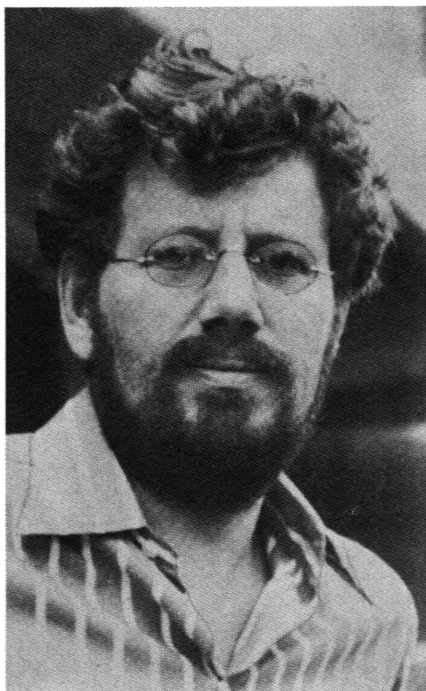


SCHROETER, Werner (7.4.45) Arbejdede for provinsaviser, studerede 3 semestre psykologi og gik en kort periode på »Hochschule für Film und Fernsehen« i München, før han i 68 begyndte at lave undergrunds – og eksperimentalfilm. Viste sin første 8 mm film »Zwei Katzen« ved Knokke festivalen. I 68 lavede han også en Maria Callas-cyclus bestående af 4 korte collage film. Hans første spillefilm »Eika Katappa« modtog i 69 ved Hamburger Film-schau prisen for 'den mest særprægede film'. Hans film er vitterligt meget særprægede og de har som bestanddele: Oscar Wilde, senromantisk musik, tidligt døde kunstnere, kærlighed og død. I 72 debuterede han som teaterinstruktør, og han har også vakt en del furor på dette område. **Film:** (1968 kun 8 mm kortfilm): **68:** Marlene Koch; Himmel Hoch; Disparu; Faces; Fragment; Salomes Dance; Mona Lisa; Callas walking Lucia; Aggression; Grotesk und Burlesk und Pittoresk; Maria Callas; Paula – je reviens; La Morte d'Isotta; Virginia's Death; Neurasia; Argila; Die Grabschaendung. **69:** Eika Katappa (+ Ma + F); Nicaragua; Die Matrosen dieser Welt. **70:** Der Bomberpilot (+ Ma + F); Anglia (+ Ma + F). **71:** Salome (+ Ma); Macbeth (+ Ma); Der Tod der Maria Malibran (+ Ma + F); Hit Parade (+ Ma + F). **73:** Willow Springs (+ Ma + F). **74:** Der schwarze Engel (+ Ma +

Til venstre Niklaus Schilling (yderst) og Daniel Schmid. Herunder Hans-Jürgen Syberberg



F). **75:** Flocons d'Or (+ Ma + F). **78:** Il Regno di Napoli (TY/IT) (+ Ma). **79:** Im dunklen Herz des Nachmittags.



Bernhard Sinkel

SEITZ, Franz (1921). Født i München. Søn af instruktøren Franz S.. Studerede først medicin. Efter krigen kom han til filmen som designer for Richard Eichberg. Grundlagde i 51 sit eget produktionsselskab. I mange år producerer af såvel kommercielle som mindre kommercielle film (bl.a. Schlöndorff's »Der junge Törless« og Straub's »Anna Magdalena Bach«). Skrev manuskripter under pseudonymet Georg Laforet. Han har også selv ind imellem instrueret betydningsfulde film. **Film:** **53:** Der letzte Schuss (P); Ehe für eine Nacht (P); Die vertagte Hochzeitsnacht (P); Heute Nacht passiert's (P); Tante Jutta aus Kalkutta/Tante Jutta fra Kalkutta (P); Die süssesten Früchte (P); Moselfahrt aus Liebeskummer (P); Angst (P). **54:** Ein Mädchen aus Paris (+ P); Morgengrauen (P); Es geschah am 20. juli /Attentatet (P). **55:** Heldentum nach Ladenschluss/Helte efter fyraften (+ P). **57:** Kleiner Mann ganz gross/Den røde hingst vinder løbet (P + Ma); Die Zwillinge vom Zillertal (P); Die grünen Teufel von Monte Cassino (P). **58:** Mein Schatz ist aus Tirol (P); Die feuerrote Baronessa (P). **59:** Bei der blonden Kathrein/Hos den blonde Kathrine (P); Ja, os ein Mädchen mit sechzehn (P); Mein Schatz, komm mit ans blaue Meer (P); Die zornigen jungen Männer (P). **60:** Schick deine Frau nicht nach Italien (P); Schön ist die Liebe am Königsee/Tolv piger på sjov (P). **61:** Was macht Papa dann in Italien? »Solskin og millioner (P); Der verkaufte Grossvater (P); Isola, Belle (P). **62:** Muss i denn zum Städele hinaus (P); Das Schwarz-weiss-rote Himmelbett (P + Ma); Venusberg/Piger helt privat (P). **63:** Moral (P); Ferie vom Ich (P); Kennwort Reiher (P). **64:** Tonio Kröger (P); Die schwedische Jungfrau (Ma). **65:** Die Herren (I. af en episode + Ma); Laububengeschichten (P + Ma); Wälsungenblut (P + Ma); An der Donau, wenn der Wein blüht (P); Die fromme Helen (P); Tante Frida (P + Ma); Ich suche einen Mann (P). **66:** Grieche sucht Griechin

(P + Ma); Der junge Törless/De unge Tyranner (TY/FR) (P); Onkel Filser – Aller-neueste Langbubengeschichten (+ Ma). **67:** Chronik der Anna Magdalena Bach/Jeg var gift med Johan Sebastian Bach (TY/IT) (P); Fast ein Held (P). **68:** Wenn Ludwig ins Manöver zieht (P + Ma); Dr. Van de Velde (P); Die vollkommene Ehe/Det fuldkomne Ægteskab og Van de Velde (P + Ma); Das Leben zu zweit (Ma). **69:** Die Lummel von der ersten Bank I-III/Skolens værste lømmel (P + Ma); Ludwig auf Freiersfüßen (+ Ma). **70:** Erste Liebe (P). **74:** Der Fussgänger/Fodgænger (P). **75:** Unordnung und frühes Lei (+ Ma). **77:** Die Jugendstreich des Knaben Karl (+ Ma).

SINKEL, Bernhard (19.1.40) Jurist. Arbejdede to år i tidsskriftet »Der Spiegel«s arkiv. Sagde jobbet op og skrev sammen med venner Alf Brustellin sin første drejebog. Forsøgte sig som produktionsleder og drejebogsforfatter. Sammen med Brustellin lavede og bearbejdede han 72/73 film for fjernsynet. I 74 lavede han den fremragende »Lina Braake«, der blev valgt til årets film i Tyskland 1975. Sinkel og Brustellin arbejdede to år på manuskriptet til Sinkels næste film »Berlinger«. Hans seneste film er baseret på en fortælling af romantikeren Joseph von Eichendorff. **Film:** **74:** Lina Braake – Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat/Lina Braake (+ Ma). **75:** Berlinger/Berlinger (+ Ma). **77:** Der Mädchenkrieg (+ Ma). **78:** Deutschland im Herbst/Tyskland i efteråret (episode); Der Sturz (Ma); Taugenichts (+ Ma).

STEIN, Peter (). Også teaterinstruktør. Havde bl.a. stor succes med teateropførelsen af Heinrich von Kleist's »Prinz von Homburg«. Han leder »Berliner Schaubühne«. Gav sig til at lave film i utilfredshed med teatersystemet. Hans film »Sommergäste« er baseret på et stykke af Maxim Gorki. **Film:** **73:** Prinz von Homburg (TV). **75:** Sommergäste/Sommergæster. **78:** Trilogie des Wiedersehens.

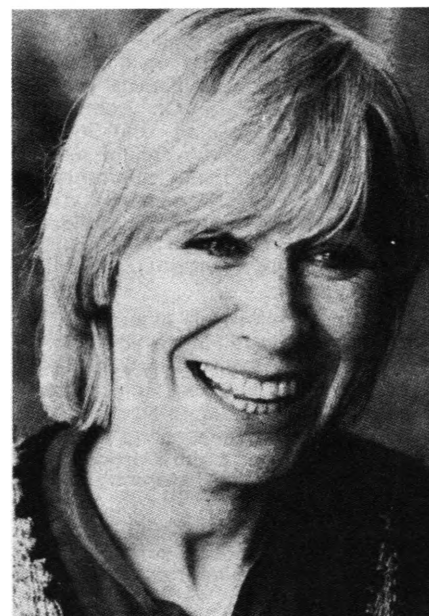
SYBERBERG, Hans-Jürgen (8.12.35). I 53 mødte han Brecht, der gav ham lov til at filme teaterprøver til »Urfaust«, »Herr Puntila« og »sein Knecht Matti« og »Mutter Courage«. Disse 8 mm film er siden blevet værdifulde dokumenter i Brecht forskningen. Universitetseksamen i tysk og kunsthistorie. Medarbejder fra 63 ved Bayerische Fernsehen. Fra 63 til 66 lavede han mere end 100 halvanden times TV-film. Derefter en række dokumentarfilm og fra 68 spillefilm af ofte uhyrlig længde. F.eks. varer Wagner filmen ca. 5 timer og Hitler filmen ca. 7 timer. Han har skrevet en doktorafhandling om det Absurde hos Dürrenmatt. **Film:** **65:** Fünfter Akt, Siebte Szene (dok). **66:** Fritz Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte (dok); Romy (dok). **67:** Die Grafen Pocci – Einige Kapitel zur Geschichte einer Familie (dok). **68:** Fritz Kortner spricht den Faust für eine Schallplatte (dok); Scarabea – Wieviel Erde braucht der Mensch (+ Ma). **69:** Auf der Suche nach einem Kuhstall (dok); Sex-Business Made in Pasing (dok). **70:** San Domingo (+ Ma). **72:** Ludwig II – Requiem für einen jungfräulichen König (+ Ma); Theodor Horneyes oder: wie man ein ehemaliger Hofkoch wird (+ Ma); Nach meinem letzten Umzug. **74:** Karl May (+ Ma). **75:** Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975 (dok). (+ KI). **77:** Hitler, ein Film aus Deutschland (+ Ma).

STRAUB, Jean-Marie (8.1.33). Laver stiliserede film sammen med sin kone Danièle Huillet. **Film** (siden Filmens HHH Bd. IV, dog er medtaget, der siden har haft dansk premiere): **65:** Nicht versöhnt oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht/Ikke forsonet (+ Ma). **67:** Chronik der Anna Magdalena Bach/Jeg var gift med Johan Sebastian Bach (TY/IT) (+ Ma). **68:** Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter/Brudgommen, skuespillerinden og alfonsen (kortfilm). **69:** Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (TY/IT) (+ Ma). **72:** Geschichtsunterricht (+ Ma); Einleitung zu Arnold Schoenbergs begleitmusik zu einer Lichtspielszene (kortfilm) (+ Ma). **74:** Moses und Aron. **76:** Fortini/Cani (FR/IT) (+ Ma + P). **77:** Toute Révolution est un coup de dés (FR).

THOME, Rudolf (14.11.39) Han ville egentlig være atomfysiker, men studerede historie og tysk og blev ansat i en bank. Blev derpå filmkritiker ved »Filmkritik«, »Film« og bl.a. »Süddeutsche Zeitung«. Var en kort tid instruktørassistent ved TV. Lavede i 65 sin første kortfilm »Die Versöhnung«, der fulgtes af flere kortfilm i forskellige genrer. Hans første spillefilm kom i 68 »Detektive« og handler som hans øvrige film om menneskers indbyrdes forhold. Hos Thome er kvinderne ofte de stærkeste. Hans film er blevet karakteriseret som »Hollywoodfilm made in Germany«. Hans filmstil har på det seneste ændret sig fra underholdningsfilm med actionpræg til personlige indadvendte film som »Made in Germany and USA«. Hans seneste film er en »etnografisk spillefilm« baseret på en rejse i sydhavet. **Film:** **65:** Die Versöhnung (kortfilm). **66:** Stella (kortfilm). **67:** Galaxis (kortfilm). **68:** Detektive; Jane erschießt John, weil er sie mit Anne betrügt (kortfilm). **69:** Rote Sonne. **71:** Rio Guanimo; Supergirl. **72:** Fremde Stadt. **74:** Made in Germany and USA. **75:** Tagebuch. **79:** Beschreibung einer Insel.

TROTТА, Margaretha von (21.2.42) Født i Berlin. Studerede tysk filologi og romanske sprog først i München siden i Paris. Skuespilleruddannelse i München. Derefter an-

Margareta von Trotta



sat ved teatre i Dinkelsbühl, Stuttgart og Frankfurt. Fra 68 kun fjernsyn og film. Foruden at være skuespiller, har hun i de senere år skrevet manuskripter og medinstrueret manden Volker Schlöndorfs film. I 78 lavede hun sin første film alene. **Film:** 70: Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach/Da de fattige fra Kombach pludselig kom til penge (Ma). 72: Strohfeuer/Som ild i Strå (Ma). 75: Die verlorenen Ehre der Katharina Blum/Katharina Blums tabte ære (+ Ma). 76: Fangschuss (Ma). 78: Das zweite Erwachen der Christa Klage/Christa Klages anden opvågnen (+ Ma).

VERHOEVEN, Michael (13.7.38) Født i Berlin. Søn af skuespilleren og instruktøren Paul V. Barneskuespiller ved teatret, siden filmskuespiller. Studerede ved siden af medicin og fik eksamen i 66. I 69 Dr. med. Foruden at være skuespiller og studerende, har han siden 62 iscenesat forskellige teaterstykker. I 67 debuterede han med spillefilmen »Paarungen«, baseret på Strindbergs »Dödsdansen«. Denne film blev produceret af hans kone, skuespilleren Senta Berger, med hvem han tillige har produktionselskabet »Sentana Filmproduction«. Fra 69 TV-arbejde bl.a. som instruktør af krimiserier og ind imellem egne produktioner. **Litt:** Filmecho 1976 nr. 11/3. **Film:** 67: Paarungen (+ Ma). 68: Engelschen macht weiter – hoppe hoppe reiter. 69: Tische (kortfilm); Der Bettenstudent (TV); Dr. Meinhardts trauriges Ende (TV). 70: O.K. (+ Ma); Strandkörpe (kortfilm). 71: Bonbons (kortfilm); Wer im Glashaus Liebt ... Der Graben (+ Ma). 73: Die Herausforderung (TV); Ein unheimlich starker Abgang (+ Ma); 74: Der Rest ist lieben. 75: Mitgift. 76: Gefundenes Fressen. 77: Bier und Spiele (TV-serie i 14 dele).

VOGELER, Volker (27.6.30) Studerede filosofi og økonomi ved Humboldt universitetet i Østberlin. Kom i 53 til Vesttyskland og studerede tysk og sociologi i Göttingen. Eksamen fra Deutsche Institut für Film und Fernsehen 1958. Samme år ansat ved Bayerische Rundfunk, hvor han fra 59 lavede en række TV-serier og dokumentarfilm. Spillefilmdebuterede i 70 med »Jaider – der Einsame Jäger«, der fik en god modtagelse også udenfor Tyskland. Han beskæftiger sig i sine film med outsiders og samfunds-

problemer. Har forbindelse med Filmverlag der Autoren. **Film:** 58: Gaudeamus Igitur (TV). 59: Dereinfache Tag (TV). 61: Tradition und Fortschritt (kortfilm); Ein Konto für jeden (Kortfilm). 62: Der Maschinenring (TV); Der sechste... und der siebte Tag (TV). 63: Strassenmusikanten (TV); Mit Konflikten leben (TV); Trommeln, tanz... und morgen (TV); Unser allen Geld (TV); Hörfunk... Fernsehen oder der Bayerische Rundfunk (TV). 64: Spargiro (TV). 65: Berlin... woher... wohin (TV); Eigentum macht frei (TV); Die Deutsche Bundesbahn zwischen heute und morgen (kortfilm); Was ein rechter Bauer ist (kortfilm); Mit dem Einkommen auskommen (TV). 66: Das fünfte Element (TV); Vom Brennen und Löschen I (TV); Feuer! Es brennt (TV). 67: Das Bild (TV); Mijnheer hat lauter Töchter (TV). 68: Die Söhne (TV); Tanker (TV). 69: Varna (TV). 70: Jaider – der einsame Jäger. 71: O.K. (+ Ma + S). 74: Verflucht, dies Amerika (+ Ma). 75: Das Tal der Witwen (+ Ma + P).

WENDERS, Wim (14.8.45) Født i Düsseldorf. Studerede Medicin og filosofi. Fra 67-70 gik han på »Die Hochschule für Film und Fernsehen«. Filmkritiker ved Süddeutsche Zeitung og Filmkritik. Storbeundrer af amerikansk film 40-50. Han fik sit internationale gennembrud med »Den amerikanske Ven«, der blev en uventet stor økonomisk succes. Hans film bærer også præg af fotografen Robby Müllers talent, men selv er han sammen med Herzog den, der dominerer tysk film idag. Han er stærkt involveret i Filmverlag der Autoren. Er for øjeblikket ved at lave »Hammett«, hans første amerikanske film, i San Francisco. Producenten Francis Ford Coppola har investeret 6 mill. \$ i projektet. Wenders ønskede oprindeligt at lave filmen i sort-hvid. **Film:** 64: Schauplätze (kortfilm). 68: Same Player Shoots Again (kortfilm); Silver City (kortfilm); Polizeifilm (TV). 69: Alabama (Kortfilm); 3 amerikanische Lp's (TV). 70: Summer in the City (+ Ma). 71: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter/Målmandens angst ved straffesparket (+ Ma). 72: Der scharlachrote Buchstabe. 74: Alice in den Städten/Alice i byerne (+ Ma). 75: Falsche Bewegung. 76: Im Lauf der Zeit (+ Ma). 77: Der amerikanische Freund/Den amerikanske Ven (& Ma).

WILLUTZKI, Max (17.10.38). Studerede tea-

tervidenskab i München. Afbrød studierne og arbejdede to år som optagelsesleder og instruktørassistent ved TV. Assistent hos Straub på »Nicht versöhnt« og 65 optog han sin første kortfilm. I 66 første spillefilm. Derefter 2 års studier ved »Deutsche Film- und Fernsehakademie«. Han er meget interesseret i klassekamp og samfundsproblemer. Hans dokumentarfilm »Der lange Jammer« blev belønnet med en »Bundespreis« på 12.000 DM., hvilket blev starten på den film, der gjorde ham kendt: »Vera Romeyke«. Danner sammen med Kratisch og Ziewer »Berlinskolen«. **Film:** 65: Les Preludes (kortfilm + Ma). 66: Ein Platz für G. (+ Ma). 69/70: Kinogram I-VII (med Ziewer). 75: Der lange Jammer (dok) (+ Ma). 76: Vera Romeyke ist nicht tragbar/Sagen: Vera Romeyke (+ Ma). 78: Die Faust in der Tasche (+ Ma).

ZADEK, Peter (1926) Født i Berlin. Boede fra 33 i England. Studier i Oxford. Kurser på »Old Vic Theatre«. Begyndte meget tidligt at arbejde for fjernsynet samt instruere teaterstykker (bl.a. Genets »Balkonen«). Rejste derefter til Tyskland, hvor hans versioner af klassiske teaterstykker chokerede mange. »Ich will kein intellektuelles subtiles Theater, ich will scharfe Kontraste« udtaler Zadek. Siden 68 leder af Bochumer Schauspielhaus. **Film:** 68: Der Pott (TV). 69: Rotmord (TV); Ich bin ein Elephant, Madame/Jeg er en elefant, Madame. 70: Piggies; Die Kurve (TV). 71: Van der Valk und das Mädchen (TV). 73: Gun before Butter. 75: Eiszeit (TV/NO) (+ Ma).

ZIEWER, Christian (1.4.41) Efter gymnasiet studerede han i tre år elektronik, derefter socialhistorie og filosofi. Efter studierne begyndte han som instruktørassistent ved teater og filmproduktioner, bl.a. hos Lilienthal og Wirth. Endvidere studier ved »Deutsche Film- und Fernsehakademie« i Berlin. Hans sociale engagement kommer stærkt til udtryk i hans film. Han tilhører Berlinskolen omkring »Basis Film«. **Film:** 67: Karl Moll, Jahrgang 30 (kortfilm). 68: Einsamkeit in der Grosstadt. (kortfilm). 70: Nun kann ich endlich glücklich und zufrieden leben; Kinogramm I-VII (kortfilm); 71: Liebe Mutter, mir geht es gut. 73: Schneeglöckchen blühen im September. 76: Der aufrechte Gang.



Peter Zadek

Det maniske menneske

Poul Malmkjær redegør for motiver i Werner Herzogs filmiske univers

Det var i maj måned 1967. Jeg sad på »Blue Bar« i Cannes og spiste frokost, mens jeg spejdede efter Werner Herzog. Jeg havde set hans debut-spillefilm, »Lebenszeichen« og fandt den endog meget fascinerende. Jeg ville købe den til TV, og havde dagen før opsøgt Herzog for at snakke om filmen og om et evt. køb. Han undskyldte meget. Han var på vej ud af døren til en fodboldkamp mellem kunstnere og kritikere i Cannes. Han smilte: »Fodbold er mit halve liv«. Hans hustru sendte mig et medviddende blik, og de forsvandt, efter at vi havde aftalt et frokostmøde næste dag. Nu sad jeg altså og ventede og spekulerede på, om der var nogen synlig forbindelse mellem »Lebenszeichen«s historie om den tyske soldat, der under rekonvalescens på en lille, soltørret græsk ø går amok og beskyder såvel byen som sine kammerater med fyrværkeri, og så denne passion for fodbold. Spekulationerne førte ikke langt. Jeg vidste godt, at Widerberg havde sagt, at »Elvira Madigan« i virkeligheden var en fodboldfilm, fordi de hellere ville spille fodbold end filme, men hvad så. Det er vel blot et udtryk for kreativ dovenskab. Og det var før jeg kendte Leif Petersen og hans håndbold, og Jørgen Leth og hans cykelløb, hvor sporten er den anden halvdel af den kreative tilværelse.

Vel, mens jeg koncentrerede mig om husets specialitet, Canneloni Maison, så jeg med et halvt øje Herzog ankomme med armen om hustruens skulder og en sært hoppende gang. Da de nåede helt frem til mit bord så jeg årsagen: En fod i gips. »Han kan ikke holde igen«, sagde hans kone, »selvfølgelig skal han spille fodbold som en atten-årig!« Herzog slog det hen med nogle ord om at komme uheldigt ind i en tackling, men der var en anelse selvironi i hans to-nefald. Senere fastholdt han, at også det at lave film for ham var en fysisk præstation, der ikke var ringere end den psykiske.

Fornylig kunne man over svensk TV høre Herzog fortælle, at optagelserne til »Nosferatu« var en atletisk udfoldelse, at de havde noget at gøre med fysisk kropskontakt med hele indspilningssituationen, som en atlet på en idrætsplads under konkurrencen. Der ligger 12 år mellem de to udtalelser, 12 år og 9 spillefilm plus et par kortfilm.

På baggrund af det foranstående tør jeg nok udtale, at denne fascination af teamwork'et indenfor sporten såvel som indenfor filmen er en ydre, dramatisk kompenserende lyst til helt alene, helt privat, at udforske filmens muligheder for at grave i menneskesindet og dets påvirkning af omgivelserne.

Det er vel sket, at hans gravearbejde har resulteret i nogle sammenstyrtede minegange bag ham eller at han har stået i en tom mine – jeg kender dem, der mener, at sådan er det med de fleste af hans film – men de skuffelser, som han selv må registrere stærkere end nogen, kan nok opvejes af det andet »halve liv«, præstationen, og når der så endog viser sig guld i minen, så er Werner Herzog bekræftet i sit conquistoriske temperament. Så er der skatte at bringe med hjem. Så føler han sig – ikke som en Aguirre, men måske som en Cortéz.

Werner Herzog står – selv blandt den tyske films mange individualister – mærkeligt alene. Han adskiller sig fra de fleste ved at nærme sig sine emner meget konkret og lade publikum udrage, hvad det kan. Han fascineres af Kaspar Hausers problem, som var større end nogen kunstner nogensinde har vovet at tænke: Kaspar blev »født« som voksen. Han ser instruktørens »guddommelige« rolle som arrangør af et spil med menneskeskæbnen og med indførelse af hypnose i »Herz aus Glass«, hvor han faktisk lod skuespillerne hypnotisere. »Aguirre«s opdagelsesfærd betragtes som en for hele filmholdet reelt fysisk farlig ekspedition, og tilskuerens opfattelse af, at dette her er farligt og alvor skal – som også tilfældet var det i John Boormans »Udflugt med døden« – bidrage til forståelsen af personernes psyke og af præstationen. De medvirkende i »Også dværge er begyndt i det små« er faktisk dværge, der må mærke deres handicap i de stores verden – hele tiden. De kan ikke engang gå rigtigt, propert, i seng med hinanden, da sengen er for høj til at ægtemanden kan komme op i den.

Den gale erobrer Aguirres dristighed i udformningen og udførelsen af nedrige intriger modsvares af hans fysiske mod og dumdristighed. Det er egenskaber, som Werner Herzog synes at forstå – omend ikke altid billige. Det fremgår af filmen. Men gen-



Werner Herzog

nem hele Herzogs oeuvre ses en klar fascination af det maniske menneske, en fascination, der gang på gang udvides til også at omfatte det dæmoniske, d.v.s. dels det overnaturlige, dels det dæmon-besatte. Varianterne med det djævelske og det sokratiske samvittighedsbillede har vi endnu til gode; og så har jeg allerede tilkendegivet, at ingen af de dele er anvendt som fortolkningsgrundlag for Herzogs »Nosferatu«.

I kortfilmen »Die Grosse Ekstase des Bildschitzers Steiner« fra 1974 fortæller Herzog – i en ikke altid lige »smart« TV-reportage-stil – om den schweiziske skihopper Walter Steiner, der privat er billedskærer, men som altså har denne mani med at skulle hoppe ud på ski fra store højder og svæve så længe, at han et par gange er blevet verdensmester af det. Herzog gør sit bedste for at finde ud af, hvad der får Steiner til at søge længere og længere ud i rekordforsøgene, længere og længere ud over de kritiske punkter på bakkerne, hvor nedslaget bliver livsfarligt, fordi det sker på næsten flad mark. Hvad er det, der får en billedskærer til at lægge sit stille, indadvendte enmandsjob fra sig for at begive sig ud på en jugoslavisk hopbakke og hoppe 170 meter, når alle siger, at det ikke kan lade sig



Scene fra »Livstegn«

gøre. Det nærmeste Herzog kom en forklaring, var banalt nok ønsket om at overvinde frygten. Steiner røber i en stille stund, at han er bange, hver gang han skal springe, og at han næppe kunne leve sin passion ud med mindre han havde disse pauser med håndværket, som »ladede« ham op til nye forsøg på at gøre umulige ting med kroppen og mærke ekstasen i »svævet«.

Walter Steiner er ikke en intellektuel. Få af Herzogs hovedpersoner er intellektuelle. De er i reglen meget ordinære personer, der er blevet ekstraordinære gennem deres mani eller gennem en ekstraordinær situation, de er bragt i. Herzogs første spillefilm, »Livstegn«, var netop et eksempel på et ordinært menneske, der ved at blive anbragt i en ualmindelig situation bliver manisk. Den tyske soldat på rekonvalescens på en lille græsk ø (filmen bygger på en novelle af Achim von Arnim, »Die Tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau«) går i stykker i en blanding af lede ved minderne og ørkesløshed i dagligdagen. Hans refleksioner er korte og hans præstationer mere fantastiske end effektive: Han får sat ild i en baststol og tilbage på slagmarken ligger blot et dødt æsel. Men det var et flot fyrværkeri-angreb, også flot i det symbolske, og så er det vel ligemeget med effekten, hvis jeg har forstået Herzogs personer ret. (Kortfilmen »Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz« fra 1966 er iflg. Herzog selv »en studie i de figurer, som optrådte i »Livstegn««.)

Den manglende sans for, eller evne til, at kalkulere med effekten af handlingerne går igennem Herzogs persongalleri, sommetider med næsten defaultistisk konsekvens. Dværgenes oprør mod autoriteterne i

»Også dværge er begyndt i det små« er uden mål eller med og ender i det rene, frustrerende og ødelæggende kaos, kulminerende med billedet af den førerløse bil, der kører i ring, rundt og rundt til ingen nytte. Motivet gentages i slutningen af »Stroszek«, hvor de tyske emigranter i USA er nået til vejs ende i deres håbløst uigennemtænkte rebellion mod »en ond skæbne«. De sætter ild til deres kranvogn og lader den køre i ring på parkeringspladsen. Dværgenes mani var drømmen om »frihed«, et værdigt liv på højde med autoriteternes og magthavernes, emigranternes mani var drømmen om et værdigt liv i mulighedernes, frihedens land, USA, efter et liv i ydmygelser i Berlin. De var fattige i ånden og rene i sindet – jeg tror ikke at Herzog tror på sjælen – og deres mani i og for sig ret beskeden, bortset fra, at deres omgivelser betragtede dem som aparte. Og det gør jo ikke tingene bedre, som vi ved fra Andersen.

Denne »perverse« renhed er også Kaspar Hausers egentlige besættelse. Hans insisteren på at tage alt bogstaveligt, at livet er opbygget af logiske elementer, at det bevæger sig i rette linier og netop ikke kører i ring, alt dette får hans omgivelser til at betragte ham som et besat menneske.

Anderledes naturligvis med Aguirre, hvis mani er drømmen om storhed, guld og berømmelse, hvis ideal er Cortès, der fulgte sin egen drøm og erobrede Mexico, og som i sin galskab søger retfærdiggørelse i tilnavnet »Guds vrede«. Herzog søger ikke årsagen til hans mani, men angiver, at den er til stede i mange af ekspeditionens deltagere i mere eller mindre udtalt form. Det er altså en tilstand, conquistadorer formodes at være i, især ved udsigten til at finde Eldorado.

Det er da også en variant af Aguirres mani, man finder hos nogle af hovedpersonerne i den efter min mening problematiske »Herz aus Glass«, problematisk fordi obskuriteten i den grad dominerer filmen, at den mangel på konsekvens, som Herzogs film af og til må lide under, her kommer til at overskygge visionerne, skønheden og besættelsen. Når de hypnotiserede skuespillere er færdige med at rave rundt på jagt efter formelen på det eftertragtede røde glas, drager de allesammen (eller også er det nogle helt andre?) til Skellig Island ud for Irlands kyst og betragter en stund verdens ende – indtil hypnosen brydes og de sejler videre for at opdage, at de ikke er ved verdens ende alligevel, at der er andet end Fata Morgana'er i horisonten. Men manien er altså grådigheden efter at få del i den 'magiske' formel på det røde glas, den formel, som sikrer ejeren position og rigdom i det lille samfund af halv-alkymister og bjergbønder.

Det med hypnosen skal tages bogstaveligt. Herzog eksperimenterede i denne film med hypnotiserede medvirkende i et forsøg på at få den totale dominans over hvert enkelt udtryk. Han har tidligere arbejdet med extreme iscenesætter-midler. F.eks. fortæller han selv, hvordan han under indspilningen af »Fata Morgana« fik en dreng til at stå foran kameraet i et nærbillede med en ørkenræv i sin fremstrakte hånd. Han stod således i 10 minutter indtil han var nær udmattelsen. Først da optog Herzog ca. to minutters film af ham.

Sådanne metoder må vist også siges at række ud over det, man ville kalde instruktørers individuelle approach og lidt ind i manien. Hvor langt kan jeg gå? Hvor meget kan jeg nå? Hvad kan jeg fysisk og psykisk byde spillerne? Måske er spørgsmålene af og til vigtigere end svarene, måske er det, som John le Carré siger i »The Naive and Sentimental Lover«: »A man is judged by what he looks for, not by what he finds.«.

I takt med Herzogs karriere er den nyere tyske film vokset op med en stigende bevidsthed om eget værd og også med en lyst til at definere sig selv i forhold til både samtiden og fortiden. Udover trivial-debatten om hvem der er mest engagerede i tidens problemer – for pressen er det i reglen den, der er det på den mest vulgært entydige måde – har han måttet mærke et underliggende krav til sine film om at knytte sig mere til noget nationalt, i bred forstand. Hans film farter verden rundt og hans temperament er kun i enkelte øjeblikke germansk fundet. Hans film handler om mennesket i ekstreme situationer, som udfordrer dets psyke – det er karakteristisk, at da han så Truffauts »Den vilde dreng«, bandede han stygt. Det var en film, han så gerne ville have lavet – selv med »Kaspar Hauser« in mente. Hans persongalleri er næsten ekspresionistisk type-casted og sat i scene – tænk desuden på hypnosen – og hans miljøer murnauske i deres virkelighed. Hvad var da mere naturligt for ham end at tage skridtet ind i dæmoniernes verden og finde sin plads og sit forhold til den tyske filmtradition med

en hommage à Murnau, en genindspilning af »Nosferatu«.

I et interview med Herzog i »Positif« (maj 1975) fremhæver Michel Ciment den fysiske indsats, Herzog krævede af alle under »Aguirre«s ekspedition og siger, at den giver filmen »l'évidence d'un document«. Han sammenligner effekten med den effekt, Murnau fik ud af anvendelsen af locations i »Nosferatu«, en autenticitet, som skabte »un documentaire sur les vampires«. Herzog, der har været uvillig til at acceptere udlægningen af præstationerne i »Aguirre«, lyser op ved omtalen af Murnau og kalder ham den største af de tyske cineaster. Men han afskyer de direkte film og mener, at det Ciment opfatter som dokumentarisk, er det fysiske samspil, samlivet mellem landskabet, personerne, floden og vejrliget, men at det i virkeligheden er langt fra det dokumenterende. For Herzog har filmkunsten mulighed for at skildre sandheden på mange planer. Den såkaldte cinéma-verité skildrer den på det allerførste plan og er da også den allerkedeligste genre!

Selv i sine dokumentarfilm går Herzog ud over det dokumenterende og over i en »intens« sandhed, en essens. I »Land des Schweigens und der Dunkelheit« fortæller Herzog om et par døvstumme-blindes tilværelse og vilkår – en social-kritisk reportage, har man kaldt filmen, der spiller 86 minutter. Den ene af de medvirkende, Fini Strauwing, fortæller om sin ungdom og om sin fascination ved at se skihoppers ansigter med åbne munde som i extase, som i et stumt skrig, når de svævede gennem luften. »Jeg ville ønske, De kunne se

»Også dværge er begyndt i det små«

det selv«, tilføjer hun, og Herzog klipper til en skihopper. Men pointen er, at Herzog havde konstrueret det hele. Damen havde aldrig set en skihopper i sit liv. Men hun kunne have set en, og hun kunne have oplevet billedet. Det er Herzogs essens af sandheden, siger Herzog, det er et sandere billede af Fini Strauwingers situation som dybt handicappet og alligevel meget levende, fantastisk.

Men Murnau og »Nosferatu« kan altså have ligget i Herzogs baghoved efter snakken med Michel Ciment, og ønsket om at knytte sig til den tyske tradition er vokset indtil tidens modning og projektet tegnede sig – naturligt nok, må man sige – i hans udvikling.

Tiden er netop inde til gysernes renæssance, de moderne såvel som de gamle, prøvede, og tiden er vel også inde til at man finder på en anden betegnelse end »gysere«. Der er sandt at sige ikke mere gys i Dracula-temaet – for nutidens mennesker – end i »Det lille hus på prærien«. Vi er blevet bedre vant, også fra virkelighedens daglige dosis, og man kan blot kaste et vurderende blik på såvel Tod Brownings 30'er-gysere som på Val Lewtons 40'er-produktioner for at indse, at de i dag kun kan afvinge høflig, filmhistorisk spænding. Den eneste vej ud af behandlingen af de klassiske gysere – når man altså ikke er Mel Brooks – er den udtalte fortolkning. Netop Dracula-figuren indbyder til flere fortolkninger, hvoraf den med den nazistiske fare nok er den mindst indlysende. Snarere vil jeg foretrække udgaver, der – som en teaterudgave med Frank Langella, jeg så på Broadway (den filmatiseres i øjeblikket) – lagde vægten på det sværmerisk erotiske i forholdet til histo-

riens unge piger, Mina og Lucy, altså en noget tidsbundet (det 19. århundrede) opfattelse af den forbudte erotiks kompensationsmuligheder. For få år siden kom en anden, klart fortolkende udgave, Dan Curtis' »Dracula« med Jack Palance, hvor det var grevens uforløste, forpinte elskovstrang, der styrede det vanvittige spil, og hvor hverken pest eller rotter havde nogen plads i symbolrækken. Og i Geissendörfers »Jonathan« (1971) var det den perverterede ondskab, den korrumperede pestspreader, der truede renheden, ordenen og fornuften.

Werner Herzogs »Nosferatu« er en smuk og trofast hyldelse til Murnaus 1922-udgave af legenden om den 'udøde' transsylvanske greves huskøb og hvad deraf følger i et el-



»Nosferatu – vampyren«

lers 'nice neighborhood', men hovedskikkelsen, Nosferatu, er nok et plaget, forhenværende menneske, hvis trang til luft- og blodforandring medfører pest og fordærv, men hvad han egentlig bestiller i denne verden, hvad hans egentlige passion er, forbliver en gåde. Fra litteraturen ved vi, at vampyrerne skal føre deres smitte videre, men filmen oplyser intet derom, bortset fra den overraskende vending i forhold til alle tidligere udgaver, at Jonathan Harker fak-



tisk bliver smittet og i slutningen rider ud i et uvirkeligt landskab til tonerne af Gounods »Sanctus« for at sprede budskabet om at Rottefrelseren fik en søn. I Klaus Kinskis respektindgydende præstation i titelrollen ligger en god portion lidelse, men det er lidelsen over ikke at kunne dø, over at være henvist til et evigt nattelevs glædeløse vandringer. Hos Bram Stoker havde Dracula dog sine hustruer, der blev til ulve ind imellem – »Listen to them – the children of the night. What music they make!« – selv om også de besværede sig over hans beskedne erotiske præstationer. Mange husker uden tvivl de besættende billeder af de tre hustruer i Tod Brownings »Dracula« (1931), et optrin, der iøvrigt hævdes at være iscenesat af den tyske fotograf Karl Freund. De gav en ellers ret død film lidt expressionistisk passion. Og passionen kommer i Herzogs »Nosferatu« kun i glimt: i grevens attack på Jonathan på slottet, og naturligvis i slutningens mageløse, fortættede gyser (der ikke bliver mindre af at man husker grevens skæbne fra Murnaus film), hvor Lucy overlister greven, og hvor man virkelig for en stund tror på, at der er en erotisk oplevelse i måltidet, en oplevelse, der øges med serveringens raffinement! Resten af figuren er en blanding af politiske og religiøse symboler, hvor man på det sidste område stedse forvirres.

Det turde være åbenbart, at Herzog ikke er en ynder af religionen, som den praktiseres i eller fra vor del af verden. Se blot interview'et med ham i sidste nummer. Man kan også erindre sig det stærke billede af den gridske, opportunistiske munk i »Aguirre« (»For the sake of the Lord the Church has always been on the side of the strong . . .«), eller Aguirre selv, der får lov at kalde sig og sit galmandsværk »Guds vrede«. Der er ingen i Herzogs film, der får hjælp eller trøst fra det høje. Som Lucy siger det i »Nosferatu«: »Gud er så langt borte fra os i nødens stund«. Og den gale fluepiser, Renfield (der spilles som om Peter Lorre stadig levede og skulle gøres arbejdsløs) kalder Nosferatu »Der Herr der Ratten«, samtidig med at han siden adlyder en ordre med ordene: »Din vilje ske, Amen!« Denne vor verden, så hæslig den end er, bliver aldrig af Herzog forgyldt med himmelsk trøst eller paradisiske løfter. Hele »Kaspar Hauser« – som jo også egentlig hed »Jeder für sich und Gott gegen alle« – er én lang beskrivelse af den kristelige næstekærlighed i praksis – som »Nazarin«. Som Anais Nin siger om historien om Kaspar Hauser: »Never was the ugliness of the world more clearly depicted.« Kaspars pludselige tilsynekomst midt i den borgerlige provinsby bruges af Herzog til at demonstrere reaktionerne på det rene, det ærlige, det uskyldige menneske, og paralleller er blevet trukket til Jesu liv såvel som til fantasierne om Jesu genkomst og hvad deraf ville følge. Det piner de mange præster i »Kaspar Hauser«, at de ikke kan få ham

Klaus Kinski i »Aguirre,
den gale erobrere«



til at bevidne Guds tilstedeværelse i Kaspars hidtidige fængsel.

Men Herzog har sagt det igen og igen: »Jeg er ikke filosof. Jeg har ikke noget system, jeg skal eksemplificere.« Ret har han jo i en sådan grad, at man af og til synes, han forlader sig for meget på intuitionen. Hans musikvalg er iøjnespringende intuitivt, og jeg skal her nøjes med at henvise til interview'et med Herzog i forrige nummer. Men tilbage til det religiøse. Lucy får da også i »Nosferatu« lov til tid efter anden at påkalde Gud eller til at referere til ham i dagligdags vendinger, og selvfølgelig siger hun den centrale replik til den golde videnskabsmand, Dr. Van Helsing: »Troen er en forbløffende evne mennesket har til at fæste lid til sådanne ting, som det ved er usande.« (citeret efter hukommelsen). Og med i billedet skal naturligvis, at heller ikke videnskaben er Herzogs livret. Van Helsing er fuld af platituder og sprichwörte, filosofien i »Kaspar Hauser« afviser Kaspars løsning af et problem med den begrundelse, at den ikke er »logisk«. Mens Bram Stoker som barn af det forrige århundrede endnu måtte tro på videnskabens vidunderlige og uendelige miskundhed, kan Herzog naturligvis som kunstner kun se med skepsis på den form for virkelyst med dens ekstreme risici, trusler og profit. En dag vil han lave film om sådanne ekstremer.

Med stædighed vender Herzog sig så igen og igen til billeder af dyrene som kommentarer til menneskelige fænomener, som beskrivelse af menneskelige tilstande. Dromedaren, der ikke kan rejse sig i slutningen af »Også dværge er begyndt i det små«, de dansende dyr i slutningen af »Stroszek«, og de bittesmå aber, der flygter for Aguirres gale råben til slut: »Who else is with me?« er alle meget tydelige symboler, men samtidig får de, ved Herzogs fascinerede betragten, der går længere end den almindelige gode symbol-smag tillader det, en betydning, der rækker langt ud over den enkelte films enkelte personer og næsten som ved en sjælden, god teaterforestilling rækker ned i salen og rører ved os.

Og selvfølgelig kan videnskaben forklare disse dyrs ageren med henvisning til instinkter eller fysiske egenskaber, men prøv at komme det i en computer sammen med 12–15 dværge, der gør oprør på en fiktiv anstalt på en lille Middelhavsvø og få en »logisk« forklaring ud af det. Kaspar Hauser ville kunne forklare det, så han selv forstod det.

Nok er det, at dyrene anbragt i en menneskeskabt situation, hvor deres instinkt ikke nytter dem, fascinerer Herzog og får ham til at fundere over menneskenes konventionelle sprællen i det irrationelles favntag. Ældre tyskere talte om schicksal. Herzog hænger nok lidt ved det, men foretrækker at kalde det alt muligt andet, afledt som det er af hans brede, sociale fabler uden entydige politiske eller etiske fundamenter.

Det er vel de færreste mennesker der i dag kan se en intellektuel udfordring i selve grundmotivet i »Nosferatu«. Det er ligesom tygget godt igennem i forvejen. Tilbage er



Werner Herzog (l.v.) og fotografen Jörg Schmidt-Reitwein

så de mere uforklarlige elementer, som kunstnerne kan arbejde videre med, og det er nok fraværet af dette arbejde, som præger »Nosferatu« og som gør, at man stort set må se sig glad på de tekniske effekter og stimulere sig med dem for at få stemninger frem, der kan gøre det ud for egentlige oplevelser. Der er vitterligt sekvenser af f.eks. stor klaustrofobisk effekt (hvis man er således inklineret), som Jonathans vandring gennem slugten, hvor det håndholdte kamera og livlig brug af subjektivt kamera forstærker stemningen (en teknik, der også benyttes senere under Jonathans udforskning af slottet), og de efterfølgende natbilleder af bjergene til Rheingold-musik er en ren stemningsskabende ouverture til grevens entré (der iøvrigt sker med den enkleste og smukkeste af alle gyser-effekter: greven står i sort silhouet i døråbningen, præsenterer sig for Jonathan og træder et skridt frem, så lyset fra månen kan falde på hans blege, blå ansigt). Der er slående smukke billeder: tømmerflåden med kisterne på vej ned ad floden, Lucy på strandkirkegården med den høje himmel, det døde skibs ankomst til byen, og det helt besættende billede af hestevognen, der kører gennem en allé med vand på begge sider, et billede der – uden at det på nogen måde er en kopi – minder mig om slutningen på Dreyers »Vampyr«.

Herzogs supreme shots er dog nok hans nu efterhånden berømte helikopter-halvcirkler. Fra »Herz aus Glass« husker man turen rundt om Skellig Island, fra »Aguirre«

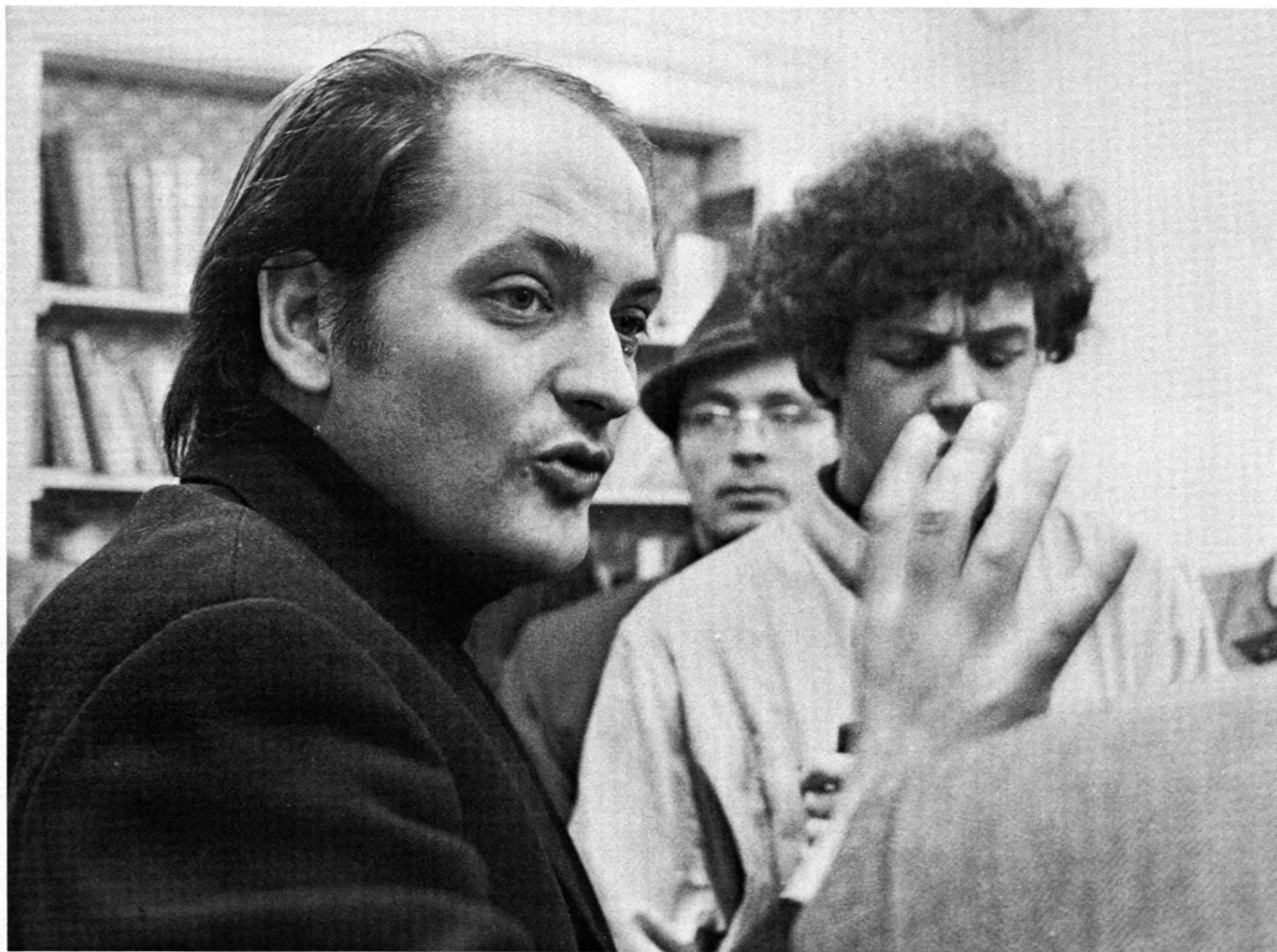
de afsluttende ture halvt rundt om den gale erobrers alene på flåden med aberne, og fra »Nosferatu« de to halve cirkler rundt om skibet, dels ved afrejsen, dels ved ankomsten med den døde kaptajn surret fast til roret. Hos Truffaut betød disse cirkler altid liv og livsglæde (tænk især på »Jules og Jim«s mange kameracirkler), hos Herzog er de udtryk for noget afsluttet, lukket. En væsentlig forskel på de to instruktørers kamerabevægelser er naturligvis også, at Truffaut som reglen fokuserer på et motiv i bevægelse, mens Herzog kredser omkring et ubevægeligt objekt, som en rovfugl omkring en døende.

»Når jeg rejser mig, er det en bøffel, der rejser sig; når jeg går, er det en bøffel, der går!« sagde Herzog spøgende efter sin berømte fodtur fra München til Paris. Turen tjente to formål. Dels at afvende Lotte Eisners død – Herzog var blevet chokeret ved nyheden om hendes alvorlige sygdom – dels at få sat subtitles på »Kaspar Hauser« før den skulle vises i Cannes. Lotte Eisner døde ikke, »Kaspar Hauser« blev hans store, internationale gennembrud, og han fik benmuskler som en bøffel. »Jeg vil fortsætte med at lave film så længe jeg har mine lemmers fulde brug,« har han sagt, »i stedet jeg et ben i morgen, ville jeg holde op, også selv om min hjerne og alt det andet fungerede.«

At lave film er for ham også en fysisk oplevelse. Kunsten er så at få tilskueren til at fornemme denne »oplevelse«, passiveret som denne er i biografstolens plys og med en eventuel hjerneaktivitet som eneste håb imens smulektase – gerne med åben mund.

Hvis er skylden – og hvem har ansvaret?

Niels Jensen skriver om temaer i Reinhard Hauffs film



»Det er da klart, at et hvert menneske har noget smukt i sig! Tror du ikke på det?«, spørger pigen Elfi titelfiguren i Reinhard Hauffs »Paule Pauländer«. Umiddelbart efter følger en scene fra landsbyens kirke. Præsten prædiker og håner dem, der ikke vil yde blod, sved og tårer men forlader brugene til fordel for lettere tjente penge i byerne. Og det spørgsmål filmen stiller – og som i det hele taget stilles i Reinhard Hauffs film – er så, hvorledes »det smukke«, som et hvert menneske har i sig, skal finde udtryk og komme til udfoldelse, når verden er så fattig på muligheder, at den kun formår at stille menneskene overfor valget mellem det nemt tjente og det alt for slidsomt tilegnede.

FRANZ BLUMS FORRÆELSE

fra 1975 gør problematikken klar. Titelfiguren har forsøgt sig som bankrøver. Han får fem år – og alle muligheder! som inspektøren så smukt siger. Det viser sig dog snart, at mulighederne kun er to. Snart lærer Franz at det, der gælder udenfor, også gælder indenfor murene. Enten er man ovenpå eller også er man nedenunder. Enten udbytter man eller også bliver man udbyttet. Hvad enten man er fri eller fange så er livet bestemt af magtkamp, og den giver striber i ansigtet og hårde sjæle. Det smukkeste i mennesket går til grunde, for det bliver som bekendt kun til virkelighed der, hvor det ene menneske løser op for det andet. Franz er egentlig en åben og

beredvillig fyr, men da han først begriber, at det altid, også i fængslet, gælder den stærkes ret og overlevelse, slår han visiret ned og tager kampen op. Det holder hårdt, men han sejrer. En dag er han fangernes fører med alle de prestigemæssige og materielle fordele det nu tilbyder.

Filmen fremstiller fængselslivet uden besmykkelse af nogen art. Her er intet romantiseret kammeratskab, ingen sindsudvidende drømme om frihed. Her er psykisk afstumpethed og fysisk brutalitet. Som vel sagtens næsten alle fængsler fungerer også dette som en slags ydmygelsesmaskine, hvis princip hurtigt smitter af på fangerne, når de kommer ind i den. Iøvrigt individualiseres de knap nok.



»Franz Blums forrælse«

Det er ikke de enkeltes sjælelige konstitution filmen interesserer sig for. Det er systemet, hvorunder de lever, den er ude efter. Og fængslet er naturligvis et billede på verden. En verden der giver det smukke i mennesket for ringe vilkår. Og så ironisk er det, at Franz Blum sættes på fri fod før tiden men først på det tidspunkt, da han er blevet virkelig forrået. Nu først er han acceptabel for en forhærdet verden. På en og samme tid tilpasset og dristig, følgagtig og hensynsløs. Han er, som Chr. Braad Thomsen skriver i en omhyggelig Hauff-pjece, ikke blevet et bedre menneske af at være bag tremmerne men sikkert nok et farligere og et, der vil være mere overlevelsesdygtigt i en farlig verden!

Historien om Franz Blum er skrevet af Burkhard Driest på selvbiografiske oplevelser. Driest blev – som Blum – bankrøver. »Jeg kom ind i et grundlæggende modsætningsforhold til samfundet, som til stadighed stillede ordensregler op for mig, som ikke selv blev overholdt af samfundet«. Driest og Blum er en schizofren kulturs ofre. En kultur der på den ene side animerer til kappestrid og statusbevidsthed mens den på den anden fastholder idealet om broderskab og forsagelse. I konkurrencesamfundet bliver denne ældgamle konflikt helt neurotisk, og det en-

kelte menneske kan egentlig kun for sit eget vedkommende løse den ved at tage enten den ene eller den anden af udfordringerne helt alvorligt. Enten må vi tage vare på eller magt over hinanden. Franz Blum vælger magten men dermed også forrælsen. Men naturligvis vælger han ikke frit. Filmen viser, at hans valg bestemmes af de erfaringer han gør i fængslet. Der er – i etisk forstand – rigtige og der er forkerte erfaringer, og der er i dette tilfælde ingen tvivl om, hvem der har ansvaret for at de forkerte trænger sig så stærkt på. Det har naturligvis den verden fængslet er et spejl af, og dermed skulle altså Franz Blums ansvar være ude af den. Han forråes fordi verden er rå. Men så let slipper han alligevel ikke. Filmen er som nævnt uden videre interesse for hans psykologi og fortid. Vi får ikke at vide, hvad der har drevet *ham* til bankrøveri, og hvordan *han* har forholdt sig til sine medmennesker i afgørende forhold for dommen. Men vi ser, at *nogen* vælger en anden vej end forrælsens.

Bielich hedder en af de andre fanger. Han synes mere indsigtfuld og følsomere end de fleste. Fysisk er han svag, hjertet er ikke stærkt, men forstanden gennemskuer klart det system, de alle slaver under. Franz kan lide ham og anfægtes af ham og vil gerne vinde ham for sig. Der-

for tilbyder han ham nogle af de privilegier, han har rådighed over. Medicin til at lette smerterne. Men Bielich tager ikke imod tilbuddet, for han ved at goderne er erhvervet på andres bekostning. Han vil altså hellere miste livet end sjælen. Og sådan kommer det også til at gå ham. Da Franz forstår, at han har sat venskabet med Bielich overstyr, blir han ude af sig selv og hævner sig ved at foranstalte et væddeløb mellem fangerne. Her er et princip han behersker. Men inden da taler Bielich til sine medfanger: »I tiljublør Blum, men mærker I slet ikke at han udnytter Jer? Kaffe, snaps, tobak! Gennem denne såkaldte sportsklub blir disciplinen strammere, og det er på grund af Jer selv. Blum er farligere end fængselsadministrationen, men I lader Jer straffe dobbelt og betaler endog derfor. I er værre end Jeres egne dommere. I accepterer Jeres egen straf. I er fortabte...«. Så kommer kapløbet. Anstregelserne er for meget for Bielich. Han får hjertekrampe og dør. Profetens død. For nok forhånes han, men han ryster også den Blum, der sidder tilbage med magten. Uden at blive glorificeret så fremstår Bielich dog som helten, der ville forandre verden ved at være et eksempel for den. Han kan fortolkes såvel kristent som eksistentiaalistisk. Menneskene må forvandles før verden kan blive det!



»Paule Pauländer«

Filmen er ikke i sin konklusion enig med Bielich. Den gør ikke hans skæbne til sit endelige budskab. For den mener at verden – eller systemet – må forandres før menneskene kan blive det. Bielich dør men Blum overlever. Og sådan vil det gå så længe samfundet er som det er. Men Bielichs død blir dog tilbage som en udfordring, ingen helt kan ryste af sig. For selv om det er sandt, at Franz Blum ødelægges af fængslet, så er det også rigtigt, at han – så stærk og så begavet og så efter alt at dømme forholdsvis uspoleret, som han oprindelig var – netop havde muligheden for at vælge »det smukke« i sig i stedet for forråelsen.

PAULE PAULÄNDER

Det var Elfi der spurgte Paule om ikke han mente, at ethvert menneske bærer noget smukt i sig. Det smukke ved hende selv er, at hun stadig tror det, for hun har i sit liv næppe haft mange chancer for at se det i udfoldelse. Elfi er plejehjemsbarn, og i filmens begyndelse står hun af bussen i en flække et sted på det nordtyske fladland. Hun skal arbejde på den lokale tankstation. Mekanikeren og hans kone ser skeptiske den nyankomne an. Hun går i snævre bluejeans og blikket er direkte. Selv er de mistroiske og misnøjede. »De unge kan

ikke blive gift hurtigt nok. De tror livet er lutter violin«, siger konen. Forholdet mellem hende og manden er kønnenes kamp udkæmpet på det grusomste af alle våben, den gensidige fornedrelse. Men sådan er tilværelsen i det lille samfund. Landsbylivet er ingen idyl. Det er hårdt, fjendtligt og et dagligt knokleri overalt. En hierarkisk verden med Baronen på pyramidens top og tyendet i bunden. Straks ved filmens begyndelse slæes ritualerne an. En skyttefest indleder historien og på den måde antydes såvel det historiske perspektiv som de sociale normer. Det er en maskulint præget verden, hvor mændene står i begivenhedernes centrum, mens kvinderne fungerer som koret i den tragedie historien snart skal vise sig at være. Nu marcherer man op med klingende spil, standdarder og faner. Der skydes til måls og drikkes af krus. Gemytligheden er grov og brovtende. Det er den ældste af sønnerne Pauländer der vinner. Slægtsstoltheden florerer og på dens alter drukskensken over enhver evne, også den økonomiske. I 300 år har gården været Pauländernes. Det skåles der for. Men i virkeligheden kniber det. Landbruget industrialiseres, og Baronens opfordrer familien til at indgå en svineordning, der klart skulle blive gården til fordel. Men gamle Pauländer ved bedre.

»Baronen forsvaret ikke bonden; han forråder ham«, siger han. Alligevel tvinger omstændighederne ham til at gå i forhandling og skrive kontrakt. Snart gør kontrakten ham aldeles afhængig. De svin han har fået på rimelige vilkår, forudsat der ikke kommer noget uforudset i vejen, dør af pest, og nu er det ham, der hæfter. Rimeligheden var kun tilsyneladende og snart er også ejerskabet af slægtsgården det. Ejendommen er nemlig det eneste sted hvorigennem gælden kan indfries, så derfor må der træffes nye *tilsyneladende* ordninger med Baronen, som allerede er den reelle besidder. Det er filmens sociale perspektiv. Bondestandens forarmning, det moderne *Leibeigenschaft*. Trælleriet for baronerne – industriens og traditionens i grum alliance.

På det personlige plan udløser familiens desperate situation et længe ulmende opgør mellem faderen og sønnen Paule, det eneste af børnene, der er blevet hjemme efter at ham, der blev skyttekonge, er draget af gårde. Den gang sagde moderen: »Når den første arving går, går også den næste«. Det kommer til at slå til. I filmens slutbillede forlader Paule sin hjemegn efter selv at være blevet forladt af Elfi. Hun foretrækker noget økonomisk sikrere end Paule kan tilbyde. Hendes afsked med

ham ligner et skuldertræk. Det kan næppe være det smukkeste i sig selv, hun her forvalter. Men filmen dømmes hende ikke. Dom fældes alene over ordningen, der her repræsenteres af svineselskabets sælgere, og af præsten og Baronnen. De bestyrer det pyramidalske system, der forråder, fordi det holder folk nede i slid og uvidenhed. Og ligesom fængselsystemet i »Franz Blums Forræelse« smitter af på fangerne, så de gentager det i deres egne indbyrdes forhold, således også her. Det overliggende sociale tyranni som varetages af præst og baron gentages i de enkelte familiers patriarkalske system. Bonden Pauländer er en forfærdende despot, der ydmyger og forhåner sine nære fra morgen til aften. Men samtidig opleves han selv som et offer. Dér sidder han på kroen bred, hovmodig og selvfølelse. Men også hærget og knuet, vidende at han er blandt taberne. »Skål«, siger han til kromutter og slynger nok en dram ned, mens hun minder ham om, at han ikke mere er den krudtkarl han engang var. Scenen har sin parallel i en anden, som udspringer hjemme på gården. Frau Pauländer er bekymret: »Hverken brandforsikring eller sygeforsikring er i orden. Men svinekontrakten vil du ikke underskrive, og nu begynder du at drikke«. Han ved hun har ret. Han har ikke mere styr på sagerne, er ikke mere hvad han engang var men vil dog gerne stå mål med sig selv. Og så rejser han sig og giver hende en svingom så uimodståelig som i gamle dage.

Milieuet er det moderne landskogs, hvor småbrugene forsvinder og landsbyerne affolkes. Mekanikeren dør. »Nu er vi 120«, bemærker en kone lakonisk, da hans kiste passerer forbi. Korets kommentarer forfølger intet, ligesom filmen i det hele taget ikke gør det. Den fortæller med indfølelse og solidaritet om mennesker, der ikke har overskud til medfølelse og ømhed. Omkring dem lægges livet ud i hverdag, fest og højtid som en fremragende skildring af landmandslivet anno 1976, produktionsåret. Der er langt til Fritz Reuter, men fortællingen er så sikkert styret som var det ham, der havde gjort den. Filmens overliggende idé klemmer aldrig livet af detaljerne, og deres mængde får ikke et øjeblik lov at tage magten fra strukturen. Ideen holdes men filmen er ikke tør. Den lever. Man skulle tro der var tale om en hjemstavns-skildring, om noget forfatter og instruktør selv havde oplevet, men det er ikke tilfældet. Også »Paule Pauländer« er skrevet af Burkhard Driest, der har bygget sit manuskript op på beretninger han fik i fængslet af en femtenårig medfange. På en rejse i Nordtyskland fandt man de egnede locations og de typer, der skulle bruges. De viste sig snart at være så karakteristisk valgt, at det efterhånden blev vanskeligt at skelne, hvad der var film og hvad der var virkelighed. Til sidst blev det hartad umuligt. Ligesom Paule i filmen stikker af hjemmefra, gjorde drengen Manfred Reiss, der spiller ham, det en skønne dag efter, at optagelserne var overstået. Manfred opsøgte Hauff og filmholdet iøvrigt,

lavede ballade og hæværk og endte til sidst i spjældet.

Og med de begivenheder trængte det gamle eksistentielle spørgsmål om, hvem der har ansvaret for hvad her i verden, sig atter på i en sådan grad, at det året efter – i 1977 – blev til filmen:

HOVEDROLLEN

Det er Ingmar Bergman, som tydeligst blandt filmkunstens moderne udøvere har præciseret, hvad begrebet »Kunstnerkannibalisme« dækker over. Fænomenet forekommer, hvor en kunstner udnytter sine medmennesker for at bruge deres håb og lidelser som motiv i sit værk. En dømnisk proces, der ikke kender grænser men forbruger alt, sig selv indbefattet. For hvad nu, hvis kunstneren kommer til erkendelse af sit vampyragtige forehavende og føler sig skyldig? Ja, da kan ogstå den tilstand udnyttes! »Kannibalen i kunstneren er en livskraftig satan. Ved altid tusinde udveje«, siger Bergman, der med en række film bygget over problematikken har bekræftet udsagnet.

Men motivet – kunstneren som parasit – er lige så gammel som hele den moderne kunst. Allerede Henrik Ibsen og Herman Bang beskæftigede sig med det. Siden kan mange nævnes. Blandt filmfolk foruden Bergman landsmanden Bo Widerberg, italieneren Fellini og tyskerne Fassbinder og Hauff. Sidstnævntes bidrag til selvpørgørens kategori har han selv skrevet manuskript til sammen med Christel Buschmann. Når han denne gang – i modsætning til de to foregående film – har været med på arbejdet lige fra starten er forklaringen naturligvis den, at udgangspunktet her er instruktørens personlige problem. Men iøvrigt berettes der om drengen, der spillede Paule Pauländer. Denne gang er rollen dog ikke tildelt Manfred Reiss. Dels ville en gentagelse måske rent psykisk blive for belastende, dels ville den nye, meget nærgående film måske komme til at savne noget distance. Endelig var Manfred både for tung og for gammel til rollen som Hovedpersonen.

Pepe hedder han. En dag blir han og faderen valgt til at spille med i en film om et liv mage til det, de selv har levet. En tilværelse mellem skrammel og svin. Faderen er produkthandler og lader ikke Hauffs andre tyranniske faderskikkelser noget tilbage at ønske. Mødet med filmfolkene bliver da også for drengen til et møde med en friere og mere åben verden. Da de er rejst, vil han tilbage til dem. Men nu har de ikke længere brug for ham. Ikke at de ikke tager venligt imod ham, da han en dag dukker op, men han spiller ikke længere hovedrollen for dem. Mens de for ham er hele fremtiden, så er han nu for dem allerede en halvt glemt fortid. Da det går op for ham, at det forholder sig sådan, bliver skuffelsen for stor til at han kan finde udtryk for den og frustrationen slår øjeblikkelig ud i aggression. Ballademageriet og hæværket tager fart. Den aften filmen, som han er med i, har premiere, stikker han ild på biografen og går så – ligesom den gang han

havde hovedrollen – ud af filmen! Dichtung und Wahrheit, et kunstnerproblem!

Men også et alment, for Pepes ulykke er en almindelig ulykke. Som så mange unge i vore dage føler drengen sig magtesløs og uden betydning. Der er blot det særlige ved ham, at han for en tid, mens han spillede med i en film, har mærket, hvad det vil sige at være nogen og noget. Nu er det forbi men så meget des større er også magtesløsheden. Alligevel er den vold Pepe henfalder til nøjagtig den, som gør sig gældende overalt, hvor unge uden egentlig at erkende det føler sig forrådt. Volden er en henvisning. Med den vil de, der gør sig skyld i den, sige, at også de har betydning.

Mens Pepe tumler rundt på de natlige gader optræder hans instruktør-ven i fjernsynet. Han bliver udsurgt om sin film og fortæller, at i en vigtig scene mellem far og søn var de to optrædende bange for at spille ud, fordi de var bange for sig selv og hinanden. Fiktionen lignede virkeligheden så meget, at de ikke vovede at tage fat på situationen af frygt for at slippe nogle opdæmmede konflikter løs.

Hele denne splid såvel som angsten for den har Reinhard Hauff hentet ud af sine egne personlige erfaringer med indspilningen af »Paule Pauländer«. For den gang var faderen og sønnen rent faktisk ude af stand til at gennemføre det korporlige sammenstød i svinstien, der skulle være filmens kulmination, så scenen måtte senere etableres ved fiksfakserier i klippebordet med indskudsbilleder osv. En smule snyd måtte til, hvilket man godt kan se, når man ved det. Og nu bruges disse spændinger altså i »Hovedrollen«s TV-interview, hvor instruktøren beretter om dem. En passant og måske lige en anelse for nemt får han også bemærket, at han naturligvis har haft bekymringer om, hvorvidt han udnyttede de to menneskers belastede forhold for stærkt. Og her kunne man have spurgt ham, om han var bange for at have optrådt for kannibalistisk? Hvis spørgsmålet var blevet stillet, kunne svaret meget vel have lydt, som det gør i en lidt anden sammenhæng i filmen: »Måske nok! Men det kunne ikke være anderledes. Film – kunsten – krævede den slutning. Og måske har sønnen opdaget noget? Måske har faderen forstået, at han har opdraget sønnen forkert?« Og det er altså instruktørens måde at klare frisag på. Ved at understrege de andres andel i og udbytte af filmen, får han bagatelliseret det menneskelige ansvar han selv har pådraget sig ved at lave den.

Fjernsynsinterviewet er den første ansats til presseopmærksomhed omkring Instruktøren og hans model. Siden bliver forholdet godt stof for formiddagsbladene som vejr sensationer. Overskriften Barnemishandling står allerede i blikket på redaktionssekretæren og kan snart forventes på avisernes spisesedler. Derfor forbyder Instruktøren Pepe at snakke med eventuelle nysgerrige bladsmørere. »Du holder din mund – i egen interesse!« »Hvis,« svarer drengen: »Din eller min?«.

»Hovedrollen«s tyngdepunkt ligger anderledes end i de foregående film. De fastholdt i første række samfundets ansvar og derefter det enkelte menneskes. Her er det omvendt. Det samfund filmen skildrer og som milieumæssigt indbefatter såvel skrotplads som filmstudie er tydeligvis en verden, der er totalt merkantiliserende. Et produkt- og medie-samfund hvor alt – også menneskelige følelser – er blevet en vare, sådan som den kunst, der opstår under disse tilstande, selv er det. Hauffs marxistiske indfaldsvinkel er klar nok, men det individuelle ansvar for de begivenheder personerne involveres i bagatelliseres ikke af den grund. For Instruktøren i filmen *kunne* jo have vist større opmærksomhed overfor drengen og taget vare på ham som en bror. I og med at han blandede sig i Pepes liv ved at tildele ham en rolle i sin film, blev han ansvarlig. Og det ansvar fastholdes han på af Hauff, der naturligvis har følt det som sit eget så tæt inde på livet, som han har haft det.

For tæt måske. Savner Hauff selv den distance, han følte Manfred Reiss ikke ville kunne opnå, hvis han skulle være Pepe? »Hovedrollen« er i alt fald ikke blevet nogen særlig foruroliget eller foruroligende film. Den er uden intensitet. Som altid hos Hauff er miljøerne dog stærkt oplevet. Skrotpladsens pløre, ingemandslandet mellem by og land, støvregnen og beskidte og knortede folk, der knokler og borkler sjælen ud af kroppen. Men forholdet mellem Pepe og Instruktøren får aldrig psykologisk dybde og overbevisende nuancering, og det fatale skred i drengens liv, da han føler sig svigtet, mangler dramatisk liv. Blandt alle kunsterkannibal-film er »Hovedrollen« den mindst personlige selvom den måske er den af dem, der går tættest og mest autentisk på et personligt erfaringsmateriale.

KNIVEN I HOVEDET

Også Hauffs næste film »Kniven i Hovedet« fra 78 har intim forbindelse med virkelige begivenheder. Peter Schneider skrev manuskriptet på personlige oplevelser dels med en ven, der blev smadret ved at automobilulykke, og dels på nære indtryk af Rudy Dutschke i de tre uger, hvor han kom ud af coma og ganske spagt vendte tilbage til livet efter attentatet på Berlins Kurfürstendamm i foråret 68.

»Kniven i Hovedet« handler om en forsker ved navn Hoffman, der under nogle tumultariske begivenheder, hvor politi og nogle formodede terrorister braser sammen, bliver ramt i hovedet af en vildfaren politikugle. Konsekvenserne er katastrofale. Hoffmans tale- og bevægelsesapparat lammes og fra at være blandt de ypperste repræsentanter for sit samfunds akademiske formåen, kastes han med et tilbage til baby-stadiet og sidder som et lalende spædbarn i en stol og bliver madet.

Om Hoffman virkelig er terrorist, sympatisør eller blot et tilfældigt offer for nogle ukontrollerbare tildragelser bliver ikke helt klart. I filmen er spørgsmålet et incitament for nysgerrigheden, der holder spændin-

gen ved lige, men det er ikke sagens kerne. For det filmen inderst inde drejer sig om er ikke terroristproblematikken, men der imod intet mindre end den moderne kunst klassiske motiv: identitetsproblemet. Mens den uartikulerede Pepe i »Hovedrollen« griber til vold, når han skal markere sig, fordi han savner andre udtryk, så er Hoffman i »Kniven i Hovedet« en velformuleret intellektuel, der rammes af volden i et udtryksfattigt – eller samtalefrustreret – samfund. Efter at være blevet knust blir det hans udfordring at finde tilbage til den han engang var. »Og det synes jeg«, siger Hauff, »er det mest imponerende ved fyren. Hele den energi han har. En energi der er rettet mod det at genfinde sin identitet, hvilket har noget at gøre med at få det lammede ben til at fungere sammen med det raske, og så det at finde ud af, hvad der egentlig skete den aften.«

»Kniven i Hovedet« er altså historien om et menneske, der må begynde forfra. Og den slags historier, sagde i sin tid Johannes V. Jensen, er de bedste af alle. Hele udviklingslæren i kort forløb og efter den historiens vej fra barbari til civilisation. Jensen satte Defoes »Robinson Crusoe« og »Jammersmindet« højest af alle. Leonora Christina i Blåttårn. Hun måtte besinde sig, træffe sit valg og i fængslet begynde på ny. Som Franz Blum *kunne* have gjort det, hvis ikke omstændighederne havde været ham for brutale eller han selv for svag? Også Hoffman er overmandet af omstændighederne. De har gjort ham værgeløs som en nyfødt. Også han befinder sig i en slags fængsel, nemlig sin egen lammelses. Men i modsætning til Blum er han stærk, denne tyske intellektuelle. Måske har han også langt bedre forudsætninger. Hvorom alting er – en heroisk skikkelse, der – lige så lidt som Bielich blev det – ikke heroiseres, men som bare skildres usentimentalt og med indlevelse og accept. I Bruno Ganz' formidable spil svinger manden fra det ynkede over det desperate til afmagt, forbitrelse, had og beslutsomhed. Snart dybt tragisk, snart urkomisk er det at se på, og at holde den balance har været den største instruktørmæssige udfordring under indspilningen. Men det er lykkedes. »Kniven i Hovedet« kæntrede ikke men sejlede tværtimod ind som en flot nr. et blandt sidste sæsons tyske film. Tidligere har Hauff lavet sine historier i samarbejde med TV og været glad derved – »tænk sig at ti millioner mennesker sidder og ser på ens film, det er da fantastisk!« – men denne gang har han altså også kunnet trække de store tal i biograferne, og det er der vist endnu ingen instruktør, der nogensinde har kimset af. Indspilningen tog 36 dage og omkostningerne lå så lavt som i nærheden af en million mark.

Reinhard Hauff er kritisk overfor de fleste af sine instruktør-kolleger. »De arbejder alle med det ene øje rettet hinsides Atlanten, sådan at det de laver ender i det rent dekorative og udvendige, i en tåbelig kommerciel æstetik. De kunne akkurat lige så godt lave Coca Cola reklamer«. Selv gør

han det ikke. Hans eget billedsprog er funktionelt. Det tiltrækker sig ingen opmærksomhed. Han ser sine mennesker som figurer i et overskueligt landskab. Han er i enhver henseende realist. Det der interesserer ham er det nærværende. I denne artikel er Ingmar Bergman nævnt i sammenhæng med ham. Begge har interesseret sig for kunstnerproblematikken. Men ellers er det forskellen og ikke ligheden mellem de to temperamenter, der er påfaldende. I en af Bergmans film dør et menneske, og her er døden naturligvis retorisk: »Vi går trin for trin længere og længere ind i mørket. Bevægelsen i sig selv er den eneste sandhed«. Det er Bergman og det er ekspressionisme. Sjælens mørke nat. Et clairobscur-landskab af angst og fortabelse. »Ansigtet« hedder filmen, og hvad titlen henviser til, går kameraet nært på.

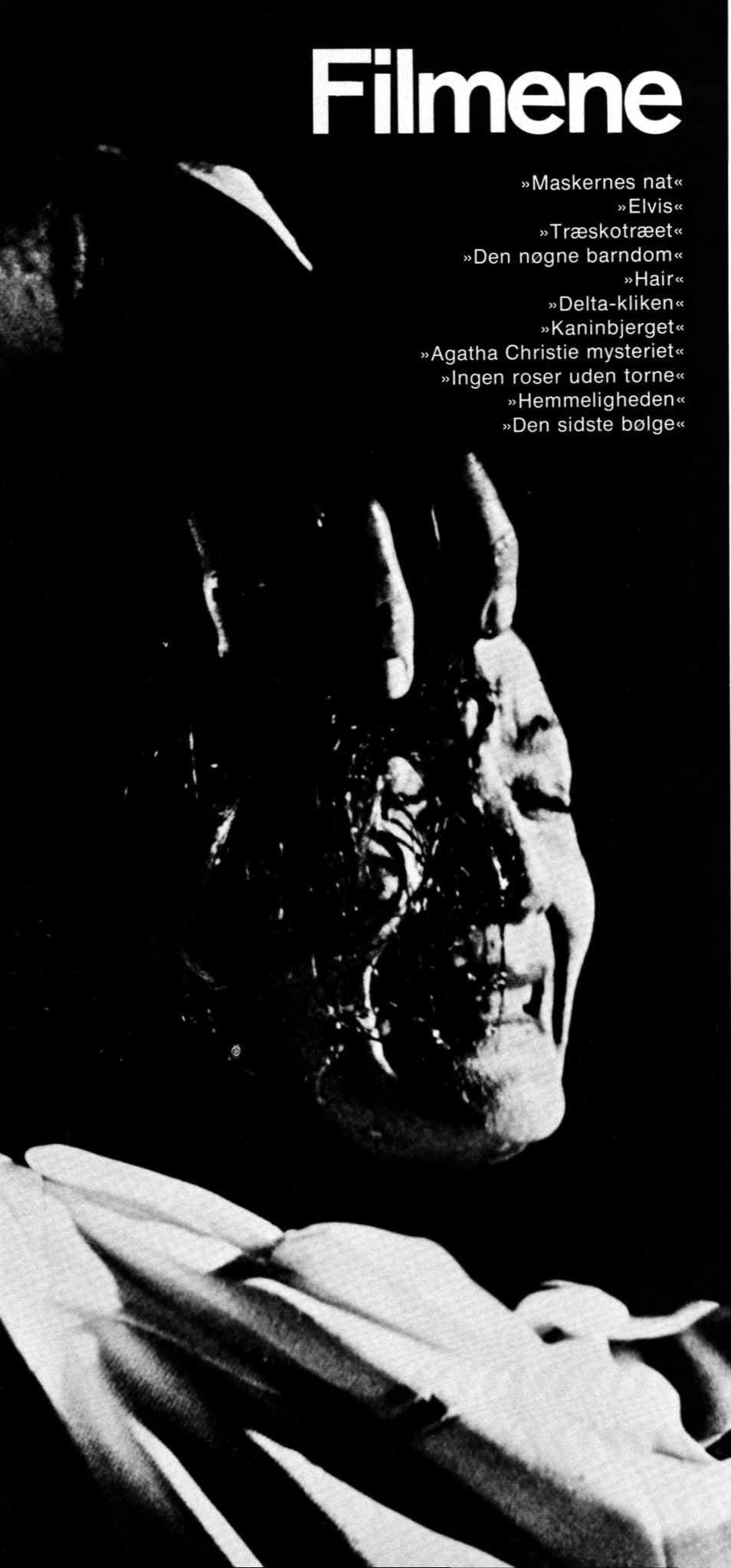
Også Reinhard Hauff interesserer sig for bevægelsen som en form for sandhed. »For mig er det selve bevægelsen, der er det vigtigste«, siger han i en snak om Hoffman-figuren. Men i »Kniven i Hovedet« går bevægelsen den modsatte vej af »Ansigtet«s. Ud af mørket frem mod lyset. Hovedpersonen får mere og mere greb om verden efterhånden som filmen skrider frem. Han kan gøre noget ved den. Spørgsmålet er blot, hvad han skal gøre? For hvis han, i det øjeblik han rammes af en vildfaren kugle, er offer for et antagonistisk samfunds uløste problemer, hvad er så hans eget personlige ansvar? Hauffs personer konfronteres altid med netop den problematik. Bielich stillede Franz Blum overfor den. Elfi møder den, da hun møder Paule Pauländer, og Instruktøren pådrager sig den ligefrem, da han giver Pepe en hovedrolle. Alle viser de sig utilstrækkelige og behersket af kræfter udenfor dem selv. Men samtidig er de også forholderne medskabere. De kan nok frasige sig ansvaret for verdens tilstand men ikke for hinandens. Her må de vælge det ene eller det andet eller ingenting, hvilket også er et valg.

Men nu går »Kniven i Hovedet« mod sin slutning og Hoffman er ved at være rask. Han har forladt babystadiet, har været i kravlegård og på seletur og nu kan han selv. Han kan gå og han kan handle. Og man må sige at han lever op til kravet om at ville ét, for det han vil er hævn over den, der har ødelagt hans liv. Derfor opsøger han sin banemand politibetjenten, der skød ham ned hin aften. En almindelig mand med en almindelig kone i et almindeligt hus viser det sig. Og almindeligheden er ualmindelig distraherende. Men så hæver Hoffman da endelig revolveren. Offret er blevet bøddel og bødlen offer. Det er sandhedens time, bevægelsens kulmination. Men her standser filmen inden skudet falder. Falder det mon i det hele taget nogensinde?

»Tror De at fyren virkelig ville skyde politimanden?«, blev Hauff spurgt under et februar-besøg i København. Og han svarede:

»Tja, – hvordan ville De selv reagere?«

Filmene



- »Maskernes nat«
- »Elvis«
- »Træskotræet«
- »Den nøgne barndom«
- »Hair«
- »Delta-kliken«
- »Kaninbjerget«
- »Agatha Christie mysteriet«
- »Ingen roser uden torne«
- »Hemmeligheden«
- »Den sidste bølge«

Maskernes nat

Instruktør: JOHN CARPENTER

På allehelgensaften – Halloween (31. oktober) – er der i USA tradition for at børnene klæder sig ud med masker, at der fortælles uhyggelige historier og at der anbringes græskar, udsåret som ansigter og med lys indei, uden for husene. Det er nemlig – som vi ved fra »Radiserne« – natten, hvor de troende tålmodigt venter på 'The Great Pumpkin', den store græskarmand. Det er også – som John Carpenters nye film »Halloween« fortæller om – natten, hvor man kan risikere at få besøg af 'The bogeyman' – bussemanden, bøhmanden, inkarnationen af vores mest urinstinktive skræk og rædsel.

Filmen begynder med en freudiansk optakt, der fortæller om, hvorledes lille Michael, på denne særlige aften hvor forældrene ikke er hjemme, myrder sin storesøster efter at hun har været i seng med sin boyfriend, i stedet for at tage sig af ham. 15 år senere lykkes det Michael at undslippe fra den institution, hvor han har været spærret inde siden, og den 31. oktober vender han tilbage til sin barndomsby for at myrde flere babysittere, der er mere optaget af deres boy-friends end af at passe på børnene.

Carpenter, der allerede i den originale thriller »Sidste nat på station 13« (se Kosmorama nr. 139) viste et særegent talent for at arbejde med mytologisk materiale i moderne tolkning, hører til den slags instruktører, der måske kun kan tænkes i en amerikansk sammenhæng: instruktører, der umiskendeligt er filmalderens børn og som synes at lave deres film mere ud fra en stærk oplevelse af andre film end ud fra en oplevelse af virkeligheden. Peter Bogdanovich er et andet eksempel på denne instruktørtype.

Det filmiske forbillede for »Halloween« er Hawks' (og Nybys) »The Thing«, denne corny halvtredser-science-fiction-gyser om det destruktive monster, der findes nedfrosset i polarisen og som efter optøningen går omkring med uforklarlig ondskab og destruerer. Denne film, som personerne ser i TV i løbet af den uhyggelige aften, markerer og kommenterer det centrale motiv i Carpenters film. Michael, der gennem hele filmen bærer maske, fremstår også som den tilsyneladende irrationelle ondskab, som man ikke kan stille noget op over for. Han bliver til slut stukket ihjel to gange og skudt ihjel én gang. Men alligevel forsvinder han, og i sidste indstilling forstår vi, at 'the bogeyman' blot har trukket sig tilbage til det uhyggelige, tilskoddede hus, der var hans barndomshjem. I denne freudianske kulisse, fortrængningernes lokalitet, ånder han endnu gennem sin maske. For det onde kan jo ikke ombringes.

For psykiateren (spillet af Donald Pleasence) er Michael simpelthen Den Onde

Scene fra »Maskernes nat«

selv. Men for pigen – og for tilskueren – fremtræder han i nok så høj grad som en straffende dæmon, som forfølger de seksuelt syndefulde. Han fremstår som en hævner, der vil udslette babysitternes Sodom og Gomorra. Han kan også tolkes som den unge piges personificerede seksualangst, og det kunne forklare, hvorfor han så vedholdende stræber hende efter livet, skønt hun netop passer pænt på børnene og har en lidt jomfrunalsk holdning til sine seksuelt mere aktive veninder. Han kan måske også, mindre mytologisk, opfattes som et psykiatrisk særtilfælde. Hans første drab kunne således opfattes som en incestuøs voldtægt mod søsteren (sådan som det visualiseres via det subjektive kameras morderiske overfald på den halvnøgne pige), og den bizarre scene – et højdepunkt af Grand Guignol – hvor den unge pige (spillet af Jamie Lee Curtis) finder sin venindes lig malerisk arrangeret på sengen neden for gravstenen fra den myrdede søsters grav, peger i samme retning.

Carpenters force er dog først og fremmest hans fortælletekniske kunnen. Filmen udnytter, i overensstemmelse med horrorfilmens og thrillerens genre-konventioner med formidabel suspense-effekt. Carpenter benytter de konventionelle suspense-effekter med ironisk drilleri: med djævelsk langsommelighed lægger han op til sine overrumplende skræksener, f.eks. i det raffinerede oplæg til den første venindes mord: hun går omkring i huset, går ud til bryggerset, bliver lukket inde, prøver at kravle ud ad vinduet, sætter sig ind i bilen osv., hver gang ventervi, at den forfærdelige bødmand vil springe frem med sin brede kniv (som han har lånt af Anthony Perkins i Hitchcocks »Psycho«), og hver gang viser det sig, at forventningen om den forfærdelige handling er mere nervepirrende end handlingen selv. Hvis horror-genren basalt handler om, at en forsvarsløs person træder ind i et mørkt værelse uden at vide, hvad der gemmer sig derinde – så er »Halloween« horror, når den er mest afklaret, genre-ren og afsindig uhyggelig. (Halloween – USA 1978).

Peter Schepelern

»Maskernes nat«



Kurt Russell som Elvis Presley

Elvis

Instruktør: JOHN CARPENTER

John Carpenters TV-producerede Elvis-biografi begynder og slutter med rockstjernens koncert i Las Vegas i efteråret 1969. Det er ikke tilfældigt. Koncerten betød Elvis Presleys comeback efter ni år uden offentlig optræden, og den kom på et tidspunkt, da det var nødvendigt for ham at give karrieren et nyt lift. Dermed har filmen klart lagt sin holdning frem: Den fastholder og skildrer myten og succesen, Elvis som de sidste årtiers uantastede ener inden for rock-and-roll-musikken. Og, viser det sig undervejs, anskuet under en sentimental synsvinkel. Udover at være den største var Elvis – ensom.

»Elvis – The Movie« er bygget op som en kronologisk biografi, der, så vidt det nu kan bedømmes i den nedklippede biografversion, holder sig til kendsgerningerne og højdepunkterne, og derefter forlader ham i zenith, før den mærkelige nedtur begyndte, og tilværelsen for Elvis nærmest fik karakter af et Howard Hughes-liv.

Der har altså for John Carpenter været tale om en bunden opgave, der ikke kan fortælle meget om, hvad han som egentlig menneskeskildrer er værd efter i to film at have bevist sin formelle suverænit. Filmen dyrker en myte og holder sig i det store og hele fra at analysere den, selv om kontrasten mellem Elvis Presleys forholdsvis enfaldige personlighed, og den betydning, hans optræden fik, indbyder til en film af en helt anden og interessantere karakter. Nu er der blevet for lidt tilbage og det er skuffende for alle andre end de Elvis-fans, der vil være tilfredse med blot en samvittighedsfuldt og dygtigt fortalt fanblads-historie.

Den historie er til gengæld lykkedes, fordi Kurt Russell som Elvis er et godt valg. Hans ydre lighed er, ikke mindst i profil, slående rigtig, og hans diktation næsten uhyggelig præcis. Til gengæld er det ikke ham, der

singer. Til den svære opgave har man valgt den ukendte Ronnie McDowell, hvis stemme er lige så tæt på originalen som Russells udseende. Den dobbelte ersatz burde virke generende, men går rimeligt ind i sammenhængen, og den eneste indvending er, at McDowell lyder for poleret i de tidlige sange. Det er ikke den rå country boy fra Tupelo, Mississippi, der vælter ind hos Sam Philips i Memphis og synger »That's All Right Mama« til improviseret akkompagnement, men en trænet stemme med fuldt udviklet vibrato. I øvrigt er arrangementet her anderledes end det oprindelige.

Ellers er filmen i det musikalske gjort med stor dygtighed, selv om biografiske pedanter med rette vil kunne indvende, at Carpenter har brugt nogle af sangene til at kommentere afgørende situationer i filmen på bekostning af det kronologiske. Priscilla Presley, der hurtigt blev en substitut i karriereræset og altid var uden for vennernes, musikernes og bodyguardernes kreds, gør på et tilspidset tidspunkt i ægteskabet entré under en prøve på »Suspicious Minds«, og da bruddet finder sted kort efter, synger Elvis »Separate Ways«, der er mindst fire år yngre. Det er lidt problematisk, at de tilfældige sange pludselig sættes ind i en karakteriserende sammenhæng, og det sentimentale kammer over, da den ensomme sanger sidder forladt tilbage i sit kæmpemansion og foredrager »Are You Lonesome To Night«.

En mangel, der igen skyldes filmens centrering om personen uden egentlig at fortælle noget om ham, er de meget blege roller, som afgørende personer i hans karriere har fået tildelt. Oberst Parker, The Jordanares, Scotty Moore, Bill Black, Sam Philips med flere anes kun i periferien. Én person alene har sin fulde fylde, og det er The All American Mum, Elvis' mor, der i Shelley Winters korpulente overdådighed tager til løb til en stor karikatur. Men sådan er hendes minde blevet overleveret, og sådan må hun krediteres myten.

Har »Elvis – The Movie« ikke givet John Carpenter mange muligheder for et person-

ligt touch, er indledningssekvensen dog et bevis på hans talent for udtryksfuld billedkomposition. I en kæmpepanorering følger kameraet to flimrende, dystert tillukkede sorte Cadillacs på Nevada-motorvejens indkørsel til Las Vegas. Pansrede, deforme i varmedisen og helt alene i det store landskab sejler disse prestige-biler afsted som symboler på utilnærmelig pragt og livslang isolation. I dette billede koncentrerer filmen, hvad der var at sige inden for de meget snævre grænser, som et TV-projekt sætter for skildringen af en rocklegende. (Elvis – The Movie – USA 1978).

Michael Blædel

LEKSIKON:

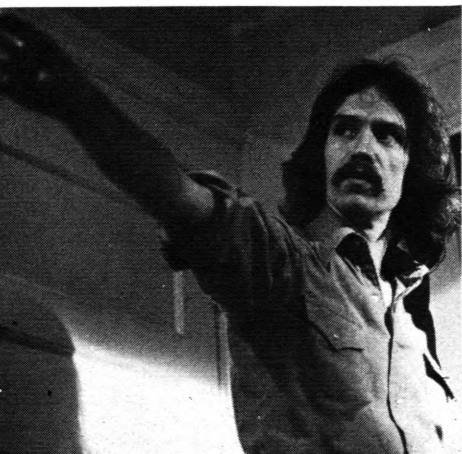
John Carpenter

Amerikansk filminstruktør, f. ca. 1948, har studeret film på University of California, hvor han også lavede sin Oscar-belønnede kortfilm »The Resurrection of Bronco Billy« i 1970. Samme år begyndte han at skrive og planlægge sin første spillefilm »Dark Star«, der startede som et 16 mm skoleprojekt. Filmen blev dog lavet som 35 mm spillefilm for kun 60.000 dollars. Blandt Carpenters projekter er en western kaldet »El Diablo«. Han er nu i gang med en film om en ulykke på et atomkraftværk (planlagt før uheldet på Three Mile værket i USA). Carpenter er gift med skuespillerinden Adrienne Barbeau, der medvirker i gyseren »The Fog«. **Litteratur:** Sight and Sound. Spring 78.

Film:

70: The Resurrection of Bronco Billy (kortfilm); **74:** Dark Star (+ P + Co-Ma + Mu). **76:** Assault on Precinct 13/Sidste nat på station 13 (+ Ma + Kl + Mu). **78:** Eyes of Laura Mars/Øjne (story + Co-Ma); Someone's Watching Me (= High Rise) (+ Ma) (TV); Elvis – the Movie/Elvis; Halloween/Maskernes nat (+ Co-Ma). **79:** Darn You, Harry Landers (= Grey Panther Express) (+ Co-Ma) (TV); The Fog; (+ Co-Ma + Mu) The Prometheus Crisis (+ Co-Ma). (PC)

John Carpenter

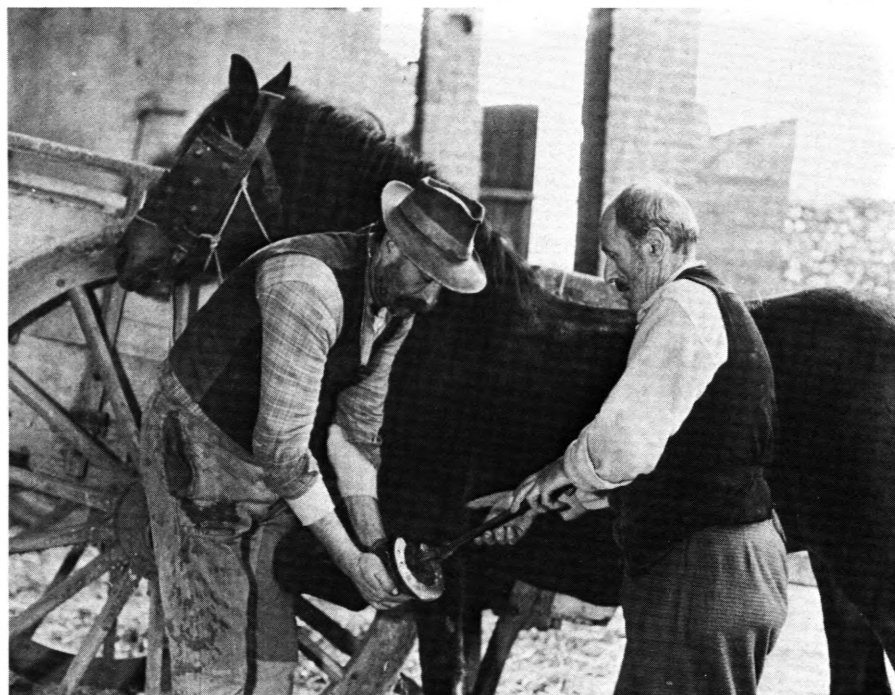


Træskotræet

Instruktør: ERMANNO OLMI

Olmi er den store humanist blandt moderne italiensk films store instruktører. Over for Antonionis desillusionisme og kulturpesimisme, Fellinis nostalgiske barok, Bertoluccis dekadente marxisme og Pasolinis pinsler kommer han beskedent trækkende med menneskerespekt, menneskeærbødighed, humanisme – næsten anakronistisk som en stilfærdig troende blandt alle de larmende vantrø.

Allerede med debutfilmen »Il tempo si e fermato« viste Olmi, der er katolik, sine karakteristiske emner og stiltræk, sådan som de, nogenlunde uændret, har været at finde i hans følgende film: den simple na-



Scene fra »Træskotræet«

turbestemte eksistens, skildret i en enkel, usofistikeret billedstil; en rudimentær, uddramatisk handling – en slags afklaret neo-realisme, hvorfra det enkle miljø, nøgternheden, de »evigtgyldige« problemstillinger og anvendelsen af amatører frem for professionelle skuespillere er hentet.

»Træskotræet« (L'albero degli zoccoli, 1977) er hans niende spillefilm. Af de øvrige – »Il tempo si e fermato« (1959), »Il posto« (1961), »I fidanzati« (1963), »E venne un uomo« (1965), »Un certo giorno« (1969), »I recuperanti« (1969), »Durante l'estate« (1971) og »La circostanza« (1974) – er den første blevet vist af Filmmuseet, »De forlovede« af biograferne, »Stillingen« af TV.

»Træskotræet« foregår i Bergamos omegn i slutningen af 1800-tallet blandt fattige bondefamilier, der bor i samme store gård og arbejder for herremanden. Olmi har selv fortalt, at han blot genfortæller nogle af de historier, han hørte som barn, når han var på ferie hos bedsteforældrene på Brescia-

egnen. Han videregiver nogle historier, som han har lyst til at fortælle:

Der var f.eks. Finard, som altid sloges med sin søn, og som en dag fandt en guld-mønt. Han gemte den i hestens hov, men en dag var den væk. Og der var Maddalena, som blev gift med Stefano. De rejste på bryllupsrejse til Milano og tilbragte deres første nat i en klostercelle, og næste dag overdrog priorinden dem et forældreløst barn sammen med et lille legat. Og der var enken Runk, som vaskede tøj i floden for at klare sig med sine seks børn. Den ældste søn arbejdede på en mølle, og da præsten tilbød at få to af børnene anbragt på et børnehjem, satte han sig imod det; han ville beholde sine små søskende. Og engang blev enkens ko syg, og dyrlægen sagde, den måtte slagtes; men enken bad til Gud, og koen kom sig. Og der var bedstefar An-

selmo, som fandt ud af, hvordan han kunne få tomaterne til at komme frem og blive modne tidligere end ellers der på egnen, og så gjorde de store øjne på torvet! Og der var også Batisti, som kunne fortælle uhyggelige historier for alle de andre om aftenen. Og Batistis søn, Minek, gik i skole, men en dag flækkede hans ene træsko, og Batisti listede sig ud om natten, fældede et træ og skar en ny træsko til Minek. Men da ejeren opdagede det nogle måneder senere blev Batisti og hele hans familie vist bort . . .

Fortællingen i den lange film skrider af sted uden intrige, uden forviklinger, uden spændingshøjdepunkter. Rytmene er lavmælt, underdrevet og behersket. Det rolige episke tonefald kan minde om film som Rays Apu-trilogi, Kaneto Shindos »Hadaka no shima« og Viscontis »La terra trema«. Temaet er mindre enkelte menneskers handlinger, mere livets uforstyrrelige rytme. Ved ikke at centrere fortællingen om en helt og en dramatisk intrige, opnår Olmi at det overordnede livssyn kommer til at dominere.

Filmen er fortalt med fuldendt ro og stilistisk beherskelse, og det er let nok at kalde den 'mesterlig' og 'stor'. Men den har også egenskaber, som – ikke mindst på baggrund af den næsten henførte begejstring, filmen har vakt herhjemme – frister (i hvert fald undertegnede) til at stille sig lidt kontrær an.

I en filmkritisk sammenhæng er det sædvanligvis lidt hensigtsmæssigt at gå i rette med en film på grund af dens virkelighedsbillede. Det er heller ikke dette, »Træsko-træet« indbyder til. Men måske nok til at anholde, hvad man kunne kalde en modsigelse mellem filmens fremstilling af virkeligheden og den tolkning, filmen selv giver af denne virkelighed.

Det er åbenbart, at Olmi ikke – som Bertolucci i *sit* store panorama over det italienske landproletariats vilkår – er ude på at agitere. Hans film skyr da også konsekvent de melodramatiske og retoriske effekter, som Bertolucci næsten uafbrudt trækker på i *sin* film. Olmi er ikke marxist. Men den virkelighedsskildring, han giver er for så vidt regelret marxistisk, og den kollektive dramaturgiske model, filmen anvender, er jo netop også en af den socialistiske litteraturs foretrukne skabeloner – jf. i dansk litteratur f.eks. Kirk, Scherfig, Herdal, Heinesen. Olmis virkelighedsskildring viser umisforståeligt, at bondefamilierne knokler for at herremanden kan blive rig og hans kone lytte til Mozart-spil i sin dagligstue. Filmens scener, optrin og enkelte indstillinger hober vidnesbyrd på vidnesbyrd op om en social uretfærdighed, der udspringer af nogle let erkendbare urimeligheder i samfundssystemet, i de rettigheder herremanden har over bønderne, i bøndernes manglende rettigheder i samfundet som helhed. Filmen fremmer gang på gang, især med ordfattige, men følelsesladede nærbilleder af disse lidende, indignationen over disse forhold. Men til trods for, at filmen således påpeger både miseren og dens oprindelse, tolker den alligevel ikke dette som en social, historisk misere, som kan ændres – og i et ret vidt omfang da også er blevet ændret.

Olmi fortæller understatet, uhysterisk, upropagandistisk en historie, som umiskendeligt drejer sig om social uretfærdighed: herremanden ejer jorden og dyrene og derfor skal han have de to trediedele af høsten. Sådan er det, og det er der ikke noget at gøre ved. Dette økonomiske system – med den fattigdom og ufrihed, det medfører for bønderne – er totalt bestemmende for det liv, bondefamilierne lever. Men Olmi fremstiller disse lidelser som *menneskets* lod. Bøndernes lidelser – fremstillet i en minutiøst genskabt periode-skildring – kommer til at fremstå som ahistoriske menneskelige vilkår. Som om de bergamiske bønders kranke levevilkår ikke er udsprunget af konkrete, historiske forhold, men af ahistoriske, universelle betingelser for menneskeliv.

Med sin hyppige brug af orgelmusik af Bach som underlægning, udtrykker filmen et guddommeligt point of view på begivenhederne. Det er ikke historien, men skæb-

nen der betinger disse menneskers misere. De enkelte optrin og billeder taler ganske vist – i en stærk, renfærdig billedstil – om historiske årsager, men musikken og det alvidende, sorgmodige point of view taler om uændrelige, skæbnestyrede årsager. Det rolige episke tonefald kommer i denne sammenhæng til at virke selvhøjtideligt og ubeslutsomt og den olmi'ske humanisme til at fremstå som florumvunden sentimentalitet.

Da herremanden sender familien Batisti bort, fordi manden har fældet et træ til at snitte en træsko af, har filmen nok redegjort for det på en måde, som gør det samfundsbetingede i hændelserne klart nok, men på samme tid sentimentaliserer Olmi situationen ved at vise den lille sagesløse Minek i grædefærdige nærbilleder. Ved at lade sekvensen (og filmen) tone ud med totalbilledet af familien, der drager ud i uvisheden og natten på deres kærre, underlagt med Bachs musik, fremstår det ikke som en opfordring til at ændre denne sociale uretfærdighed, men snarere til at gribes af den, drage et dybt suk over den beske skæbne, der bliver nogle til del: de rige kan spille Mozart i deres stuer, de fattige kan ikke engang lave en sølle træsko til deres lille dreng, men de bliver så til gengæld underlagt med Bach-musik... (L'albero degli zoccoli – Italien 1977).

Peter Schepelern

Den nøgne barndom

Instruktør: MAURICE PIALAT

»Den nøgne barndom« er en besværlig og svær film at anmelde. Det er en af disse altid moderne, men også altid sjældne film, der stiller sig mellem genrer og uden for æstetiske konventioner. Den er samtidig en af disse film, der er mættet med moralsk indhold; som kunstnerisk er opbygget meget funktionelt, men som samtidig nægter at tage stilling og fornægter sin egen holdning. »Den nøgne barndom« er med andre ord en paradoksal film. Den er alt det, den alligevel ikke vil være og intet af det den netop er.

»Den nøgne barndom« (»L'Enfance nue«, 1968) er instrueret af Maurice Pialat. Indspillet på 15 dage efter eget manuskript og med ikke-skuespillere i samtlige roller. Den er første led i triologien, der iøvrigt består af: »Den åbne mund« (»La gueule ouverte«, 1973) og »Vi bliver ikke gamle sammen« (»Nous ne vieillirons pas ensemble«, 1972) og som tematiserer barndom, ægteskab og død. Den er produceret af François Truffaut og lavet i samarbejde med Claude Berri, som Pialat allerede arbejdede sammen med ved kortfilmen »Janine« (1961).

»Den nøgne barndom« er resultat af en undersøgelse Pialat foretog i samarbejde med den franske socialforsorg om adoption af børn og om adoptivbørns skæbne. Den var oprindeligt delt i to, hvor sidste

del var en pædagogiseret forklaring på adoptionsproblemet. Før frigivelsen blev sidste del dog klippet fra, fordi den efter Pialats mening ikke på samme måde som filmen iøvrigt var realistisk.

Realisme-opfattelsen er da også det mest karakteristiske og ikke det mindst paradoksale hos Pialat. Han har selv defineret den realistiske stil i »Den nøgne barndom« således: Det er en film som ser, men også skaber sin egen realitet. Det er en film, der transformerer virkeligheden, men ikke genskaber den. Virkeligheden er noget der forekommer at være, men ikke er (Image et Son, 258. 1972).

Så langt kan jeg (delvis) give Pialat ret. Film og virkelighed er ikke retsløst identiske. Film er heller ikke et virkelighedsaftryk nøjagtigt som et spejlbillede. Film er et medie bestående af forskellige udtryksmaterier, som ikke bliver til kunst ved at afspejle virkelige begivenheder eller personer, men ved at udspille sig som en virkelighedstæt fantasi for vore øjne.

I »Den nøgne barndom« er det først og fremmest handlings-forløb og beskrivelse af miljø og personer, der taler til vor umiddelbare indlevelse.

Den 10-årige François er forladt af sin enlige mor. Han er overflodig og som sådan overladt til det institutionaliserede børnemarked: adoption. Først adopteres han af en yngre arbejderfamilie, som trods al velmenhed og alle forsøg umuligt kan mobilisere det overskud og den ekstra styrke, der er nødvendig. Derefter adopteres han af et ældre pensioneret par. Og hos en døende bedstemor synes han endelig at finde det overskud og den umiddelbare kærlighed, der er nødvendig for at han følelsesmæssigt kan slå rødder og skabe en identitet i billedet af andre.

Filmens behandling af dette forløb er realistisk. Den bevæger sig ikke fra et udgangspunkt, hvor drengen og hans situation er elendig, til et slutpunkt, hvor han er forandret og situationen er løst op. Tværtimod er François hele filmen igennem både et følelsesfuldt og følelseskævende individ og en ufølsom og hæmningsløs laban. Filmen ender lige så komplekst. François kommer på observationshjem, men sender sine plejeforældre et brev, der antyder, at han hos dem har slået rødder.

Der hvor dette nuancerede, dvs. virkelighedsnære handlings-forløb, går omvejen omkring fiktionen for at ramme vor fantasi og vor umiddelbare indlevelse, er i beskrivelsen af miljø og personer.

Filmen er tydeligt delt i to: François hos den yngre familie og François hos det pensionerede par. Beskrivelsen af de to miljøer, de to generationer er i min fortolkning overhovedet filmens vigtigste mission og største præstation.

Begge familier lever i det trøstesløse Nord-Frankrig, tilhører den del af den franske arbejderklasse, der er mest udnyttet og bor i byer og huse, der er skræmmende grimme. Til trods herfor er der store forskelle.

Det yngre par lever chokerende indholdsløst. Hele deres dag er arbejde og

nødtorftig opladning til næste dags arbejde. Det ældre par derimod har over-skud. Ikke fordi de er pensionerede og frigjorte fra arbejdets byrde, men fordi der har været og stadig er kulturel sammenhæng i deres liv. En traditionel familiestruktur baseret på generationernes sammenhold har givet dem en selvstændig historie, som arbejdet ikke har formået at destrueres.

Pialat understreger ikke disse forskelle. Han lader dem tale for sig selv gennem forskelle i de to hjemms interiører, gennem dialogen, gennem samværsformer. Hos de gamle er der portrætter på væggene, Den gamle mand fortæller om familiens indsats under okkupationen. Familiens samvær er baseret på hensynsfuldhed og kærlighed. Hos de yngre er væggene bare. Historien udspringer sig her og nu som arbejde, mad og søvn. Følelser er en luksus, der kun sporadisk kan mobiliseres.

Ved på denne måde at modstille de to generationer og ved således at tale til vor iagttagelsesevne, giver Pialat os mulighed for at opdage nogle træk ved tilværelsen, der ellers ligger skjult. Filmen bliver mere end et spejl. Den bliver et produkt, som vi og Pialat frembringer. Et kunstværk, der ved fælles indsats fremhæver noget vi ellers ikke ville se.

Hertil, men desværre heller ikke længere, er Pialats realisme-opfattelse altså konsekvent og konsekvent udnyttet: virkeligheden er ikke genskabt, men udvidet. Den er transformeret til filmisk form og herigennem blevet en vej til erkendelse.

Inkonsekvensen melder sig først derved, at Pialat nægter at tænke sin egen opfattelse helt igennem til dens logiske ende.

Hvis film er én ting og virkeligheden noget delvist andet, som Pialat påstår. Og hvis filmen er resultat af instruktørens udvælgelse af emne, scener, fortælling, og derved er underlagt nogle love, som instruktøren delvist selv skaber, så er det inkonsekvent, at Pialat ikke vil vedgå, at det er ham der skaber disse love. Så er det paradoksalt, at han ikke vil indrømme, at det er ham, der har noget at fortælle og ikke fortællingen, der lever af og for sig selv.

Alligevel er det netop hvad filmens narrative struktur udtrykker entydigt afslørende. Kadreringerne er meget klodsede; nærbilleder bruges ikke, derimod anvendes halvtæt og halvfjern. Scenerne er taget ud-i-et og danner tit hele sekvenser. Kamerabevægelser benyttes kun når de er nødvendige for at holde personer i centrum. Montagen er elliptisk; den ene sekvens er abrupt tilføjet den anden. Musik udnyttes kun under forteksterne; ellers anvendes alene reallyd.

Syntaksen er med andre ord brutal. Punktum følger hovedsætning, og hovedsætning stoppes af punktum. Fortællingen synes derfor uden styrende subjekt. Instruktøren holder sig majestætisk udenfor og lader øjensynligt handling, miljø og personer tage magten. Han træder ikke åbenlyst ind, tilføjer ikke fortællingen per-

sonlige betydninger gennem at påpege, udhæve, understrege; ej heller ved at modstille, skabe overgange eller ved at forklare.

Det er derfor jeg mener »Den nøgne barndom« er alt det, den alligevel ikke vil være og intet af det, den netop er.

Pialat har selv sagt det således: »Det er en skam, at »Den nøgne barndom« er en social film. Det er fordi den er delvis mislykket, at den er blevet en social film. Uden det, ville den være blevet dobbelt så god«. (Positif, 159, 1974).

En sådan holdning er ikke alene paradoksalt for den realisme-opfattelse Pialat selv har: hvis film ikke genskaber virkeligheden, må den skabe virkeligheden i instruktørens billede. Den er også kunstnerisk opløsende og moralsk fej: hvis instruktøren ikke vil vedgå sit ansvar for det han fortæller og måden han fortæller på, er der noget principielt han har misforstået:

Al kunst forudsætter principielt en stillingtagen. Og al kunst er principielt forpligtigende. (L'Enfance nue – Frankrig 1968).

Ove K. Pedersen

ket til at se på det i lyset af vores erfaringer med den periode, der fulgte efter 1967. Og med »Taking Off« og »Gøgereden«s virtuose distancerede sarkasme in mente havde man vel lov at forvente, at netop Forman var den for hvem dette, trods alle odds, skulle kunne lykkes. Forman – der nu har lavet tre film i Tjekkoslaviet og tre i USA – synes som kunstner netop at trives i det traditionelle skisma mellem europæisk intellektualisme og amerikansk professionalisme, som også emigranter som Renoir, Lang og Lubitsch forholdt sig til.

»Hair« er da heller ikke noget dementi af, at Forman kan lave film. Men den var ikke værd at vente 12 år på, og faktisk sidder man først og fremmest tilbage med en ærgrelse over, at Forman virkelig har syntes at det var al den ulejlighed værd. Det, han gør i filmen, har han allerede gjort bedre før. Det, han siger, har han sagt bedre før. Det er som om Forman ikke har kunnet finde det rette tonefald – hvad han i så eminent grad har kunnet i alle sine andre film – hverken den ironiske naivitet eller den intellektuelle satire, som han ellers har dyrket. Og genre-



Hair

Scene fra »Hair«

Instruktør: MILOS FORMAN

Formans indfaldsvinkel til filmatiseringen af Galt MacDermot, Gerome Ragni og James Rados 12 år gamle rock-musical er åbenbart, at han så gerne ville lave den. Problemet med filmen er, at det ikke bliver helt indlysende hvorfor egentlig. Bevares, der er da i den oprindelige musical en vis – om end i længden temmelig monoton – vitalitet i musikken og miljøet, men meget andet end en selvbejstret hyldelse til hippiekulturens lidt ferske og noget forcerede livsglæde er der nu ikke.

Det har forlydt, at Forman netop ville bruge sin ufrivillige 12-års distance til vær-

mæssigt virker filmen usikker.

Den fungerer ringe som musical. Numrene er ubehændigt indføjet i handlingen og virker netop indføjede. Formans musikallitet ligger i hans rytmiske klipning, hans præcise strukturer af et forløb (som især »Taking Off« brillerede med), og hertil har musikken egentlig ikke meget at føje. Måske fordi musikken hver gang er ude på det samme. Den rolige indledning (med et første shot, der ligner »Gøgereden«s) er karakteristisk: den lakoniske, lavmælte dialog, landskabets gråligt-brune farvetoner, bussen der kører afsted i det triste landskab – og så sætter musikens første spændstige og forjættende akkord ind: Nu skal vi se og høre! Men denne forventnings-

effekt viser sig snart at være alt, hvad der er. Hverken musikken eller Forman har meget mere at byde på.



Beverly d'Angelo og John Savage i »Hair«

Filmen rummer optrin, hvor blomsterbørnernes livsopfattelse stilles over for den snobbete overklassen og over for den småborgerlige underklassen. Men selv om scenen, hvor Berger – hippie-helten – diskuterer med forældrene, og især den 'store' scene, hvor Berger og hans venner gate-crash'er de fines selskab, på grund af elementært dramaturgisk kontrastmateriale ikke helt kan falde til jorden, er scenerne dog pauvre i sammenligning med de scener i »Taking Off« (og også i »Sorte Peter« og »Blondinens kærlighed«), hvor de samme temaer blev gennemspillet, frydefuldt boblende af sarkastisk vid.

Forman har selv forklaret (i et interview i *Film Comment*, marts/april 1979), at plottet i »Taking Off« egentlig er den historie, han havde planlagt at benytte til sin filmatisering af »Hair«. Og det er måske derfor filmens plot virker lidt fattigt og usammenhængende. Forman koncentrerer det om Claude – den uskyldige bonde drenge, der kommer til New York fordi han er blevet indkaldt – og stiller ham først overfor Central Parks hippier og den fine verden. Første halvdel af filmen bevæger sig tungt af sted i et noget klodset og uopfindsomt handlingsforløb med klodsede og noget uopfindsomme musical-numre; i anden halvdel får plottet mere vitalitet, da historien skifter til en tragi-komisk militær-satire, kulminerende med forbytnings-historien, hvor – i en effektfuldt instrueret last minute non-rescue – den forkerte mand bliver sendt af sted til Vietnam-krigen. Dette afsnit er mere underholdende og dynamisk instrueret, men til gengæld helt fremmed for musical-genren. Og i det hele taget lider filmen under mangel på stilistisk og tematisk sammen-

hæng: hovedindtrykket er »Alice's Restaurant«, »Catch-22« og »Taking Off« mixed med »Woodstock« og »Greetings«.

Formans perspektivering af »Hair«s livsglæde-hyldest anno 1967 indskrænker sig til slutscenens vue ud over soldaterkirkegården, hvor vores hippie-helt ligger begravet og en besværgende finale, hvor menneskemasserne på plænerne foran Det hvide Hus synger om, at vi skal lukke solen ind. Post festum kan Forman konkludere, at blomsterbørnene ikke kunne hamle op mod Vietnamkrigen. Det var spraglet tøj, langt hår og livsglæde kontra napalm, og livsglæden tabte. Den ironiske pointe, der ligger i, at krigen også – ikke bare moralsk og politisk – men også rent militært blev tabt, gør filmen underligt nok ikke noget ud af. Den dystre effekt i fremstillingen af Vietnam-krigen som den sorte magt, der knuser generationens livskvaliteter – udtrykt i et af filmens mest prægnante shots, der viser de syngende soldater marchere ind i transportflyet hvis mørke synes at opsluge dem – er kun en simplificeret repetition af »Gøgereden«s tema – systemet, der tilintetgør den utilpassede oprører – og der var det behandlet med så meget større underfundighed og flertydighed.

Alle Formans tre amerikanske film har taget udgangspunkt i ungdomsoprøret i 60'erne. Man må håbe, at han nu, hvor han er begyndt at gentage sig selv, lader emnet hvile. Hans kommende projekt – en filmatisering af E.L. Doctorows ironisk-distancerede billede af USA ved århundredets begyndelse, »Ragtime« – tyder da også på, at han selv har indset det. (Hair – USA 1979).

Peter Schepelern

Delta-kliken

Instruktør: John Landis

Tidsskriftet »National Lampoon« er ikke videre kendt herhjemme, men skulle efter sigende ligge tæt op ad MAD Magazine i sin blanding af grovkornet satire og sort humor. »Delta-kliken« er den første af fire planlagte film med udspring i bladet, coproduceret af dets udgiver og skrevet af et forfatterhold fra dets spalter, og den er blevet en kolossal succes. Den har kostet mindre end 3 millioner dollars, men har i 1978 indspillet over 80 millioner alene i USA, og har dermed placeret sin instruktør, John Landis, blandt Hollywoods nye »golden boys« sammen med John Badham (»Saturday Night Fever«) og Randal Kleiser (»Grease«).

John Landis er 28 år gammel og startede sin filmkarriere med at rejse til Jugoslavien og bumme sig til et assistent-job på »Kelly's Heroes«. Derfra gik turen til Spanien, hvor han arbejdede som altnuligmand på mere end 100 spaghetti-westerns (»The money was hard, but I learned a shitload«). Tilbage i USA lykkedes det ham at skrabbe penge nok sammen til at skrive og instruere sin første film, »Shlock«, en billig gyser (»Twelve minutes or so are really good«), der vakte tilstrækkelig megen opsigt til at

han blev hyret af Kentucky Fried Theatre til at overføre deres fire år lange revy-succes i Los Angeles til film. Landis er selv utilfreds med resultatet, »Kentucky Fried Movie« (»It was recut and damaged a lot«), men filmen gav et stort overskud og åbnede vejen til en kontrakt med Universal og »Animal House«.

»Delta-kliken« forudsætter måske et personligt kendskab til amerikansk college-liv for at kunne forstås til bunds. Den er som en fiskerskrone, eller gamle soldaterkammerater ti år efter: Ka' I huske hvor skægt det var, da vi... etc. etc. Erindring og ønsketænkning i skøn anarkistisk forening.

Bygget op over et spinkelt handlings skelet om det vilde hus, Delta, på Faber College, hvis rektor for enhver pris vil have sat en stopper for udskejelserne og medlemmerne bortvist, udfolder filmen sig som en række sketches, afviklet i hidsigt tempo og mere eller mindre humoristisk vellykkede. Således kan man i starten forledes til at tro at det her drejer sig om den velkendte udviklingshistorie om de to nybagte studerende Larry og Kent og deres tilpasning til college-livet, men den indfaldsvinkel tabes snart i svinget til fordel for de mere direkte grovkornede farceløjer omkring Bluto og D-Day. Filmen sandwicher sig ind mellem to stole. På den ene side er der sød nostalgi à la »American Graffiti« – den første forelskelse osv. – og på den anden side et gennemført opgør med enhver form for amerikansk institutionalisering à la »M.A.S.H.«

Denne splittelse hænger givetvis sammen med at Landis (endnu) har et noget usikkert hold på sin teknik. Stilistisk er filmen én stor rodebutik. Landis synes at slå sig til tåls med at indpakke sit yderst kaotiske emne i en lige så kaotisk form. Der veksles brat imellem vidt forskellige stemninger, intimt indforståede personschildringer (som pot-rygningen hos Donald Sutherland), overkarikatur (John Vernons

John Belushi i »Delta-kliken«



fremragende udlevering af rektoren, f.eks.) og ren tegnefilmkomik (Niedermeyers hest og manden med motorsaven, garderørke-stret i blindgyden, hele det afsluttende virvar overhovedet). Ligeledes kunne filmens hovedrum, Faber College og selve Delta-huset, have været udnyttet meget bedre end det er, og flere gange arbejdes der vittigt med handlinger på flere planer i billedet, hvorefter effekten straks spoles ved at man klipper ind i nærbillede på enkelte de-



Instruktøren John Landis – hans næste film er et projekt kaldet »The Blues Brothers«, hvori John Belushi får hovedrollen. Filmen omtales som »a musical comedy-adventure«. Derefter har Landis planer om at lave en komisk gyser.

Som i »M.A.S.H.« sejrer den sunde fornufts anarki over systemets konformitet – college-livets spejdermoral og militærdisciplin udleveres effektivt og betingelsesløst til grinnet sammen med småborgerskabets seksualfrustrationer: de sippede, snobbete piger og især Marmalad (med sportsvognsromancerne – »Greg doesn't



Hele kliquen fra Delta House

taljer. De tendenser der er til alvor omkring nogle af personerne, Larry først og fremmest, men også forholdet mellem Boon og Katy (med smuk udnyttelse af sangen »Hey Paula«) undermineres konstant af udenomsværkerne.

Det der derfor holder filmen gående, er dens vældige drive og energi. Som hos Mel Brooks er der tilsyneladende ingen grænser for indfald og udfald. Selv de mest plumpe og vulgære ideer malkes til det yderste. Og ind imellem er det faktisk meget, meget morsomt, især når John Belushis forrygende Bluto fører an i vulgarterne, Hans repertoire spænder fra at udspionere nøgne piger og smadre guitarer, kvase oldåser i panden og begrave sig i skraldespande frem til at overtisse andre, og med absolut kulmination i den allerede legendariske »foodfight«-scene, hvor han effektivt og fantastisk morsomt nedbryder den moderne cafeteria-madkultur. Belushi er hentet fra en i USA meget populær TV-serie. »Saturday Night Live«, og han vil vi ganske givet komme til at se mere til – næste gang i Jack Nicholsons nye western »Goin' South«.

believe in premarital sex») og Niedermeyer (med historien om hesten). Det er da også yderst troværdigt at filmen til slut fortæller at den første ender som Nixon-medarbejder, og at den anden bliver dræbt af sine egne soldater under Vietnamkrigen. Det filmen til syvende og sidst holder i hævd, er den gode, gamle, »oprørske« pionerånd, som den kommer til udtryk i Otters forsvartale under høringen over Delta og den efterfølgende demonstrative udvandring – frem til den (for lange) totale nedbrydning af årsparaden til det absolutte kaos.

Men noget videre på hjerte har filmen ikke. F.eks. er det svært at finde ud af hvorvidt den vil udlevere den moderne Playboy-æstetik eller selv er et offer for den (scenen mellem rektorfruen og Otter, bl.a.), men er man villig til at hoppe med på den og se igennem fingre med dens mange inkonsekvenser, så morer man sig herligt mens den står på.

Good dirty fun. (National Lampoon's Animal House – USA 1978). Asbjørn Skytte

Note: John Landis-citaterne stammer fra et interview i Take One, Vol. 6, no. 10. Sept. 78.

Kaninbjerget

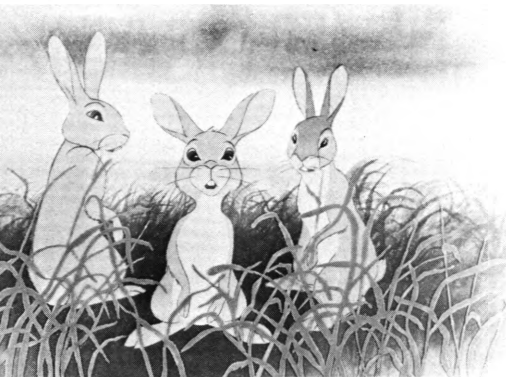
Instruktør: MARTIN ROSEN

Englænderen Richard Adams' verdenssucces »Watership Down« havde i begyndelsen svært ved at finde en forlægger og blev først nogen tid efter publiceringen i 1972 for alvor bemærket. Grunden var utvivlsomt, at dens emne – en flok kaniners spændende bedrifter – måtte formodes at placere den i børnelitteraturen, hvorimod dens litterære stil og omfang (475 sider) pegede i retning af voksenfiktionen. Den blev belønnet som børnefiktion i 1972 og Penguin forlaget udsendte den først i sin børne-serie, Puffin-Books. Men da der netop i engelsk litteratur er en betydelig tradition for, at tilsyneladende »barnlig« og eventyr-agtig fiktion bliver til de voksnes kæreste kult-bøger (jf. eksempelvis Lewis Carrolls »Alice in Wonderland«, Kenneth Grahames »The Wind in the Willows«, A.A. Milnes »Winnie-the-Pooh« og J.R.R. Tolkiens »The Hobbit«) lykkedes det efterhånden »Watership Down« at vinde berømmelse som voksenlitteratur og blive en international bestseller (bl.a. i Penguins voksen-serie). I Danmark skrev en daværende statsminister en begejstret kronik om den.

Filmatiseringen – der jo måtte komme – er næsten i alle henseender blevet det værk, man kunne forvente: en animationsfilm, som roman-læserne ikke vil blive overbevist over, men ikke roligt genkendende til. Martin Rosen, som har instrueret, har overalt valgt de mest konventionelle muligheder. Men hvor romanen i sidste instans blev annekteret af det voksne publikum, synes filmen åbenbart – og sikkert klogeligt – at henvende sig til børnepublikummet (en intention, der dog herhjemme modarbejdes af, at børnecensuren med vanlig absurditet har forbudt filmen for dem under 12).

Ud fra en årsagsfølge, der næsten har præg af en filmisk naturlov – dyre-fabler skal laves som tegnefilm, tegnefilm skal laves som Disneys – har Rosen åbenlyst taget Disneys lange tegnefilm med dyr som hovedpersoner (»Bambi«, »Dumbo«, »101 Dalmatians« og »Aristocats«) som forbillede, og hvor fristende en sådan løsning end kan forekomme – og hvor kommerciel skudsikker – kan det ikke nægtes, at det er farligt at vove sig ind på dette gebet. Da man sidste gang i engelsk film gav sig i kast med en stor tegnefilm-fabel – også en adaption af en litterær succes, nemlig Orwells »Animal Farm«, som John Halas og Joy Batchelor filmatiserede i 1955 – blev resultatet også en selvstændig Disney-pastiche.

»Watership Down« er således også en pæn, men lidet original film. De store engelske landskaber er nydelige og kedelige i en slikket billedstil; det er nogenlunde lykkedes at karakterisere de enkelte kaniner (hvad der jo er lidt af en opgave) sådan, at man kan holde rede på dem: de er rørende, sjove eller uhyggelige netop som de skal være, og mågen (der skylder Disneys albatros i »The Rescuers« lovlig meget) er vittig;



»Kaninbjerget«

kaninernes legender og visioner gengives i netop den afprøvede 'eksperimental'-stil, som står i passende modsætning til det reelle handlingsplans sentimentale realisme, og musikken er netop så diffus og sødlig som man kunne forvente. Det er blevet en typisk bestseller-filmatisering, af den slags der kan regne med en vis succes, men som også på en for filmkunsten nedgørende måde får filmmediet til at tage sig ud som et uselvstændigt vedhæng til det litterære medium – et forhold, der uvægerligt vil afspejle sig i publikums kollektive dom: Bogen var bedre! (Watership Down – England 1978).

Peter Schepelehn

Agatha Christie mysteriet

Instruktør: MICHAEL APTED

Den 4. december 1926 forsvandt den sidenhen verdensberømte kriminalforfatterinde Agatha Christie fra sit hjem udenfor London. Politiet satte en storstilet eftersøgning igang, og elleve dage senere blev hun fundet indlogeret på kurstedet Harrogate i Yorkshire under sin mands elskendes navn. Fra Christiefamiliens side var hukommelsestab den officielle forklaring på denne eskapade. To år senere blev Agatha Christie skilt. I sine erindringer beretter hun åbent om opløsningen af sit første ægteskab, hvilket var et hårdt slag for hende; men forsvindingsepisoden nævner hun slet ikke.

Over disse sparsomme kendsgerninger er filmen og romanen »Agatha Christie mysteriet« bygget. Ideen synes ved første øjekast virkelig god. Den officielle forklaring på hendes forsvinden er tyndbenet nok til at legitimisere en fantasifuld, fiktiv forklaring på episoden, og spændende er det unægtelig, at verdens mest berømte kriminalforfatterindes privatliv indeholder en uopklaret gåde.

Genremæssigt er filmen interessant. Mens et fortællende kunstværk, det være sig en film eller en roman, normalt skaber sit eget univers, hvis regler det skal overholde for at forblive troværdigt, kan en film som »Agatha Christie mysteriet« ikke på samme måde skabe sit eget univers med

egne regler, idet de kendsgerninger, den er bygget over, allerede udgør et univers, nemlig virkeligheden. Skønt filmen naturligvis er fiktion, hvilket behørigt understreges i forteksterne, er hele dens eksistensgrundlag, at den nøje medtager alle historiske facts uden at fordreje dem, og at alt, hvad der tildigtes, er helt i overensstemmelse med dem. Endelig er det selvfølgelig også en tvingende nødvendighed, at filmen skal være en thriller eller en kriminalgåde som Christies egne.

Disse krav opfyldes faktisk nydeligt. Den fiktive løsning inkorporerer alle historiske facts og udnytter dem fantasifuldt – jeg tænker her specielt på Agatha Christies interesse for elektricitet på pågældende tidspunkt – og yderligere synes filmens forklaring på forsvindingsepisoden at være i overensstemmelse med Agathe Christies psyke, hvis man som udenforstående lægmand kan tillade sig at

»last minute rescue«-stil, men det er totalt uspændende. I første omgang er man tilbøjelig til at mene, at dette skyldes, at man jo ved, at Agatha Christie ikke begik selvmord i 1926 – eller at hun i hvert fald overlevede. Men dette er jo fra et filmisk synspunkt en helt forkert betragtning. Hvornår har man nogen sinde set en »last minute rescue«, som man ikke – i hvert fald i underbevidstheden – kendte udfaldet på? Jeg er tilbøjelig til at tro, at årsagen til, at scenen ikke fungerer, er, at selve forløbet er på det fiktive plan, mens udfaldet er på virkelighedsplanet. I en almindelig »last minute rescue«-scene er naturligvis både forløb og udfald på det fiktive plan.

Også i forholdet mellem Agatha Christie og Wally Stanton støder fiktionen og virkeligheden sammen. Stanton bliver forelsket i kriminalforfatterinden, og hun er lige ved at gengælde hans følelser. Man kan naturligvis hævde, at denne affære har en



Vanessa Redgrave og Dustin Hoffman i »Agatha Christie mysteriet«

komme med en sådan påstand. Hun findes i filmen af en opdigtet amerikansk journalist Wally Stanton, som også hjælper med til at hemmeligholde og neddyse affæren. Denne teknik er velkendt fra den historiske roman, hvor opdigtede personer ofte anvendes til at sætte den historiske handling i perspektiv, så det alene kan ikke være forklaringen på, at »Agatha Christie mysteriet« er blevet den temmelig kedelige og lidet fængslende film, den er.

Skønt filmen så pænt opfylder genrens krav, skal forklaringen nok alligevel søges netop i forholdet mellem fiktion og virkelighed. Dette illustreres måske tydeligst i en scene fra filmens slutning, hvor Wally Stanton stormer gennem Harrogates gader for at forhindre Agatha Christies selvmordsforsøg. Forløbet er skildret i gængs

dramatisk funktion, idet den forklarer, hvorfor Stanton er villig til at hemmeligholde hændelserne i Harrogate. Men almindelig respekt – detektivens respekt for forbyderen om man vil – ville have været en bedre forklaring, da den også ville have været i Agatha Christies ånd. Denne kærlighedshistorie, som jeg altså finder malplaceret, er iøvrigt langt mere diskret i romanen end i filmen, hvor Vanessa Redgrave og Dustin Hoffmans umagthed gør den yderligere bitter-sød, og hvor tilskuere, der eventuelt ikke skulle have fattet, at der skam er »love interest« i filmen, gøres opmærksom derpå af en theme-song. »You and I, an unmatched pair...« I Agatha Christies romaner spiller intellektet den altafgørende rolle mens følelserne gerne er mere eller mindre amputeret –

tænk blot på hendes detektivfigurer Hercule Poirot og Miss Marple, dem er der ikke megen romantik ved. Resultatet bliver således, at måske netop fordi forklaringen på forsvindingsepisoden er troværdig og psykologisk overbevisende, bliver filmen, som Agatha Christiefilm betragtet, utilfredsstillende. Problemet er, at Agatha Christies forsvindingsnummer i forbindelse med hendes ægteskabs opløsning ikke var i hendes ånd, idet hun, som for os står som noget af det mest intellektuelle, netop i denne periode af sit liv var fuldstændig i følelsernes vold. (Agatha – England 1979). Ul Jørgensen.



Vanessa Redgrave sammen med instruktøren Michael Apted, hvis kommende film hedder »Coal Miner's Daughter«. Det er en historie om en country og western-sangerinde med Sissy Spacek i hovedrollen.

Ingen roser uden torne, Hemmeligheden & Den sidste bølge

Blandt de australske film, der er kommet som en uventet bølge i de senere år, har Peter Weirs »Picnic at Hanging Rock« (1975) allerede fået status som et hovedværk, antagelig fordi filmen med stor succes sammenfatter nogle træk, som er blevet karakteristiske for den nye australske film, nemlig dels den nostalgisk-ironiske periode-skildring, dels mystifikationen, to ingredienser, som for øvrigt også præger den australske litterære nobelpristager Patrick Whites bøger, især »Voss«, som Losey har planer om at filmatisere. Alle de nye australske film, der hidtil (ved den australske filmuge i foråret 1977, jf. Kosmorama nr. 134, og siden) er blevet vist herhjemme, har enten det ene eller det andet af disse træk. Af de tre nyeste er »Hemmeligheden« og »Den sidste bølge« nutids-

film, men hører til gengæld til mystifikationerne.

Bruce Beresfords »The Getting of Wisdom« (Ingen roser uden torne) er en periode-skildring fra en pigeskole, men uden mystifikationer og okkulte gåder som i »Picnic at Hanging Rock«. Faktisk fremstår filmen, der i miljø og tematik lægger sig overordentlig tæt op ad Weirs film, som en afmystificeret »Picnic at Hanging Rock«. I begge film er miljøet den viktorianske pigeskole ved århundredeskiftet. Og i begge film gives der en fremstilling af nogle unge pigers reaktion på den vågnende seksualitet, den vågnende klasse-bevidsthed inden for den viktorianske opdragelses snævre, klaustrofobiske institution. Men hvor »Picnic at Hanging Rock« – med reference til den gotiske gyser og den psykologiske mystifikation, dvs. midtvejs mellem Claytons »The Innocents« og Antonionis »L'Avventura« – fremstiller sit tema gådefuldt allegoriseret gennem den ejendommelige, fascinerende beretning om nogle kvinders forsvinden under bestigningen af en besynderlig vulkansk klippeformation (hvor klippen synes at skulle tydes som et freudiansk seksualsembol, der – som et andet Venusbjerg – drager menneskene til sig, ledsaget dels af åndeagtig, højstemt musik, dels af urinstinktive, besættende panfløjte-toner, og opsluger dem sporløst); dér får »The Getting of Wisdom« præget af en sæde-komedie, som – uden metaforernes omvej, men også uden deres fascination – søger at vise den samme virkelighed via en psykologisk realistisk miljø- og personskildring.

Filmen er baseret på en roman fra 1910 af den australske forfatterinde Ethel Florence Richardson (1870–1946), der hovedsagelig publicerede under navnet Henry Handel Richardson. Ligesom sin hovedperson kom hun fra små kår, men blev alligevel, efter sin fars død, sendt på den fine Melbourne Presbyterian Ladies' College, hvor hun udviklede sit musikalske talent og fik stipendium til at studere klaverspil i Leipzig. Filmen er centreret omkring Laura

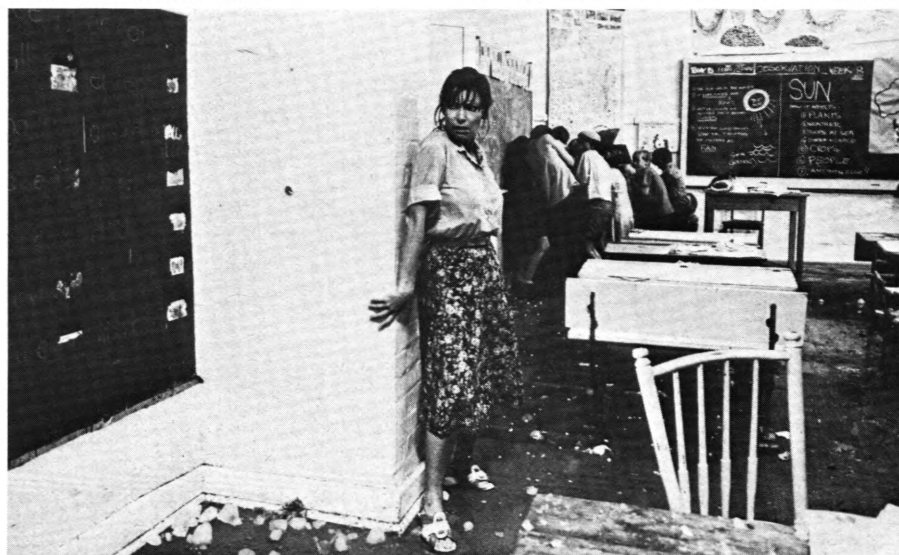
(interessant spillet af Susannah Fowle), der udskiller sig fra de andre elever ved at komme fra en fattig familie, ved sit aparte ydre og ved at have kunstneriske evner, som hun i første omgang udnytter til meget talentfuldt at opdigte en romantisk affære med en stedlig præst (der fremtræder som en ønskedrøm af en mandschauvinist) og siden, som kompensation efter en skuffet lesbisk kærlighedsaffære, til med musikken som medium at nå frem til sin sluttelige triumf og frigørelse.

Periode-skildringen mestres til fuldkommenhed, og netop gennem tidsbilledets distance kommer de menneskelige relationer, som filmen drejer sig om, til at fremtræde afklarede og analyserede. Filmen fortæller på baggrund af pigeskolens bornerte og livsfjendske miljø en »Den grimme ælling«-fabel om kunsten som forløsning og frigørelse. Den gådefulde kraft, der i »Picnic at Hanging Rock« fik de engleagtige piger med bare tæer og udslået hår til i en slags trance at drages længere og længere op ad Hanging Rocks eruptive klippesøjler, er i »The Getting of Wisdom« repræsenteret af kunsten, digtningen og musikken, der formår at bryde gennem den borgerlige institution.

I Ken Hannams »Summerfield« (Hemmeligheden) fortælles om en skolelærer, der kommer til en landsby, hvor han skal overtage jobbet, da forgængeren pludselig er forsvundet. Den nye lærer begynder på egen hånd at foretage undersøgelser omkring denne forsvindingsgåde, som den stedlige befolkning synes at bagatellisere. Den hemmelighed, han omsider får afsløret, er dog ikke, sådan som der er blevet lagt op til, at den tidligere lærer er blevet myrdet, men at en af hans elever, en lille pige, der bor på den særprægede ø Summerfield ud for kysten sammen med sin mor og dennes bror, faktisk er frugten af søskendeparrets incestuøse forhold – en afsløring, som resulterer i den lille piges og hendes forældres død.

Ken Hannam, der tidligere har lavet periode-filmene »Sunday Too Far Away« og »Break of Day«, begge vist under den australske filmuge, har instrueret sit måske

Scene fra »Den sidste bølge«



lidt magre mysterium med fuldendt sans for at opbygge et miljø, et persongalleri og en atmosfære. Den sære natur er effektivt indpasset i fortællingens dramaturgi; og selv om tilskueren formentlig væsentlig hurtigere end skolelæreren gætter 'hemmeligheden', er den neddæmpede, lurende uhygge udnyttet med konstant suspense. Det er typisk for det høje fortælle-mæssige og artistiske niveau i moderne australsk film, at også en film som denne – hvor den tematiske substans ret beset er beskeden – fremtræder som et overbevisende, æstetisk fascinerende kunstværk.

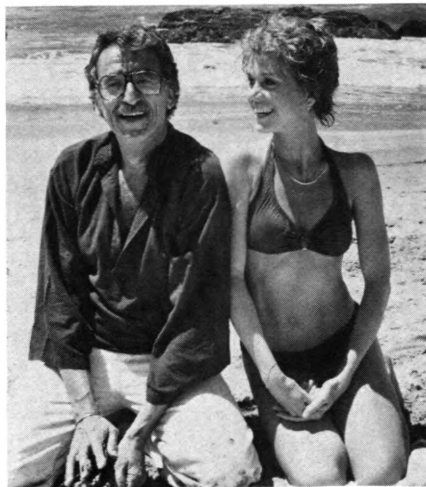
Peter Weirs nye film »The Last Wave« (Den sidst bølge) er mere problematisk, men teknisk virtuos. Richard Chamberlain spiller en veletableret yngre sagfører i nutidens Sydney. Via en mordsag kommer han i forbindelse med nogle *aboriginals* (australnegere), der bor i byen, men stadig i hemmelighed dyrker deres stamme-tro med dens ritualer og tabuer. Drevet af sære drømme og underlige visioner, prøver sagføreren, trods stamme-folkens advarsler, at trænge længere ind i den aboriginale verdensopfattelse. Yderligere stimuleret og mystificeret af pludselige uforklarlige ejendommeligheder i vejrliget finder han til slut frem til, at han selv er den clair-voyante profet, hvis komme er forudset af århundreders stammefolk. I en hemmelig krypt under storbyen finder han sit eget portræt på en gammel fresko, der fortæller om den syndflod, der vil komme – og som øjensynlig er umiddelbart forstående i filmens sidste billede.

Tematisk og dramaturgisk minder filmen en del om »Don't Look Now« (Rødt Chok) af Nicolas Roeg (der også har arbejdet i Australien): Det er det rationelle samfunds repræsentant, sagføreren, der viser sig at være synsk og ikke den aboriginale trolldmand; ligesom det i Roegs film er arkitekten og ikke den blinde, okkultisk troende dame, der virkelig er synsk. Men denne sammenligning kan også illustrere, hvorfor Weirs film ikke er lykkedes rigtig. I Roegs film bruges clair-voyancen til at belyse personernes relationer (samt unægtelig også til at skabe mystik og uhygge); i Weirs film, hvor det drejer sig om hele menneskeheds skæbne, er temaet så omfattende, at det mister prægning. Der er ligesom for mange aspekter i vores civilisations undergang til, at den kan behandles med et par ejendommelige oversvømmelses-visioner, en mystisk sten og sorte regndråber. Der ved tipper filmen fra en i oplægget ellers fascinerende mystifikation om sammenstødet mellem to verdensanskuelser til en prætentøs allegori, en katastrofefilm (uden katastrofe) der tager sig selv alt for alvorlig. Typisk nok ligner kulminationsscenen i det underjordiske tempel mest de indledende scener i en okkult fup-gyser som »Damien – Omen II«. Men hvis Weir i fremtiden vil nøjes med lidt mindre omfattende effekter end jordens undergang, vil hans film nok blive ublandet fascinerende. (The Getting of Wisdom, Summerfield, The Last Wave – Australien 1977, 1977, 1977).

Peter Schepelern

Kort sagt

filmene set af
Michael Blædel (M.B.)
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)



Herbert Ross og Jane Fonda.

EN AFGANG MED KNALD I

Instruktør: BURT REYNOLDS

Burt Reynolds andet forsøg som instruktør er ambitiøst. Det stiller krav til ham som skuespiller i en forvandlingsakt fra selvmedlidende og selvudleverende supermandfolk til løssluppen farceur, og det stiller krav til filmen om et stemningskift fra selvansagende alvor til en komisk dødsfarce, der er mere Brooks end Brooks selv – hvad Brooks som bekendt har svært nok ved i forvejen. Resultatet er også blevet overvurderingens pris. Det sentimentale er anstrengt, det morsomme uvittigt og de enkelte gags fortvivlende i deres klodsethed. Gode præstationer af Norman Fell som læge og Myrna Loy og Pat O'Brien i nostalgisk genforening som ægtepar antyder Reynolds' evne til at kunne instruere en komedie, der kommer hans egen person ved så lidt som muligt. (The End – USA 1978).

M.B.

BANKEKØD TIL SLEMME DRENGE

Instruktør: JAMES FARGO

Clint Eastwood er som Reynolds på vej ind i et selvopgør, der ikke bringer nogen afklaring til glæde for andre end ham selv

måske. Er det der, den amerikanske underholdningsfilm har anbragt sig i disse år? Som selvterapi for de halvgamle helte, der er ved at miste pusten. Eastwood og Fargo forsøger sig her med en afslappet, *good natured* halvfarce, der placerer Eastwood som den troskyldige streetfighter, hjemmeboende med sin orangutang hos mor, hvor senile vilde engle kører omkring i i grøften, mens heltinden blot er et provinsielt *easy lay* for en cola og en slap country sang. Det pirrer nysgerrigheden en halv time, så overtager aben den centrale rolle – kedsomhedens, og Clint Eastwood og den myte, han vil punktere, synes pludselig meget lille. (Every Which Way But Loose – USA 1978).

M.B.

CALIFORNIA SUITE

Instruktør: HERBERT ROSS

Gad vide om der eksisterer den instruktør, der i dag kan forhindre Jane Fondas talent i at trænge igennem? Herbert Ross kan i hvert fald ikke, skønt hans indsats her bestemt ikke er noget at råbe hurra for. Måske har opgaven været for bunden, så han som en anden satellit har måttet finde sig i at kredse omkring Neil Simons manuskript uden kraft og mod til at forlade den af Simon afstukne kurs. Filmen består af fire enaktere, der bindes sammen af, at alle personerne overnatter på samme hotel. Jane Fonda er vittigt *bitchy* i sit opgør med Alan Alda i en pseudo-seriøs historie om, hvem der skal tage sig af barnet, og Maggie Smith og Michael Caine er gode i en historie om en engelsk skuespillerinde, der ikke får den ventede Oscar (det gjorde Masggye Smith i virkeligheden, for netop denne rolle). De to sidste episoder, med henholdsvis Walter Matthau-Elaine May og Bill Cosby-Richard Pryor er et værre rod. (California Suite – USA 1978).

P.C.

DRENGENE FRA BRASILLEN

Instruktør: FRANKLIN J. SCHAFFNER

Ira Levins romanoplæg hører hjemme i sensationslitteraturen men bogen er i hvert fald underholdende *trash*. Schaffner har imidlertid instrueret sin film som var der tale om vægtig litteratur, og resultatet er blevet derefter. Hvad der kunne være blevet en underholdende og uprætentiøs b-film er endt som en kedsommelig og langstrakt beretning, der lader det være langt mere end underforstået, at dette her skam skal tages alvorligt. Det, som filmen mener vi bør tage alvorligt, er en slem gang vrøvl om at der eksisterer en lang række identisk udseende drenge, der alle er Hitlers børn takket være en nazilæges eksperimenter med *cloning*. Da Gregory Peck spiller lægen for fuld hysterisk udblæsning og da Laurence Olivier krukker indtil det ulidelige som nazijægeren, der kommer under vejrs med børnenes eksistens er det nær den ufrivillige parodi. (The Boys From Brazil – USA 1978).

P.C.



Lesley-Anne Down i »Et kup med fut«.

FM – DIT PROGRAM

Instruktør: JOHN A. ALONZO

John A. Alonzos særpræg som fotograf i 70'ernes periodefilm har kun sat sig det spor i debuten som instruktør, at han har misforstået tiden. Historien er en bagatel, et overfladisk portræt af de halvgamle blomsterbørn, der har slået sig ned på en lille radiostation for at spille den rigtige musik for de rigtige lyttere. Men der er hverken noget ved musikken eller personerne, og ethvert tilløb til satire over små medieidoler og deres besvær med realiteterne lægger sig bag ønsket om at behage alle. Hjemlige rædsler à la Mylius kunne nok inspirere til en afsløring af den hjernevask, som discjockeyerne arbejder sig støt frem imod med 33 omdrejninger i minuttet. Men Alonzo lægger blot Capra i det små, og tiden er ikke med ham. (FM – USA 1978). M.B.

FARLIG PASSAGE

Instruktør: J. LEE-THOMPSON

Biografernes svar på TVs »Holocaust« var repremier på bl.a. »Anne Franks Dagbog« og »Dommen i Nürnberg«, hvad der i øvrigt kom som en påmindelse om, at TVs kz-sæbeopera-familiesaga ikke, sådan som debatten ellers gav indtryk af, var første gang nazisternes forfølgelser af jøder og andre minoritetsgrupper blev fremstillet i filmisk form. »Farlig Passage« synes direkte at være produceret som et biograf-svar på TV-serien. Historien drejer sig om en (ganske vist ikke udtrykkeligt jødisk) familie – videnskabsmand James Mason med kone og teenage-børn – der med hjælp fra den franske modstandsbevægelse og en barsk, men godhjertet fårehyrde (Anthony Quinn) – flygter for tyskerne over Pyrenæerne. Der bydes på grusomme zigeuner-massakrer og voldtægt, usammenhængende og uoverskuelige action-scener og Malcolm McDowell som farceagtig SS-skurk med gastronomiske interesser!

Lee-Thompson, der åbenbart stadig kan trække veksler på »Navarones kanoner«, fortæller sin historie forbløffende dårligt. Mens vi venter på »Holocaust Strikes Again« ... (The Passage – England 1978).

P.S.

ET KUP MED FUT

Instruktør: MICHAEL CRICHTON

Som mange andre forfattere har Michael Crichton ikke fundet sig tilfreds med de film, der er blevet lavet efter hans romaner, men han mangler at bevise, at hans egen instruktørindsats er en forbedring. Hverken »Westworld« eller »Coma« rummede noget egentligt personligt, ej heller »Et kup med fut«, der er blevet til efter hans egen roman »The Great Train Robbery«, der med sin blanding af røverhistorie og faktisk skildring af livet i London i forrige århundrede måske er inspireret af Doctorows »Ragtime«. Filmen holder sig til selve røverhistorien, og Crichton beretter alt for omstændeligt om planlægning og forberedelser og forsinkelser af, hvad der blev det første togrøveri i England. Det kup er der ikke meget fut i, men til gengæld er placeringen af Lesley-Anne Down som superrover Sean Connerys medhjælp et virkeligt kup, og Geoffrey Unsworths foto fremhæver hende i hver forførende detalje. (The Great Train Robbery – USA 1978) P.C.

MAD OG MORD

Instruktør: TED KOTCHEFF

Ved forpremieren i Palads fik »Mad og mord« mange lovord med på vejen af nylig afdøde George Kringelbach. Men et er store opskrifter, et andet film, og »Mad og mord« har tabt på forhånd ved ikke at gøre sig klart, hvordan den skal forholde sig til madhysteri og gastronomisk eskapisme. Mordintrigen er snørklet, instruktionen præget af tilfældigheder, og rollerne diffust skrevet. George Segal har helt tabt humøret som periferisk hamburger-tycoon, Jacqueline Bisset må nøjes med at pynte på toppen af sine lagkagerædsler – resten er Robert Morley, uden hvem der slet ingen film havde været. Hans monstrøse egocentri og allestedsnærværende replikker kan bære en komedie. Det er en generøst energisk præstation, men uden egentlig finesse. Mere gourmand end gourmet. (Who's Killing the Great Chefs of Europe – USA-Vesttyskland 1978). M.B.

MAGI

Instruktør: RICHARD ATTENBOROUGH

Historien er langt fra ny: En bugtaler lider af *split personality*, og efterhånden tager dukken helt magten fra ham og gør ham til morder. Det er allerede set i den gamle engelske »Nattens mysterier«, men også for folk uden lang hukommelse må »Magi« virke som et tyndt opkog uden idé, uden holdning, uden gys. Anthony Hopkins kæmper heroisk for at tilføre bugtaleren

en smule farlighed i udtrykket, men filmens eneste tilløb til magi findes i Ann-Margrets enormt varme præstation som bugtalerens ungdomskærlighed, der lige netop oplever begyndelsen til den voksne kærlighed før dukken helt tager magten fra Richard Attenborough. (Magic – USA 1978). P.C.

MICKEY MOUSE FØDSELSDAGS-SHOW

Disney-studiernes let forsinkede hyldest til Mickey Mouse (i fjor var det 50 år siden musen første gang viste sig på lærredet) er en klodset fortalt hyldest, men heldigvis rummer programmet – foruden de korte filmuddrag, de unødvendige glimt fra Disneyland og den rent ud fjollede speaker-kommentar – en god portion tegnefilm, der ubeskåret viser Mikkelt Mus som stjerne, musikalsk og elskelig. Ikke mindst »Alpine Climbers« fra 1938 er vellykket, og de prægtige gags i »Mickey's Trailer« (også fra 1938) har for længst givet filmen status som tegnefilm-klassiker. Den herhjemme hidtil usete »Mr. Mouse Takes a Trip« er kun jævnt god, men »Lonesome ghosts« fra 1937 er en vidunderligt opfindsom farce, hvori Mickey, Goofy og Donald Duck skal skræmme et bundt uforskammede spøgelser bort fra et gammelt hus. Der er også god underholdning og fint artisteri i »The Whalers« og »The Nifty Nineties« (der dog ikke vises i sin helhed), men hvornår får vi et program sammensat af Mickey Mouse-film fra første halvdel af trediverne? P.C.

ROSENRODE DRØMME

Instruktør: DUŠAN HANÁK

»Rosenrøde drømme« er en slovakisk (og ikke – som det fejlagtigt påstås af udlejningsselskabet – en tjekkisk) film, der – lidt post festum uægteligt – søger at genoptage linien fra Formans og Menzels bitter-søde hverdagskomedier i 60'ernes tjekkeske nybølge. Forbilledet er, lovlig åbenlyst, Menzels raffinerede »Skarpt bevogtede tog«, der handlede om en usikker ung mand, som er ansat ved stationen i en lille by og har problemer med erotikken, som overskygger problemerne med den tyske besættelse. Hanák fortæller – i en stil, som desværre ofte tipper over i det sødligt rørende – om en usikker ung mand, som er ansat ved postvæsenet i en lille by og som har problemer med erotikken, specielt da han forelsker sig i en zigeunerpige. Da både hans og hendes normale omgangskreds er modstandere af forbindelsen, er der lagt op til en slags »Romeo og Julie i landsbyen«. Men efter en god første-halvdel bliver filmen i sidste del vankelmodig og ubeslutsom, véd tilsyneladende ikke rigtigt hvad den egentlig er ude på at fortælle og det bliver mest til lidt melankolske drømme, lidt poesi à la (blandt andre) Fellini og lidt forsigtig social satire. Men ikke usympatisk. (Ružová sný – Tjekkioslovakiet 1976). P.S.

Set i TV

Rottefrelseren

Instruktør: KRSTO PAPIC

Denne jugoslaviske gyserfilm fra 1977 er i det mindste på tre planer særdeles vellykket. Den er elementært spændende – gyserne – som en gyser skal være det, den er med sine mange henvisninger til klassiske gyserfilm inciterende for decideret filminteresserede, og endelig er den interessant ved at gå ud over gysergenren som sådan og være en politisk allegori.

Vi befinder os i en større by et eller andet sted i Mellemeuropa. Tiden er begyndelsen af 30'erne, og der hersker krise med stor arbejdsløshed. Byens borgmester taler om guld og grønne skove, mens befolkningen ønsker noget at spise, nu! Politi jager folk gennem gaderne. En ung forfatter, Ivan, har skrevet en symbolsk bog om epidemi, men bogen afvises af forlaget. Da han ikke er i stand til at betale sin husleje, smides han ud af sit værelse. På loppetorvet forsøger han at tjene lidt ved at sælge sine gamle bøger, og her træffer han en ung pige, Sonja Boskovic, som han straks forelsker sig i. Om aftenen lægger Ivan sig til at sove i en park, men en opsynsmand henviser ham til den gamle, nu tomme Centralbank.

I nattens løb bliver han vidne til mærkelige ting. I en stor sal spiser, drikker og danser en større skare af let besynderligt udseende mennesker. Ingen tegn på krise her! De hylder 'Frelseren' og lover denne, at hans værste fjende, professor Boskovic (Sonja's far(!)), skal blive ryddet af vejen. Ivan går til politiet, der ikke tager ham alvorligt, hvad imidlertid professoren gør. Han kan fortælle Ivan om Rottefrelseren og rottemenneskene, der i krisetider griber magten over menneskene. Professoren har eksperimenteret sig frem til en gift mod rotterne, en Indikator B, men han frygter, at rottemenneskene skal nå ham først. Dette sker også, men Ivan overlades en bog, som fortæller hemmeligheden om 'Rottefrelseren' og hans undersætter: »Rotten kan beherske menneskesindet, den har evnen til at forklæde sig som menneske med arme, ben, klædedragt og ansigt. Under epidemier, hungersnød, krige, trives rotterne. Så forsamles de forklædt som mennesker, så man ikke opdager dem. De kan snyde og svindle uden at blive opdaget. De myrder og

spionerer og lever i stor luksus. Men frem for alt tilbæder de Magten. I krisetider opstår 'Rottefrelseren' blandt dem. Han forlæner dem med en ufattelig magt«.

Ivan kæmper mod ondskaben. Under et besøg i en restaurant, hvor rottemenneskene holder til, bliver Sonja bidt i benet af en rotte, og snart har hun sin natlige dobbeltgænger. Sandheden går op for Ivan, og han kvæler Rotte-Sonja, tror han, for senere at opdage, at det er den elskede Sonja, han har myrdet. Han tages til fange af Rottefrelseren, der – naturligvis – viser sig at være selveste borgmesteren, men det lykkes ham at få kastet sin Indikator B, Rottefrelseren falder, pesten er uddrevet.

I filmens sidste scene sidder Ivan i en park ulykkelig og alene. Da passerer Sonja forbi. Han rejser sig og går efter hende.

Instruktøren Krsto Papic har iscenesat denne noget snørklede historie med stor sans for gysergenrens konventioner. Historien bærer i sig selv klassiske gyserelementer: mareridt, frygt, visioner, død, endelig udfrielse, og Papic viser stor fornemmelse for genrens særlige egenskaber og stil samt et stort kendskab til dens særlige virkemidler. Han er sig i høj grad bevidst, at den største uhygge ikke ligger i vore omgivelser, men i os selv, i vor egen fantasi, og hans spiller suverænt på det flere gange i filmen. F.eks. da Ivan, umiddelbart efter at professoren har fortalt ham om rottemenneskene, aflægger besøg på et apotek for at få remedier til professorens Indikator B, og ikke ved, om han står over for et almindeligt menneske eller over for en rotte-dublet. Scenen og billedet betydningslades af tilskueren og gennem den snigende, indre spænding fremstår scenen som stærkt uhyggelig.

Den indre, indirekte spænding krydrer Papic så med en ydre og direkte. Han fortæller sin film i en i perioder meget effektiv form med megen atmosfære skabt gennem skuespillernes i flere tilfælde bizart-uhyggelege fysionomier, gennem den stemningsskabende musik og gennem de ekspressionistiske dekorationer og det ekspressionistiske spil mellem lys og skygge. Som f.eks. ved filmens start, da Ivan tøvende bevæger sig frem gennem den store Centralbanks tomme, ventende værelser, da han åbner et skab og overraskes af en skrigende rotte, der springer ud i hovedet på ham, – og på os. Eller, noget grovere, ved filmens slutning, da Rottefrelserens kuttetklædte hjælpere smider et ældre menneske ind i et bur med skrigende, flænsende rotter, og Papic klipper og klipper til stadig mere nære optagelser. Filmen har et passende antal chok/skræksener bragt passende i forløbet. Den er faktisk i perioder meget uhyggelig.

Papic holder dog alligevel en vis distance til sit fantastiske oplæg. Han har nemlig instrueret sin film som lidt af en pastiche over store gyserklassikere. I selve oplægget med rotterne, der invaderer og ødelægger en hel by, ligger en stærk lighed med Bram Stoker's Dracula-roman og dermed med Murnaus (og nu senest Herzogs) version af denne, og Papic accenturerer af-

hængigheden og det nære forhold til gysergenren som sådan ved at spille direkte på det. Det er naturligvis ingenlunde tilfældigt, at en af Rottefrelserens gorillaer har en foruroligende lighed med selveste Boris Karloff i »Frankenstein«, ej heller at professor Boskovic's laboratorium med de mange rør og kolber er et veritabelt Dr. Jekyll-laboratorium. Og når rottemenneskene ødelægges af professorens Indikator B, antager de uhyggeligt forvredne Mr. Hyde-former lidt à la Fredrich March i 1932-klassikeren: hår i ansigtet, fremstående tænder.

Filmens hele opbygning er også en slags henvisning til en klassiker, nemlig til »Dr. Caligaris Kabinet«. I denne film fortælles den uhyggelige historie om Dr. Caligari og søvngængerens Césare inden i en ramme. Filmen starter på et sindssygehospital, i en park, på en bänk, og slutter i sindssyge-hospitalet. Alt det mellemliggende og alle de skrækelige hændelser udspiller sig, formelt set, i en syg mands hjerne.

»Rottefrelseren« er opbygget på tilsvarende vis og må også, formelt set, siges at udspille sig inden i hjernen på en person. I filmens første fjerdedel (2. afsnit i denne anmeldelse) bevæger Ivan sig omkring i en objektiv verden. Han konfronteres stærkt med den politiske krise, han får afslag på sin bog, han ser politikerhyklerne på talerstolene, og han forelsker sig i Sonja. Sent på natten søger han så ly i Centralbanken. Hvad der sker herfra og frem til filmens sidste minutter, altså hele historien om Rottefrelseren, udspilles i Ivans fantasifulde hjerne. Måske er det altsammen blot den bog om en symbolsk epidemi, han netop har fået afslag på. I filmens sidste minutter (5. afsnit her) er Ivan atter ude i lyset, i en park, på en bänk.

Papic forklarer altså de mærkelige hændelser gennem at lægge en ramme omkring dem, ligesom i »Dr. Caligari«. En anden klassisk gyser, Dreyers »Vampyr«, gør det samme. Her er den uhyggelige vampyrhistorie et resultat af den unge drømmer David Grays vilde fantasi. Da denne en sen aften ankommer til en øde kro og ser en mand med en le sejl over en flod, går fantasien i gang. Ligeledes hos Ivan. Mødet med den kæmpestore Centralbank med de 260 øde værelser har sin virkning.

Papic citerer direkte Dreyer i mindst et par scener, forekommer det mig. Da Ivan i Centralbanken første gang ser rottemenneskene, spiller Papic, nok engang, på det suggestive og lader Ivan nøjes med at se rottemenneskene som skygger. De danser, og som jeg ser det, er denne scene en direkte referens til »Vampyr«. I dén film ser David Gray også først vampyrens hjælpere som dansende skygger på væggen.

Da professor Boskovic, denne histories fine gamle mand, dør, når han lige at overdrage en bog indholdende hemmeligheden om Rottefrelseren til vor helt. Det samme sker i »Vampyr«. Da dén films fine gamle mand, borgherren, dør, har han forinden overdraget Allan Gray en pakke, »at åbne efter min død«, og denne pakke indeholder en bog med hemmeligheden om vampyrene og deres færden. – »Rottefrelseren«

er, fornemmer jeg, fuld af sådanne citater, en gyserekspekt ville kunne finde endnu flere.

Men »Rottefrelseren« er andet og mere end en godt fortalt gyserfilm. Den er også en politisk film, en allegorisk beretning om magt og magtmisbrug. Årsagen til Ivans mareridt i Centralbanken er at finde i en uacceptabel politisk situation, en krise, som han selv lider stærkt under (ingen bopæl, intet arbejde, ingen penge), og han omfatter næppe politikerne på talerpodiet med særlig megen sympati. For ham repræsenterer de slet og ret et magtvælde, og det er kun ganske naturligt, at selveste byens borgmester i hans mareridt bliver til selveste Rottefrelseren, rottefrelseren der taler til de laveste instinkter i os for at bevare sin magt.

Papic kommer ikke afgørende ind på, hvilken konkret – ydre – magt, hvilket konkret politisk system, Rottefrelseren repræsenterer. Hans film er baseret på en novelle af den russiske forfatter Aleksander Grin, og i dén novelle har der næppe været tvil om, hvad forfatteren har sigtet til. Grin døde på et sindssygehospital under Stalins udrensninger, så man gætter næppe meget

galt, når man anslår, at Grins novelle har været et angreb på stalinismen. Papics film er derimod mere abstrakt, den går på magt og magtmisbrug som sådan, stalinisme såvel som fascisme. Tilfældigt er det naturligvis ikke, at rottefrelserens undersætter under deres natlige orgier er placeret ved et hagekors-lignende bord.

Man kan mene, at dette er en fejl ved filmen. Dette, at den er uden egentlig fast politisk placering. Hvad sigter Krsto Papic egentlig på? – Han sigter på hver enkelt af os. Dét egoismens evangelium, som Rottefrelseren prædiker, er netop ikke et evangelium, der bekvemt kan puttes i én eller anden etiketteret æske og så stilles af vejen. Det er gældende i alle social og politiske kontekster, og det appellerer til os alle. »Vor mission er ved at lykkes. Mange slutter sig til os, vore fjender forsvinder én efter én«, hedder det fra et af rottemenneskene. – Gennem fremlægningen af Rottefrelserens evangelium appellerende til de laveste instinkter i os, foreholder Papic os, at ondskaben, terroren og mørket først og fremmest ligger dybt i os selv. Rottefrelseren taler til os alle. (Jzbavitelj – Jugoslavien 1977). Jens Bruun Christensen.

Ex-P: Luciano Sacripanti. **As-P:** John C. Vuille. **P-leder:** John Sutton, Israel Ringel. **Instr:** Richard Fleischer. **Instr-ass:** Tony Brandt, Alan Elledge. **Stunt-Instr:** Sergio Testori, Paul Weston. **Manus:** Stephen Geller. **Efter:** romanen »Ebano« af Alberto Vazquez-Figueroa. **Foto:** Aldo Tonti. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Ernest Walter. **P-tegn:** Mario Chiari, Aurelio Crugnola, Kuli Sander. **Kost:** Annalisa Masalli. **Makeup:** Mario van Riel, Tony Lloyd. **Sp-E:** Aldo Gasparri. **Musik:** Michael Melvoin. **Sang:** »Don't Lose the Feeling« af Michael Melvoin, Don Black. **Solist:** Jimmy Chambers. **Tone:** Colin Miller, David Hildyard, Ken Barker. **Medv:** Michael Caine (Dr. David Linderby), Omar Sharif (Prins Hassan), Peter Ustinov (Suleiman), Rex Harrison (Brian Walker), Beverly Johnson (Dr. Anansa Linderby), Kabir Bedi (Malik) William Holden (Jim Sandell), Zia Mohyeddin (Djamil), Winston Ntshona (Ansok), Tariq Yunus (Faid), Tyrone Jackson (Dongoro) Akosua Busia (Senoufo-pige), Jean-Luc Bideau (Marcel), Olu Jacobs (Batak), Johnny Sekka (Bradford), Marne Maitland (En tuareg-høvding), Eric Pohlmann (Zeda El-Kabir), Harry Araten (Slavehandler), Jack Cohen (Tysker på slavemarked), Jay Koller (Køber på slavemarked), Enzo Patti (Perlehandler), Ori Levi (Hotel-vagt). **Længde:** 117 min., 3220 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Columbia-Fox **Prem:** 9.3.79 Imperial. Sort slavehandel.

BANKEKØD TIL SLEMME DRENGE

Every Which Way But Loose, USA 1978. **P-selskab:** Malpasco. For Warner Bros. **P:** Robert Daley. **As-P:** Fritz Manes, Jeremy Joe Kronsberg. **P-leder:** Billy Ray Smith, Ernest B. Wehmeyer. **I-leder:** Sheridan Dar Reid, Harry Zubrinsky. **Instr:** James Fargo. **Instr-ass:** Larry Powell, Wendy Shear, Al Silvani, Alain J. Silver. **Stunt-instr:** Wayne van Horn, George Dockstader, Bobby Porter. **Manus:** Jeremy Joe Kronsberg. **Foto:** Rexford Metz. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ferris Webster, Joel Cox. **Ark:** Elayne Cedar. **Dekor:** Robert De Vestel. **Kost:** Glenn Wright. **Makeup:** Don Schoenfeld. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Musik:** Sange: »Every Which Way But Loose« af S. Dorff, M. Borwn, T. Garrett. **Solist:** Eddie Rabbitt. »I'll Wake You Up When I Get Home« af S. Dorff, M. Brown, »Behind Closed Doors« af K. O'Dell. **Solist:** Charlie Rich. »Coca Cola Cowboy« af S. Pinkard, I. Dain, S. Dorff, S. Atchley. »Send Me Down to Tucson« af C. Crofford, T. Garrett. **Solist:** Mel Tillis. »Ain't Love Good Tonight« af G. Sklerov, R. Gate, G. Howe. **Solist:** Wayne Parker. »Don't Say You Don't Love Me No More« af P. Every, J. Paige. **Solist:** Sonda Locke, Phil Every. »Honkey Tonk Fever«, »Monkey See, Monkey Don't« af C. Crofford, T. Garrett. **Solist:** Cliff Crofford. »I Can't Say No to a Truck Drivin' Man« af C. Crofford. **Solist:** Carol Chase. »I Seek the Night«. **Solist:** Sonda Locke. »Red Eye Special« af S. Collins, S. Pinkard, T. Garrett. **Solist:** Larry Collins. »Salty Dog Blues«, »Under The Double Eagle« adapted by S. Dorff, T. Garrett. »Six Pack to Go« af Thompson Lowe, Hart. **Solist:** Hank Thompson. **Musik-sup:** Snuff Garrett. **Dir:** Steve Dorff. **Tone:** Bert Hallberg, Vern Poore, Gene Eliot, Marvin I. Kosberg Joe von Stroheim. **Medv:** Clint Eastwood (Phil Deddoe), Sonda Locke (Lynn Halle), Beverly D'Angelo (Echo), Walter Barnes (Tank Murdock), George Chandler (Kontormand), Roy Jensen (Woody), James McEachin (Herb), Bill McKinney (Dallas), William O'Connell (Elmo), John Quade (Cholla), Dan Vadis (Frank), Gregory Walcott (Putnam), Hank Worden (Trailer-manager), Jerry Brustsche (Cahuffer), Cary Michael (Kincaids manager), Janet Louise Cole (Pige v. Palomino), Sam Gilman (Tyk mands ven), Chuck Hicks (Trucker), Timothy P. Irvin (Mand i Zanzabar), Tim Irwin (Orkesterleder), Richard Jaminson (Harlan). **Længde:** 114 min., 3150 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 9.3.79 Kinopalæet. Anm. Kos. 142.

CASANOVA & COMPANY

Casanova and Company. Østrig/Italien/Frankrig/Vesttyskland 1977. **P-selskab:** Neue Delta Film (Wien)»Panther Film (Rom)»COFCI (Paris)»TV 13 (München). **P:**Franz Antel, Carl Szokoll. **P-sup:** George Glass. **P-leder:** Agostino Pane, Kurt Kodel. **I-leder:** Eduard Meisel, Giacomo Longo. **Instr:** Francois Legrand (=Franz Antel). **Instr-ass:** Fritz Gollner, Otto Stenzel.

Premiererne

1.1.-31.3.79/ved Claus Hesselberg

Anvendte forkortelser:

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

AFGANG MED KNALD I, EN

The End. USA 1978. **P-selskab:** Lawrence Gordon Productions/Burt Reynolds Productions. **P:** Lawrence Gordon. **Ex-P:** Hank Moonjean. **As-P:** James Best. **P-leder:** Mel Dellar. **Instr:** Burt Reynolds. **Instr-ass:** Kurt Baker, Benjamin Rosenberg. **Stunt-instr:** Hal Needham. **Manus:** Jerry Belson. **Kons:** Dorothy Vitale. **Foto:** Bobby Byrne. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Donn Cambern. **P-tegn:** Joan Acott. **Dekor:** John Franco Jr. **Kost:** Norman Salling. **Makeup:** Tom Ellingwood. **Sp-E:** Cliff Wenger Sr., Carol Wenger. **Koreo:** Lisa Mordente. **Musik:** Paul Williams. **Arr:** Harry Betts. **Dir:** Ian Freebairn-Smith. **Sang:** »Another Fine Mess« af P. Williams. **Solist:** Glenn Campbell. **Tone:** Milton C. Burrow, Robert A. Reich, Anthony Ippolito, Jack Solomon, Richard Portman. **Medv:** Burt Reynolds (Wendell Sonny Lawson), Dom DeLuise (Marlon Borunki), Sally Field (Mary Ellen), Strother Martin (Dr. Waldo Kling), David Steinberg (Marty Lieberman), Joanne Woodward (Jessica), Norman Fell (Dr. Samuel Krugman), Myrna Loy (Maureen Lawson), Kristy McNicool (Julie Lawson), Pat O'Brien (Ben Lawson), Robby Benson (Præst), Carl Reiner (Dr. Marnet), Louise Leterouneau (Receptionist), Bill Ewing (Rustvognschauffør), Robert Rothwell (Limousine-schauffør), Harry Caesar (Hospitals-

portør), James Best (Patient m. pacemaker), Peter Gonzales (Latinsk elsker), Connie Fleming (Danserinde), Ken Johnson (Fløjende galning). **Længde:** 100 mih. **Censur:** Rød **Udl:** United Artists. **Prem:** 26.3.79 Palads. Anm. Kos. 142.

AGATON SAX SLÅR TIL

Agaton Sax och Byköpings Gästabud. Sverige 1976. **P-selskab:** Team Film/Svensk Filmindustri/Svenska Filminstitutet. **P:** Stig Lasseeby, Bengt Forslund. **Instr:** Stig Lasseeby. **Manus:** Laif Krantz. **Efter:** roman af Nils-Olof Franzén (1963). **Foto:** Eberhard Fehmers, Björn Dahlström. **Farve:** Eastmancolor. **P-tegn:** Jan Gissberg, Peter Gissberg. **Sp-E:** Hans Walter Kramski. **Musik:** Charles Redland. **Tone:** Mats Kåberg, Björn Kristofferson. **Animation:** Jan Gissberg, Tibor Belay, Björn Dahlström, Istvan Fellner, Gabor Csupo, Hans Hågerström, Hamid Navim, Brian Foster, Kjeld Simonssen, Jonny Ericsson. **Medv:** Otto Brandenburg (fortæller). **Længde:** 79 min. 2140 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Canis Film. **Prem:** 16.3.79 Albertslund, Rialto 2. Børnefilm.

ASHANTI

Aschanti. Schweiz 1979. **P-selskab:** Beverly Films, A GAV Feature. **P:** Georges-Alain Vuille.

Manus: Joshua Sinclair, Tom Priman. **Dialog:** José Villeverde. **Foto:** Hanns Matula. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Michel Lewin. **Ark:** Nino Borghi. **Kost:** Helga Bandini. **Makeup:** Otello Sisi, Giancarlo De Leonardis. **Musik:** Riz Ortolani. **Tone:** Walter Prokosch. **Medv:** Tony Curtis (Giacomo Casanova/Giacomino), Marisa Berenson (Kaliffa af Shiraz), Hugh Griffith (Kaliffen af Shiraz) Marisa Mell (Grevinde Francesca), Britt Ekland (Grevinde Trivulzi), Jean Lefebvre (Sergent), Andrea Ferreole (Beatrice), Sylvia Koscina (Gelsomina), Victor Spinetti (Prefekt) Jacques Herlin (Senator Dell'Acqua), Jenny Arasse (Cecilia) Umberto Orsini (Grev Tiretta), Werner Po-chath (Fulgencio), Jeannie Bell (Fatme), Lilliane Müller (Beata), Olivia Pascal (Angela), Roswitha Kobald (Sekretær), Umberto Raho (Doge), Katja Christine (Fiorabella), Mauro Vestri (Fader Anselmo), Gerard Jugnot (Valente), Rossi Stuart (Coppafatta). **Længde:** 101 min. **Censur:** FB.U. 16. **Udl:** Toofa. **Prem:** 5.3.79 World Cinama. Tam softcore-porno.

CONVOY

Convoy. USA 1978. **P-selskab:** EMI Films/United Artists. **P:** Robert M. Sherman. **Ex-P:** Michael Deeley, Barry Spikings. **P-leader:** Tony Wade, Tom Shaw. **Instr:** Sam Peckinpah. **2nd-unistinstr:** Walter Kelley, James Coburn. **Instr-ass:** Tom Shaw, Richard Wells, Pepi Lenzi, John Poer, Cliff Coleman, Newton Arnold, Ron Wright. **Stunt-instr:** Gary Combs. **Manus:** B.W.L. Norton. **Efter:** inspiration fra sang af C.W. McCall. **Foto:** Harry Stradling Jr. **2nd-unit-foto:** Richard Kelley. **Farve:** DeLuxe. **Fomat:** Cinemascope. **Klip:** Graeme Clifford, John Wright, Garth Craven. **P-tegn:** Fernando Carrere. **Ark:** J. Dennis Washington. **Dekor:** Francis Lombardo. **Kost:** Kent James, Carol James. **Makeup:** Steve Abrams, Jim McCoy. **Sp-E:** Sass Bedig, Marcel Vercoutere, Candy Flanagan. **Musik:** Chip Davis. **Sange:** Convoy af Chip Davis, Bill Fries, **Solist:** C.W. McCall. »Don't It Make Your Brown Eyes Blue« af Richard Leigh. **Solist:** Crystal Gayle. »Blankett on the Ground« af Roger Bowling. **Solist:** Billie Jo Spears. »Keep on the Sunny Side« af A.P. Carter, Gary Garrett. **Solist:** Doc Watson. »Okie from Muskogee« af Merle Haggard, Eddie Burris. **Solist:** Merle Haggard. »Lucille« af Roger Bowling, Hal Bynum. **Solist:** Kenny Rogers. »Southern Nights« af Allen Toussaint. **Solist:** Glen Campbell. »Walk Right Back« af Sonny Curtis. **Solist:** Anne Murray. »Cowboys Don't Get Lucky All the Time« af Dallas Harms. **Solist:** Gene Watson. »I Cheated on a Good Woman's Love« af Del Bryant. **Solist:** Bully Crash Craddock. **Musik-sup:** Bill Fries. **Musik-klip:** Dan Carlin. **Musikoptagelser:** Jim Wheeler, John Boyd, Ron Ubel. **Musik-produktion:** Jackson Berkey, Milt Bailey, Dave Henderson. **Tone:** Bill Randall, Don Mitchell, Bob Litt, Steve Maslow, Fred Brown, Ross Taylor, Michele Sharp Brown, Robert Henderson. **Medv:** Kris Kristoferson (Gummiand/Martin Penwald), Ali MacGraw (Melissa), Ernest Borgnine (Dirty Lyle Wallace), Burt Young (Bobby Sivenore), Madge Sinclair (Enken), Franklyn Ajaye (Edderkoppen), Biran Davies (Chuck Arnoldi), Seymour Cassel (Guvernør Gerry Haskins), Cassie Yates (Violet), Walter Kellye (Agent Hamilton), J.D. Kane (Grobrian), Billy E. Hughes (Pack Rat), Whitey Hughes (White Rat), Bill Foster (Old Iguana), Thomas Huff (Lizard Tongue), Larry Spaulding (Bald Eagle), Randy Brady (Sneaky Snake), Allen R. Keller (Rosewell), James H. Burk (Frick), Robert Orrison (Bob Bookman), Tom Bush (Stacey Love), Sam Peckinpah (TV-kameramand). **Længde:** 110 min., 3145 m. **censur:** Grøn FB.U. 12. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 26.1.79 Palads, Nørre-port. Landevejsspænding.

CRAZY-HORSE SALOON

Crazy Horse Paris, France. Frankrig 1976. **Dist:** SNC. **P-selskab:** Crazy Horse Prod. **P:** Alain Bernardin. **Instr:** Alain Bernardin. **Manus:** Alain Bernardin. **Foto:** Roland Pontoizeura. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Yvonne Martin. **Koreo:** Victor Upshaw. **Musik:** Jacques Morali. **Medv:** Lova Moor, Rosa Fumetto, Trucula Bobbon, Lily Paramount, Sofia Palladium, Polly Underground, John Lennox (Johnny), Alain Bernardin (Sig selv). **Længde:** 95 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 9.2.79 ABCinema. Strip-tease i Paris.

DRENGENE FRA BRASILIEN

The Boys From Brazil. USA **P-selskab:** A Sir Lew Grade Presentation. **P:** Stanley O'Toole, Martin Richards. **Ex-P:** Robert Fryer. **P-leader:** Ron Carr. Dieter Mayer. **I-leader:** Scott Woodhouse, Federico Müller, Aie Bohrer. **Instr:** Franklin J. Schaffner, Tony Cerbone. **Instr-ass:** José Lopez Rodero, Terry Churcher, Joao Severino, Marjan Vajda. **Stunt-instr:** Eddie Powell, Dinny Powell, Del Baker. **Manus:** Kenneth Ross, Heywood Gould. **Efter:** roman af Ira Levin. **Foto:** Henri Decae. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Bob Swink. **P-tegn:** Gil Parrondo. **Ark:** Peter Lamont. Steve Hendrickson. **Dekor:** Vernon Dixon. **Kost:** Anthony Mendelson. **Makeup:** Bill Lodge, Christopher Tucker. **Sp-E:** Roy Whybrow. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Arr:** Arthur Morton. **Sang:** »We're Home Again« af Jerry Goldsmith, Hal Shaper. **Solist:** Elaine Page. **Tone:** Godfrey Marks, Don Bassman, Derek Hall, Richard Overton. **Medv:** Gregory Peck (Dr. Josef Mengele), Laurence Olivier (Esra Lieberman), James Mason (Oberst Seibert), Lili Palmer (Esther Lieberman), Uta Hagen (Frieda Maloney), Rosemary Harris (Fru Döring), Jermy Black (Bobby/Jack/Erich), Steve Guttenberg (Barry Kohler), John Rubinstein (David Bennett), David Hurst (Strasser), Anna Meara (Mrs. Curry), Michael Gough (Mr. Harrington), Bruno Ganz (Professor Bruckner), Walter Gotell (Mundt), Denholm Elliott (Beynon), John Dehner (Mr. Wheelock), Wolfgang Preiss (Lofquist), Joachim Hansen (Fassler), Guy Dumont (Hessen), Carl Duering (Traustein), Linda Hayden (Nancy), Prunella Scales (Mrs. Harrington). **Længde:** 124 min., 3395 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 5.2.79 Imperial, Bio Trio, Rialto 2. Anm. Kos. 142

FM - DIT PROGRAM

FM, USA 1978. **P-selskab:** Universal. **P:** Rand Holston. **Co-P:** Robert Larson. **P-leader:** Bert Gold. **Fortekster:** Dan Perri. **Instr:** John A. Alonzo. **Instr-ass:** Bert Gold, Peter Brrell, Candace C. Suerstedt. **Stunt-instr:** Gary Jensen. **Manus:** Ezra Sacks. **Foto:** David Myers. **Farve:** Technicolor. **Fomat:** Cinemascope. **Klip:** Jeff Gouson, William Carruth. **P-tegn:** Lawrence G. Paull. **Dekor:** Peg Cummings. **Kost:** Kent Warner. **Makeup:** Don Schoenfeld. **Musik:** Barry Fasman. »An der schönen blauen Donau« af Johann Strauss Jr. **Arr:** Stanley Wilson. **Sange:** »FM«, »Do It Again«, »FM Reprise« af Walter Becker, Donald Fagen. **Solister:** Steely Dan/»Livingston Saturday Night« af og med Jimmy Buffett/»The Key to my Kingdom« af Maxwell Davis, Claude Baum, Joe Josea. **Solist:** B.B. King/»Green Grass and High Tides« af Hugh Thomasson. **Solister:** The Outlaws/»Life in the Fast Lane« af Joe Walsh, Don Henley, Glenn Frey. **Solist:** Randy Meisner, »Tumblin Dice« af Mick Jagger, Keith Richard. »Poor Poor Pitiful Me« af Warren Zevon. »Love Me Tender« af Elvis Presley, Vera Matson. **Solist:** Linda Ronstadt/»Life's Been Good« af og med Joe Walsh./»Cold as Ice« af Mick Jones, Lew Gramus, »Feels Like the First Time« af Mick Jones. **Solister:** The For-eigner./»Slow Ride« af Dave Peverett. **Solister:** Foghat/»Night Moves« af Bob Seeger, **Solister:** Bob Seeger and the Silver Bullet Band./»Sentimental Lady« af og med Bob Welch./»Fly Like an Eagle« af og med Steve Miller./»Just the Way You Are« af og med Billy Joel./»Lido Shuffle« af Boz Scaggs. »Your Smiling Face« af og med James Taylor./»We Will Rock You« af Brian May, Freddy Mercury. **Solister:** Queen./»More Than a Feeling« af T. Scholz. **Solister:** Boston./»Ridin' the Storm Out« af Gary Richrath. **Solist:** Reo Speedwagon./»There's a Place in the World for a Gambler« af og med Don Fogelberg./»(Remember Me) I'm The One Who Loves You« af Stuart Hamblen. **Solist:** Red Foley./»Baby Come Back« af Peter Beckett, John Crowley. **Solister:** Player./»American Girl«, »Breakdown« af Tom Petty. **Solister:** Tom Petty and The Heartbrakers./»It Keeps You Running« af Michael MacDonald. **Solister:** The Doobie Brothers./»Don't Stop« af C. McVie. **Solister:** Fleetwood Mac./»Southern Man« af og med Neil Young. **Musikere/sangere:** Linda Ronstadt-koncerten: Dan Dugmore, Waddy Wachtel (guitar), Kenny Edwards (bas), Don Grolnick (Keyboards), Rick Marotta (Trommer)/Jimmy Buffettkoncerten: Kenny Buttrey (trommer), Harry Dailey (bas), Tim Kregel (guitar), Deborah McColl. Penny Nichols

(sangerinde), Jay Spell (Keyboards), Greg Taylor (harmonika). **Tone:** Bruce Bisnez, Buzz Knudson, Robert Glass, Don MacDougall. **Medv:** Michael Brandon (Jeff Dugan), Eileen Brennan (»Mother«) Alex Karras (Doc Holliday), Cleavon Little (»The Prince of Darkness«), Martin Mull (Eric Swan), Cassie Yates (Laura Coe), Norman Lloyd (Carl Billings), Jay Fenichel (Bobby Douglas), James Keach (Bill Reach), Joe Smith (Albert Driscoll), Tom Tarpey (Regis Lamar) Janet Brandt (Alice), Linda Ronstadt, Jimmy Buffett, Tom Petty, Ron Speedwagon, Kevin Cronin, Gary Richrath, Alan Gratz, Bruce Hall, Neal Doughty, Dan Dugmore, Waddy Wachtel, Kenny Edwards, Don Grolnick, Rick Marotta, Kenny Buttrey, Harry Dailey, Tim Kregel, Deborah McColl, Penny Nichols, Jey Spell, Greg Taylor (Dem selv). **Længde:** 104 min, 2850 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 26.3.79 Cinama 1-5. Anm. Kos. 142.

FARLIG PASSAGE

The Passage. England 1978. **Dist:** Hemdale. **P-selskab:** Hemdale/Passage Films. A Lester Goldsmith/Maurice Binder Production. For Monday Films. **P:** John Quedest. **Ex-P:** John Daly, Derek Dawson. **As-P:** Geoffrey Helman. **P-leader:** Phillip Kenny. **I-leader:** Arlette Danis. Bernard Mazauric. **Instr:** J. Lee Thompson. **Instr-ass:** Kip Gowans. **Manus:** Bruce Nicolay-sen. **Efter:** egen roman »The Perilous Passage«. **Foto:** Michael Reed. **Farve:** Eastmancolor. **Fomat:** Cinemascope. **Klip:** Alan Strachan, Dvrek Trigg. **Ark:** Jean Forestier, Constantin Mejnisky. **Kost:** Brian Smith. **Makeup:** Neville Smallwood, Derrick Bosch. **Sp-E:** Trielli. **Musik:** Michael J. Lewis. **Tone:** Allan Sones, Norman Bolland, Ken Barker. **Medv:** Anthony Quinn (Baskisk Hyrde), James Mason (Professor John Bergson), Malcolm McDowell (Kaptajn Von Berkow), Patricia Neal (Ariel Bergson), Kay Lenz (Leah Bergson), Paul Clemens (Paul Bergson), Christopher Lee (Sigøjnerleder), Robert Ryhs (Sigøjnerlederens søn), Michael Lonsdale (Alain Renouidet), Marcel Bozzuffi (Perea), Peter Arne (Guide), Neville Jason (Lojtnant Reincke), Robert Brown (Major), Rosa Alba (Madame Alba). **Længde:** 98 min. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Asa-Panorama. **Prem:** 21.3.79 World Cinema. Anm. Kos. 142.

GIZMO

Gizmo, USA 1977. **P-selskab:** New Life Film. High Wire Productions. **P:** Howard Smith. **Co-P:** Francois de Menil. **Instr:** Howard Smith. **Manus:** Kathleen Cox, Nicholas Hollander, Clark Whel-ton. **Klip:** Terry Manning. **Musik:** Dick Lasky. **Længde:** 80 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Delta. **Prem:** 24.2.79 Delta Bio. Dokumentarfilm.

GÅDEFULDE FEDORA

Fedora, Vesttyskland/Frankrig 1978. **P-selskab:** A Helmut Jedele Production/S.F.P./Geria Film. **P:** Billy Wilder. **P-samordner:** Harold Nebenzal. **P-sup:** Willy Egger. **P-leader:** Dieter Meyer, **I-leader:** Franz Achter. **Instr:** Billy Wilder. **Instr-ass:** Wieland Liebske, Don French. **Rollebesætt:** Irmi Kelpinski. **Manus:** Billy Wilder, I.A.L. Diamond. **Efter:** fortælling af Thomas Tryon »Crowned Heads«. **Foto:** Gerry Fisher. **Kamera:** Bernie Ford. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Stefan Ansten. **Ass:** Renee Vial. **P-tegn:** Alexander Trauner. **Ark:** Robert Andre. **Dekor:** Charles Merangel, Bernhard Neureiter. **Kost:** Charlotte Flemming, Uta Freiwald. **Makeup:** Tom Smith. **Sp-E:** Charley Baumgartner. **Ass:** Willy Hörmandinger. **Musik:** Miklos Rozsa. **Musik-klip:** George Korn-gold. **Anden musik:** »Tenderly« af Walter Gross. »The Entertainer« af Scott Joplin. »Valse Triste« af Jean Sibelius. **Tone:** David Hildyard, Gordon Daniel, Carl Mahakian. **Medv:** William Holden (Barry Detweiler), Marthe Keller (Fedora), Jose Ferrer (Dr. Vando), Frances Sternhagen (Miss Balfour), Mario Adorf (Heldirektor), Hans Jary (Sobryanski), Gottfried John (Kritos), Michael York (Sig selv), Henry Fonda (Sig selv), Panos Papadopoulos (Bartender), Elma Karlowa (Stue-pige), Christoph Kunzer (Ekspedient), Stephen Collins (Barry som ung), Hildegard Knef (Grevinde Sobryanski), Christine Müller (Antonia), Ellen Schwiens (Sygeplejerske), Ferd Mayne (Instruktør), Peter Capell (Instruktør), Bob Cunningham (Instruktørassistent), Rex McGee (Fotograf), Maurice Baquet (Cellist), Mary Kelly (Glays). **Længde:** 114 min. 3110 m. **Censur:**

Grøn. FB.U. 12 **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 22.1.79 Dagmar. Indspillet i Paris, München, Korfu. Anm. Kos. 141.

HELDET FORFØLGER DEN TOSSEDE

Quackser Fortune Has a Cousin in the Bronx. USA 1970. **P-selskab:** U.M.C. Pictures. **P:** John H. Cushingham, Mel Howard. **Ex-P:** Sidney Glazier. **P-sup:** Barrie Melrose. **Instr:** Waris Hussein. **Instr-ass:** Ferdinand Fairfax. **Manus:** Gabriel Walsh. **Foto:** Gil Taylor. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Bill Blunden. **Ark:** Herbert Smith. **Musik:** Michael Dress. **Harmnika-solo:** Tommy Reilly. **Tone:** David Campling, John Ireland, Hugh Strain. **Medv:** Gene Wilder (Quackser Fortune), Margot Kidder (Zazel Pierce), Eileen Colgan (Betsy Bourke), Seamus Ford (Mr. Fortune), May Ollis (Mrs. Fortune), Liz Davis (Kathleen Fortune), Caroline Tully (Vera Fortune), Paul Murphy (Damien), David Kelly (Tom Macguire), Tony Doyle (Mike), John Kelly (Tim), Liam Sweeney, Robert Somers, Danny Cummins (Mænd på pub), Julie Hamilton (Dame), Cecil Sheehan (Kulhandler), Charles Byrne (Smed), Brendan Matthews (Vagtmand), Robert Garrickford (Walter), Lillian Rappaport (En kvinde), Jeremy Jones (Student), John Hoey (Porter), Martin Crosbie (Politiamd), Marjorie McHenry (Elaine Boland), Patrick Smyth. **Længde:** 90 min. 2380 m. **Censur:** Rød **Udl:** Alliance. **Prem:** 19.2.79 ABCinema. Komædie.

HELE VEJEN OP

Which Way Is Up? USA 1977. **Dist:** Universal. **P-selskab:** A Steve Krantz Production. **P:** Steve Krantz. **As-P:** Michael Chinich. **P-leder:** Michael S. Glick. **Instr:** Michael Schultz. **Instr-ass:** Scott Maitland, Donald Zepfel. **Stunt-instr:** Alan Oliney. **Manus:** Carl Gottlieb, Cecil Brown. **Efter:** Filmen »Mimi – din ære er krænket« (72) af Lina Wertmüller. **Foto:** John A. Alonzo. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Danford B. Greene. **P-tegn:** Laurence G. Paull. **Dekor:** John M. Dwyer. **Makeup:** Mark Reedal. **Frisurer:** Robert Stevenson. **Musik:** Paul Riser, Mark Davis. **Sang:** »Which Way Is Up?« af Norman Whitfield. **Solister:** Stargard. **Musik-klip:** John Caper. **Tone:** Willie D. Burton, Robert L. Hoyt, Peter Berkos. **Medv:** Richard Pryor (Leroy Jones/Rufus Jones/Pastor Lennox Thomas), Lonette McKee (Vanetta), Margaret Avery (Annie Mae), Morgen Woodward (Mr. Mann), Marilyn Coleman (Sister Sarah), Bebe Drake-Kooks (Thelma), Gloria Edwards (Janelle), Ernesto Hernandez (Jose Reyes), DeWayne Jessie (Sugar), Morgan Roberts (Henry), Diane Rodriguez (Estrella Reyes), Dolph Sweet (The Boss), Timothy Thomerson (Guide), Danny Valdez (Chyu Estrada), Luis Valdez (Ramon Juarez), Marc Alaimo (Frankie), Tony Alvarenga (Bydrenge) Victor Argo (Angel). **Længde:** 95 min., 2600 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 1.2.79 Tivoli. Farce.

HEMMEIGE KRAFT, DEN

The Fury. USA 1978. **P-selskab:** 20th Century-Fox. Frank Yablans Presentations. **P:** Frank Yablans. **Ex-P:** Ron Preissman. **As-P:** Jack B. Bernstein. **P-leder:** Jack B. Bernstein. **Instr:** Brian De Palma. **Instr-ass:** Donald E. Heitzer, Kim C. Friese. **Stunt-instr:** Mickey Gilbert. **Manus:** John Farris. **Efter:** egen roman. **Foto:** Richard H. Kline. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Paul Hirsch. **P-tegn:** Bill Malley. **Ark:** Richard Lawrence. **Dekor:** Audrey Blasdel-Goddard. **Kost:** Theoni V. Aldred. **Makeup:** William Tuttle. **Sp-E:** A.D. Flowers. **Sp-Makeup+E:** Rick Baker. **Musik:** John Williams. **Tone:** Dan Sable, Hal Etherington, Dick Vorisek. **Medv:** Kirk Douglas (Peter Sandza), John Cassavetes (Childress) Carrie Snodgrass (Hester), Charles Durning (Dr. Jim McKeever), Amy Irving (Gillian Ballaver), Fiona Lewis (Dr. Susan Charles), Andrew Stevens (Robin Sandza), Carol Rossen (Dr. Ellen Lindstrom), Rutanya Alda (Kristen), Joyce Easton (Katharine Bellaver), William Finley (Raymond Dunwoodie), Jane Lambert (Vivian Knuckells), Sam Laws (Blackfish), J. Patrick McNamara (Robertson), Alice Nunn (Mrs. Callahan), Melody Thomas (Larue), Hilary Thompson (Cheryl), Patrick Billingsley (Lander), J.P. Bumstead (Greene), Barry Culison (Bilist), Jack Callahan (DeMasi), Dennis Franz (Bob), Michael O'Dwyer (Marty), Felix Shuman (Dr. Ives). **Længde:** 118 min., 3222 m. **Censur:** FB.U. 16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 20.1.79

Kinopalæet. Gyser.

HEMMELIGHEDEN

Summerfield. Australien 1977. **Dist:** G.U.O. Film. **P-selskab:** Clare Beach Films. **P:** Patricia Lovell. **As-P:** Pom Olivier. **P-samordner:** Jenny Tosolini. **Instr:** Ken Hannam. **Instr-ass:** Mark Egerton, Mark Turnbull, Steve Andrews. **Manus:** Cliff Green. **Foto:** Mike Molloy. **Kamera:** Gale Tattersall. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sara Bennett. **Ass:** Ted Otton. **Ark:** Graham Walker. **Dekor:** Ray Brown. **Kost:** Ron Williams, Robin Hall. **Makeup:** Deryck de Niese. **Frisurer:** Cheryl Williams. **Tone:** Ken Hammond, Peter Fenton, Bob Cogger. **Medv:** Nick Tate (Simon Robinson), John Waters (David Abbott) Elizabeth Alexander (Jenny Abbott), Michelle Jarman (Sally Abbott), Charles Tingwell (Lægen) Geraldine Turner, Max Cullen, David Smeed, Barry Donnelly Sheila Florence, Isabel Harley, Joy Westmore, Adrian Wright, Max Fairchild. **Længde:** 96 min., 2620 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Metronome **Prem:** 30.3.79 Grand. Anm. Kos. 142.

HOVEDROLLEN

Der Hauptdarsteller. Vesttyskland 1977. **P-selskab:** Bioskop Film/WDR. **P:** Eberhard Junkersdorf. **P-leder:** Herbert Kerz. **Instr:** Reinhard Hauff. **Instr-ass:** Alexander von Eschwege. **Manus:** Christel Buschmann, Reinhard Hauff. **Foto:** Frank Brühne. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Stefanie Wilke. **Ark:** Winifried Henning. **Kost:** Monika Altmann. **Makeup:** Evelyn Döhring. **Sp-E:** Karl Baumgartner. **Musik:** Kalus Doldinger. **Tone:** Gerhard Birkholz, Willi Schwarzdorf. **Medv:** Mario Adorf (Schikowski), Vadim Glowna (Max Schneider), Michael Schweiger (Pepe Schikowski), Hans Brenner (Reporter) Rolf Zacher (Willy), Akim Ahrens (Tommi), Carola Wittmann (Fru Schikowski), Doris Dörrie (Clara), Eberhard Hauff (PR-mand), Karl Obermayr (Garaga-mand), Gottfried Meier, Helga Meier, Renata Meier (Schikowski-børn), Angelika Kullessa (Willys pige), Kurt Uwe (En mand), Johannes Buzalski (En fuld mand), Ferdinand Henning (Teenage-skuespiller), Karlheinz Merz (Skuespiller med diater), Francisco Alcalá Toca (Fotograf), Claus Dieter Reents (Skrotmand), Hans Dieter Kirmes (Lydmænd), Evelyn Döhring (Makeup-pige), Kasimir Esser (En gammel drukken mand), Caby de Sully (Scriptgirl). **Længde:** 91 min. **Udl:** Kollektiv Film. **Prem:** 15.2.79 Biografen i Huset. Anm. Kos. 142.

HVORFOR IKKE!

Pourquois pas! Frankrig 1978. **P-selskab:** Dimage/S.N.D. **P:** Michele Dimitri. **P-leder:** Emilienne Pecqueur. **Instr:** Emilienne Pecqueur. **Instr:** Coline Serreau. **Instr-ass:** Patrick Dewolf, Georges Manuelli. **Manus:** Coline Serreau. **Foto:** Jean-Francois Robin. **Kamera:** Eduardo Serra. **Ass:** Gerard Sterin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sophie Tatischeff. **Ark:** Denis Martin-Sisteron. **Musik:** Jean-Pierre Mas. **Tone:** Alain Lachassagne. **Medv:** Sami Frey (Fernand), Mario Gonzalez (Louis), Christine Murillo (Alexa), Nicole Jamet (Sylvie), Michel Aumont (Inspektøren), Mathe Souverbie (Sylvies mor), Marie-Therese Sausurne (Madame Picard), Alain Salomon (Roger), Jacques Rispal (Louis' far), Bernard Cromme (Rogers kollega), Nicolas Serreau (Tjener), Dorothy Marchini (amerikaner), Xavier Saint-Moray (Playboy), Guylaine Pean (Arbejdsgiver), André Marcon, Genevieve Mnich, Luce Fabiole, Veronique Vitale, Louis Chevallier. **Længde:** 93 min. **Udl:** HTM **Prem:** 12.1.79 Palads. Anm. Kos. 141.

HØSTSONATEN

Höstsonaten. Tytitel: Herbstsonate. Sverige/Vesttyskland 1978. **P-selskab:** Personafilm for ITV. **P:** Ingmar Bergman. **P-sup:** Ingrid Bergman, Lars-Owe Carlberg. **P-leder:** Katinka Farago. **I-leder:** Hans Lindgren. **Instr:** Ingmar Bergman. **Instr-ass:** Peder Langenskiöld. **Manus:** Ingmar Bergman. **Div.ass:** Bo Andersson, Knut Andersen, Jon Arvesen, Jo Banoun, Daniel Bergman, Gunnar Bovollen, Demitrios Glavas, Jarl Hole, Bjarne Kjos, Per Monk, Percy Nilsson, Tom Olsson, Rolf Persson, Ulf Pramfors, Gunnar Saks-haug, Åse Seim, Ragnar Waarenræ. **Foto:** Sven Nykvist. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sylvia Ingmarsdotter. **P-tegn:** Anna Asp. **Kost:** Inger Pehrsson. **Makeup:** Cecilia Drott. **Musik:** »Preludium nr. 2 i A« af Frederic Chopin. **Solist:** Käbi

Laretei, »Suite nr. 4 i E« af Johann S. Bach **Solist:** Claude Golnetay. »Sonate i F« Opus 1 af G. F. Händel. **Solister:** Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anne Bylsma. **Tone:** Owe Svensson, Tommy Persson. **Medv:** Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullman (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor), Arne Bang-Hansen (Onkel Otto), Gunnar Björnstrand (Paul), Erland Josephson (Josef), Georg Løkkeberg (Leonardo), Linn Ullmann (Eva som barn), Knut Wigert (Professor), Eva von Hanno (Sygeplejerske), Marianne Aminoff, Mimi Pollak. **Længde:** 92 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 5.2.79 Palads, Nygade. Anm. Kos. 141.

INGEN ROSER UDEN TORNE

The Getting of Wisdom. Australien 1977. **P-selskab:** Southern Cross Film Productions. Victorian Film Corp. The Australian Film Commission. **P:** Phillip Adams. **P-leder:** Russell Karel. **Instr:** Bruce Beresford. **Instr-ass:** Michael Lake, Toivo Lamber, John Hipwell. **Efter:** roman af Henry Handel Richardson. **Foto:** Don McAlpine. **Kamera:** Gale Tattersall. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Bill Anderson. **P-tegn:** John Stoddart. **Ass:** Richard Kent. **Ark:** Richard Kent. **Kost:** Anna Senior. **Makeup:** Deryck de Niese. **Frisurer:** Anne Pospischil. **Tone:** Desmond Bone, Gary Wilkins. **Medv:** Susannah Fowle (Laura), Barry Humphries (Pastor Strachey), John Waters (Pastor Shepherd), Sheila Helpman (Mrs. Gurley), Patricia Kennedy (Miss Chapman), Julia Blake (Isabella Shepherd), Dorothy Bradley (Miss Hicks), Kay Elklund (Mrs. Rambotham), Max Fairchild (Mr. O'Donnell), Jan Friedl (Miss Snodgrass), Diana Greentree (Maise Shepherd), Maggie Kilpatrick (Sarah), Monica Maughn (Miss Day), Candy Raymond (Miss Zelinsky), Terence Donovan (Tom Macnamara), Kerry Armstrong, Ceila de Burgh, Kim Deacon, Alix Longman Jo-Anne Moore, Amanda Ring, Hilary Ryan, Janet Shaw, Karen Sutton. **Længde:** 103 min. 2820 m. **Censur:** FB.U.16 **Udl:** Jesper Film **Prem:** 23.2.79 Grand. Anm. Kos. 142.

JEG ELSKER MIG

The One and Only. USA 1977. **P-selskab:** Balmoral Associates. **P:** Steve Cordon, David V. Picker. **Ex-P:** Robert Halmi. **P-leder:** Dick McWhorter. **Instr:** Carl Reiner. **Instr-ass:** Bob Birnbaum, David Nicksay. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Manus:** Steve Gordon. **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Movielab. **Klip:** Bud Molin. **P-tegn:** Edward Carfagno. **Dekor:** Ruby Levitt. **Makeup:** Ken Chase. **Musik:** Patrick Williams. **Sange:** »The One and Only« af Patrick Williams, Alan Bergman, Marilyn Bergman. **Solist:** Kacey Cisyk. »My Mammy« af Walter Donaldson, Sam M. Lewis, Joe Young. **Solist:** Anthony Battaglia. »Getting to Know You« af Richard Rodgers, Oscar Hammerstein **Solist:** Henry Winkler. **Tone:** Bud Alper, John K. Wilkinson, Frank White, George Watters. **Medv:** Henry Winkler (Andy Schmidt), Kim Darby (Mary Crawford), Harold Gould (Hector Moses), Gene Saks (Sidney Seltzer), William Daniels (Mr. Crawford), Polly Holliday (Mrs. Crawford), Hervé Villechaze (Milton Miller), Richard Karon (»The Elephant«), Chavo Guerrero (Indian Joe), Anthony Battaglia (Andy som barn), Ed Begley Jr. (Arnold, The King), Bill Baldwin (Opråber i Des Moines), Peter Brocco (Autografjæger), Brandon Cruz (Sherman), Lucy Lee Flip-pin (Agatha Franklen), Charles Frank (Paul Harris), H. B. Haggerty (»Captain Nemo«) **Længde:** 98 min., 2700 m **Censur:** Rød **Udl:** C.I.C. **Prem:** 12.1.79 ABCinema. Anm. Kos. 141.

KANINBJERGET

Watership Down. England 1978. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Nephente Productions. **P:** Martin Rosen. **P-samordner:** Philip Alton. **P-leder:** Dennis Gardiner. **Fortekster:** Brian Terry. **Instr:** Martin Rosen. **Manus:** Martin Rosen. **Efter:** Roman af Richard Adams. **Foto:** Tony Haines, Bob Mintern, Les Green, Ron Boston, Moses Agyemang, Julian Holdaway, Denis Hall, Barry Osborn, Alan Buchan, Chris Williams, David Smith, Christopher Morgan. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Terry Rawlings. **P-tegn:** Animation: Philip Duncan, Tony Guy, Gordon Harrison, Peter See, Ted Pettengill, Arthur Hombertstone, George Jackson, EdricRaddage, Bill Littlejohn, Ruth Kissane, John Perkins, Ralph Ayres, Brian Foster, Chris Evans, Marie Szmichowska, Alan Simpson, Co-

lin White, Doug Jensen, Bill Geach, Spud Houston, Barrie Nelson, Ian Henderson, Gary Sycamore, Sue Branch, Luciana Arrighi, Errol Bryant, Paul Shallow, Rodolfo Azaro m.fl. **Musik:** Angela Morley, Malcolm Williamson. **Dir:** Marcus Dods. **Sang:** »Bright Eyes« af Mike Batt. **Solist:** Art Garfunkel. **Tone:** Bill Rowe. **Medv:** (stemmer:) John Hurt (Hazel), Richard Briers (Femmer), Michael Graham-Cox (Bigwig), John Bennett (Kaptajn Holly), Ralph Richardson (Chefnin), Simon Cadell (Blackberry), Terence Rigby (Silver), Roy Kinnear (Pipkin), Richard O'Callaghan (Dandelion), Denholm Elliott (Cowslip), Lyn Farleigh (Kat), Mary Maddox (Klover), Zero Mostel (Kehaar), Harry Andrews (General), Hannah Gordon (Hyzenhlay), Nigel Hawthorn (Kaptajn Champion), Clifton James (Blackkavar), Derek Griffiths (Vervain), Michael Hordern (Firth's stemme), Joss Ackland (Black Kanan), Michelle Price (Lucy). **Længde:** 92 min., 2507 m. **Censur:** Rød Udl: Panorama. **Prem:** 9.3.79 Alexandra, Tivoli, Bio Lyngby, Bio Trio. Anm. Kos. 142.

KARATE PÅ LIV OG DØD

The Silent Flute. USA 1978. **P-selskab:** Volare Productions. **P:** Andy Howard, Paul Maslansky. **Ex-P:** Richard St. Johns. **As-P:** Zvi Spielmann. **P-leder:** Gad Levy. **Instr:** Richard Moore. **Instr-ass:** Nissim Levy. **Stunt-instr:** Kam Yuen, Joe Lewis, Terry Loonard, Roy Street. **Manus:** Stirling Silliphant, Stanley Mann. **Efter:** Fortælling af Bruce Lee, James Coburn, Stirling Silliphant. **Foto:** Ronnie Taylor. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ernest Walter. **P-tegn:** Tambi Larsen. **Matte:** Ray Caple. **Kost:** Lilly Fenichel. **Makeup:** Tom Smith, Mike Westmore. **Musik:** Bruce Smeaton. **Tone:** Bill Trent, Cyril Collick, Ken Barker. **Medv:** David Carradine (Blind mand/Jungar/Døden/Changsha), Jeff Cooper (Cord), Roddy McDowall (White Robe), Eli Wallach (Mand i olie), Christopher Lee (Zetan), Erica Creel (Tara), Anthony De Longis (Morthond), Earl Maynard (Sort kæmpe), Michael Vendrell, Leo Whang, Donnie Williams, Robert Gardner, Tom Ascensio (Karatekæmper). **Længde:** 95 min., 2691 m. **Censur:** FB.U.16 Udl: Nordisk. **Prem:** 15.1.79 (Nørreport), Kung Fu-fup.

KÆRLIGHED ER KOLDERE END DØDEN

Liebe ist kälter als der Tod. Vesttyskland 1969. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Anti-teater/X-film. **P:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Martin Müller. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Klip:** Franz Walsch. **Ark:** Ulli Lommel, Rainer Werner Fassbinder. **Musik:** Peer Raben, Holger Münzer. **Medv:** Ulli Lommel (Bruno), Hanna Schygalla (Johanna), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Hans Hirschmüller (Peter), Katrin Schaake (Dame på tog), Peter Berling (Våbenhandler), Hannes Gromball (Johannas kunde), Gisela Otte, Ingrid Caven, Ursula Strätz (Ludere), Irm Hermann (Brilleforhandler), Les Olvides (Georges), Will Rabenbauer (Jürger), Peter Moland (Forhørsleder), Anastassios Karalas (Tyrk), Rudolf Waldemar Brehm (Betjent på motorcykel), Yaak Karsunke (Inspektør), Monika Stadler (Pige), Kurt Raab (Vagt). **Længde:** 88 min. **Censur:** FB.U.16 Udl: Kollektiv Film. **Prem:** 22.1.79 Vester Vov Vov. Fassbinders første spillefilm.

LEG MED DØDEN

Game of Death. **Kinesisk titel:** Si-Wang Yu Hsi. Hong Kong 1978. **P-selskab:** Golden Harvest. A Paragon Films Production. **P:** Raymond Chow. **As-P:** André Morgan. **P-leder:** David Cahn. **I-leder:** Madelena Chan. **Instr:** Robert Clouse, Bruce Lee. **Fortekster:** John Christopher. **Instr-ass:** Mike Gowans, Bryan Levinge, Sam Yip. **Stunt-instr:** Sammo. **Manus:** Jan Spears. **Karate:** Hung Kim. **Foto:** Godfrey A. Godar. **Farve:** Technicolor. **Formt:** Cinemascope. **Klip:** Alan Pattillo. **Ark:** Carherine Chang. **Kost:** Sherry Chen. **Makeup:** Graham Freeborn. **Musik:** John Barry. **Sang:** Will This Be the Song I'll Be Singing Tomorrow« af John Barry. **Solist:** Colleen Camp. **Tone:** Dayy Daniel, Jack Schrader, Jack Kirschner, Anthony Ippolito, Mark Eggenweiler, James Fritch. **Medv:** Bruce Lee/Kim Tai Jong (Billy Lo), Gig Young (Jim Marshall), James Tien/Tien Chin (Billy), Dean Jagger (Dr. Land), Hugh O'Brian (Steiner), Robert Wall (Carl Miller), Colleen Camp

(Ann Morris), Mel Novak (Stick), Kareem Abdul-Jabbar (Hakim), Danny Inosanto (Pasqual), Billy McGill (John), Hung Kim Po (Lo Chen), Roy Chiao/Chiao Hung (Henry LO), Tony Leung (David), Jim James (Kirug), Russell Cawthorne (Doktor), David Hu, Peter Gee (Forretningsmænd), Don Barry (Kaptajn), Jess Hardie (Pladeproducer), Lee Hau Lung (Steiners chauffør), Albert (Dr. Lands Chauffør), Roz Hudson (Læge), Eddie Lye (Direktør), Peter Nelson (Instruktør-assistent) Chuck Norris (Kæmper). **Længde:** 94 min. **Censur:** FB.U.16 Udl: Obel. **Prem:** 19.1.79 Saga. Sammenklipping af en række småfilm fra beg. af 1972. Yderligere filmmateriale bl.a. taget fra »Way of the Dragon« og »First of Fury«.

LIDERLIGE GRÆSENKE, DEN

Seduction, USA. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 80 min. **Censur:** FB.U.16 Udl: Panorama. **Prem:** 2.2.79 Broadway. Porno.

LILLYS FØRSTE KNALD

Dirty Lilly. USA. **Instr:** Marc Ubell. **Medv:** Beth Anne (Lilly), Richard Bolla, C.J. Laing, Sharon Mitchell, Roger Cane, Eric Edwards, Marlene Willoughby. **Længde:** 75 min., 2050 m. **Censur:** FB.U. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 12.1.79 Studio 1-2. Porno.

MED MORD I ØJNENE

Con la rabbia agli occhi. Italien 1976. **P-selskab:** Giovine Cinematografica. **Ex-P:** Franco Caruso. **P-leder:** Nino Di Giambattista. **Instr:** Anthony M. Dawson (= Antonio Margheriti) **2nd-unit-instr:** Ignazio Dolce. **Manus:** Guido Castaldo, Giacomo Furia. **Efter:** Fortælling af Pierluigi Andreani, Leila Bongiorno. **Dialog:** Mark Princi, Paul Costello. **Foto:** Sergio D'Offizio. **2nd-unit-foto:** Tonino Maccoppi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Mario Morra. **Ark:** Luciano Puccini. **Kost:** Massimo Bolongaro. **Makeup:** Lamberto biseo. **Sp-E:** Paolo Ricci. **Musik:** Guido De Angelis, Maurizio De Angelis. **Tone:** Pietro Spandoni. **Medv:** Yul Brynner (Peter Marciani), Massimo Ranieri (Angelo), Barbara Bouchet (Anny), Martin Balsam (Inspektør Gambardella), Giancarlo Sbragia (Gennaro Gallo), Giacomo Furia (Cannavalle), Sal Borgese (Vincent), Loris Bazzocchi (Morder) Rorasio Borelli, Luigi Williams, Renzo Marignano. **Længde:** 98 min., 2690 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 19.2.79 Studio 1-2. Krimi.

MORDET PÅ EN KINESISK BOOKMAKER

The Killing of a Chinese Bookie. USA. **P-selskab:** Faces Productions. **P:** Al Ruban. **As-P:** Phil Burton. **Instr:** John Cassavetes. **Manus:** John Cassavetes. **Foto:** Mitch Breit. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Tom Cornwell. **P-tegn:** Sam Shaw. **Ark:** Phedon Papamichael. **Musik:** Bo Harwood. **Medv:** Ben Gazzara (Cosmo Vitelli), Timothy Agoglia Carey (Flo), Seymour Cassel (Mort), Robert Phillips (Phil), Morgan Woodward (John), John Red Kullers (Eddie-Red), Al Ruban (Marty), Azizi Johari (Rachel), Virginia Carrington (Betty), Meade Roberts (Mr. Sophistication), Alice Friedland (Sherry), Donna Gordon (Margo), Haji (Haji, Carol Warren (Carol), Derna Wong Davis (Derna), Kathalina Veniero (Annie), Yvette Morris (Yvette), Jack Ackerman (Dirigent) David Rowlands, Trisha Pelham, Eddie Ike Shaw, Salvatore Aprile, Gen Darcey, Benny Marino, Arlene Allison, Vince Barbi, Val Avery, Elizabeth Deering Stot Joe Hugh, Catherine Wong, John Finnegan, Miles Ciletti, Mike Skloot. **Længde:** 109 min. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Arnold. **Prem:** 9.3.79 Dagmar. Original spilletid: 135 min. Anm. Kos. 142.

MØD MIN HR. MOR

La Cage Aux Folles. Frankrig/Italien. **P-selskab:** Les Productions Artistes Associes/Da Ma Produzione. **P:** Marcello Danon. **Instr:** Eduard Molinaro. **Manus:** Francis Veber, Eduard Molinaro, Marcello Danon, Jean Poirot. **Efter:** Skuespil af Jean Poirot. **Musik:** Ennio Moricone. **Medv:** Ugo Tognazzi, Michel Serrault, Michel Galabru, Calire Maurier, Remy Laurent, Benny Luke, Carmen Scarpitta, Luisa Maneri. **Længde:** 93 min. **Udl:** United Artists. **Prem:** 29.1.79 Dagmar. Bøssekomedie.

NOSFERATU - VAMPYREN

Nosferatu - Phantom der Nacht, Vesttyskland

1978. **P:** Werner Herzog. **Ex-P:** Walter Saxer. **Instr:** Werner Herzog. **Manus:** Werner Herzog. **Foto:** Jörg Schmidt-Reitwein. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Beate Mainka-Jellinghaus. **Musik:** Popol Vuh, Florian Fricke, Richard Wagner (Ringuldet), Charles Gounod (Sanctus), Vok Ansambel Gordela. **Medv:** Klaus Kinski (Grev Dracula), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Jacques Dufilho (Kaptajnen), Roland Topor (Renfield), Walter Ladengast (Dr. Van Helsing), Dan Van Husen (Fangevogter), Jan Groth (Havnefoged), Carsten Bodinus (Schraeder), Martje Grohmann (Mina), Beverly Wiker (Abbedissen). **Længde:** 108 min., 2935 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.3.79 Dagmar. Anm. Kos. 142.

PIGEN DER VIDSTE FOR MEGET

Foul Play. USA 1978. **P-selskab:** Shelburne Associates. For Paramount. A Miller-Milkis/Colin Higgins Picture. **P:** Thomas L. Miller, Edward K. Milkis. **As-P:** Peter V. Herald. **P-leder:** Peter V. Herald. **Instr:** Colin Higgins. **2nd-unit-instr:** M. James Arnett. **Instr-ass:** Gary D. Daigler, Larry J. Franco. **Fortekster:** Phill Norman. **Stunt-instr:** Craig Baxley, Hal Needham, Glynn Rubin. **Manus:** Colin Higgins. **Foto:** David M. Walsh. **2nd-unit-foto:** Rexford Metz. **Farve:** Movielab. **Klip:** Pembroke J. Hering. **P-tegn:** Alfred Sweeney. **Dekor:** Robert R. Benton. **Makeup:** Tom Case. **Musik:** Charles Fox. (Uddrag fra »The Mikado« af Gilbert & Sullivan). **Arr:** Ruby Raksin. Sange m. Barry Manilow, The Bee Gees og Carole King. **Tone:** Jeff Wexler, Jay Harding, Nicholas Eliopoulos. **Medv:** Goldie Hawn (Gloria Mundy), Chevy Chase (Tony Carlson), Burgess Meredith (Mr. Hennessey), Rachel Roberts (Gerda Caswell), Eugene Roche (Ærkebiskop Thorncrest/Hans tvillingbror), Dudley Moore (Stanley Tibbets), Marilyn Sokol (Stella) Brian Dennehy (Fergie), Marc Lawrence (stiltstkin), Shuck McCann (Biografdirektør), Billy Barty (J.J. MacKuen), Don Calfa (Scarface), Bruce Solomon (Scott), Cooper Huckabee (Sandy), Pat Ast (Mrs. Venus), Frances Bay (Mrs. Russell), Lou Cutell (Vært), William Frankfather (Whitney Jackson), John Hancock (Coleman), Barbara Sammeth (Sally), Queenie Smith (Elsie), Hope Summers (Ethel), Janet Wood (Sylvia). **Længde:** 116 min., 3200 m. **Censur:** Grøn FB.U.12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 23.3.79 ABCinema, Kosmorama (ÅRHUS). Spionfarce.

REJSEKAMMERATER

Pecki-Lovocki. USSR 1972. **P-selskab:** Gorki Studio. **Instr:** Vassili Shukshin. **Manus:** Vassili Shukshin. **Foto:** Anatoli Sabolozki. **Musik:** Pavel Chekalov. **Medv:** Vassili Shukshin (Ivan Rastorguev), Lidia Fedossejeva (Niura), Vsevolod Sanajev (Sergei Fjodorovich). **Længde:** 100 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 17.1.79 Kino Kosmos. Anm. Kos. 141.

SEXLEGE MED UNGE PIGER

The Legend Of Lady Blue. USA 1978. **P-selskab:** T.I.B. Productions. **P:** John Byron. **Instr:** A. Fabritzi. **Manus:** A. Fabritzi. **Foto:** Vilmos Vasquez. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Vilmos Vasquez, Michael Zen. **Medv:** Maureen Spring (Iris Hoog), John Smith (Casey Cuizak), Obe-Wah (Shelby Turner), Faye Young (Mai-Ling), Gloria Leonard (Hollywood-agent), John Leslie (Buzz Kramer), Phedra Grant (Hertuginde af Saigon), Lauren Brooks (Annabella Watkins), Cris Cross (Millie Jackson). **Længde:** 80 min. 2195 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 16.3.79 Studio 1-2. Porno.

SIDSTE HILSEN, DEN

Love and Bullets. England 1978. **P-selskab:** ITC Films **P:** Pancho Kohner. **Instr:** Stuart Rosenberg. **Manus:** Wendell Mayes, John Melson. **Foto:** Anthony Richmond, Fred Koenekamp. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Michael Anderson, Lesley Walker, Tom Priestley. **Ark:** John Du Cuir. **Musik:** Lalo Schifrin. **Medv:** Charles Bronson (Charlie Congers), Jill Ireland (Jackie Pruitt), Rod Steiger (Joe Bombosa), Strother Martin (Louis Monk), Henry Silva (Vittorio Faroni), Bradford Dillman (Brickman), Paul Koslo (Huntz), Michele Gazzo (Lobo), Joseph Roman (Ligysmand), Sam Chew (Cook), Albert Salmi (Andy Minton), Val Avery (Caruso), John Belluci (Alibisi), Rick Colitti (Carlo), Ray

Lafre, Lon Carli, Richard Brose (medlemmer af Bomboskas bande), Andy Romano (Marty), Tobin Clarke (George), Bill Gray (Mike Durant), Richard Graydon (Freddo), Alan Bryce (Antonio), Cliff Pellow (Politikaptajn) Chip Lucia, Joe Rainer, Michael Parrent (detektiv). **Længde:** 104 min., 2820 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 14.2.79 Kinopalæet. Gangsterfilm.

SIG DET SØDT

On peut le dire sans se facher! Frankrig 1977. **Dist:** Filmologies. **P-selskab:** Olliane Productions. **P:** Bernard Marescot. **As-P:** Marie-Laure Reyre. **P-leder:** Bernard Vaillant. **Instr:** Roger Goggio. **Instr-ass:** Emmanuel Clot, Jerome Chailou. **Manus:** Roger Goggio, Elisabeth Huppert. **Foto:** Etienne Becker. **Kamera:** Patrice Wyers. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Denise de Casabianca. **Ark:** Jacques Bufnoir. **Kost:** Jocelyne Bourquo. **Musik:** Michel Legrand. **Tone:** Georges Prat. Gerard Lecas. **Medv:** Elisabeth Huppert (Pauline), Roger Goggio (Peppo), Madeleine Robinson (Paulines mor), Luisa Colpeyn (Desmarais), Jole Silvani (La Mamma), Adriana Innocenti (Bianca), Jean Berger (Paulines far), Francois Lalande (Mr. Macais), Xavier Gelin (En bilist), Yvan Varco (Mr. Lamourette). **Længde:** 91 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 28.3.79 ABCinema.

SLAP AF DOKTOR!

House Calls. USA 1978. **P-selskab:** Universal. **P:** Alex Winitzsky, Arlene Sellers. **Ex-P:** Jennings Lang. **P-leder:** Wilbur Mosier. **Instr:** Howard Zieff. **Instr-ass:** Gary Daigler, Peter Burrell. **Fortekster:** Dan Perri. **Manus:** Max Schulman, Julius J. Epstein, Alan Mandel, Charles Shyer. **Efter:** Fortælling af Max Schulman, Julius J. Epstein. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Edward Warschilka. **P-tegn:** Henry Bumstead. **Dekor:** Mickey S. Michael. **Kost:** Burton Miller. **Makeup:** Mark Reedall. **Musik:** Henry Mancini. **Sang:** »Something« af George Harrison. **Solister:** The Beatles. »On the Sunny Side of the Street« af Jimmy McHugh, Dorothy Fields. **Solist:** Frankie Laine. **Tone:** Don Sharpless, Robert L. Hoyt. Roger Heman, Peter Berkos. **Medv:** Walter Matthau (Dr. Charley Nichols), Glenda Jackson (Ann Atkinson), Art Carney (Dr. Amos Willoughby), Richard Benjamin (Dr. Norman Solomon), Candice Azzara (Ellen Grady), Dick O'Neill (Irwin Owett), Thayer David (Phil Pogostin), Anthony Holland (TV-mand), Reva Rose (Mrs. De Voto), Sandra Kerns (Lani Mason), Brad Bexter (Quinn), Jane Connell (Mrs. Conway), Lloyd Gough (Harry Grady), Gordon Jump (Dr. O'Brien), William J. Fiere (Dr. Sloan), Taurean Blacque (Levi), Charlie Matthau (Michale Atkinson), Ken Olofson (Makeup-mand), Len Lesser (Tjener), Nancy HSUEH (Gretchen), Susan Batson (Shirley), Alma Beltran (Gina), Pamela Toll (Sarah), Enzo Gagliardi (Syngende tjener), Bob Goldstein (Taxachauffør). **Længde:** 98 min. 2690 m. **Censur:** Rød Udl: C.I.C. **Prem:** 5.2.79 ABCinema. Komedie.

STJÅLNE KROPPE

Invasion of the Body Snatchers. USA 1978. **P-selskab:** Solofilm Company. **P:** Robert H. Solo. **P-leder:** Alan Levine. **I-leder:** Allen Pettigrew. **Instr:** Philip Kaufman. **Instr-ass:** Jim Bloom, Toby Lavallo. **Stunt-instr:** David Ellis. **Manus:** W.D. Richter. **Efter:** romanen »The Body Snatchers« af Jack Finney. **Foto:** Michael Chapman. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Douglas Stewart. **P-tegn:** Charles Rosen. **Dekor:** Dough Von Koss. **P-ill:** Sherman Labby. **Kost:** Agnes Anne Rogers. **Makeup:** Bob Westmoreland. **Sp-E:** Dell Rheame, Russ Hessey. **Sp-makeup-E:** Thomas Burman. Edouard Henriques. **Musik:** Dennis Zeitlin. »Amazing Grace« spilles af The Royal Scots Dragoon Guards. »De La Tromba Pavin« af the Julian Bream Consort. **Dir:** Roger Kellaway. **Arr:** Greig McRitchie. **Tone:** Bonnie Koehler, John Nutt. Art Rochester, Mark Berger, Andrew Wiskes, Ben Burt, Susan Crutcher. **Medv:** Donald Sutherland (Matthew Bennell), Brooke Adams (Elizabeth Driscoll), Leonard Nimoy (Dr. David Kibner), Veronica Cartwright (Nancy Belli-ccc), Jeff Goldbaum (Jack Bellicec) Art Hindle (Geoffrey), Leila Goldoni (Katherine), Kevin McCarthy (Løbende mand), Don Siegel (Taxachauffør), Tom Luddy (Ted Hendley), Stan Ritchie (Stan), David Fisher (Mr. Gianni) Tom Dahægren (Detektiv), Gary Goodrow (Boccardo),

Jerry Walter (Ejer af restaurant), Maurice Argent (Kok), Sam Conti (Gadesælger), Wood Moy (Mr. Tong), R. Wonh (Fru Tong), Rose Kaufman (Gal dame), Joe Bellan (Tigger), Sam Hiona, Lee McVeigh (Politimænd), Lee Mines (Skolelærerinde) Robert Duvall (Præst i gyng). **Længde:** 115 min. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 26.2.79 Palads. Anm. Kos. 141.

STORE URANKUP, DET

The Uranium Conspiracy. Israel 1978. **P-selskab:** Golan-Globus-Dunamis Productions. **P:** Francesco Corti, Menehem Golan. **Instr:** Menehem Golan. **Manus:** David Paulsen. **Efter:** roman af Y. Ben-Porat. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Dov Hoinig. **Musik:** Dov Seltzer. **Medv:** Fabio Testi (Renzo), Janet Agren (Helga), Assaf Dayan (Dan), Sigfried Rauch (Baronen), Oded Kotler (Meir) Gianni Rizzo (Kaptajnen), Rolf Eden, Herbert Fux. **Længde:** 120 min., 3285 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 4.2.79 World Cinema. Spændingsfilm.

THE STUD – DISCO-FYREN

The Stud. England 1978. **Dist:** Brent Walker. **P-selskab:** Brent Walker/Artco Corporate Services. **P:** Ronald S. Kass. **Ex-P:** Edward D. Simons. **As-P:** Adrian Gaye. **P-leder:** Arnold Schulkes. **Instr:** Quentin Masters. **Instr-ass:** Vincent Winter. **Manus:** Jackie Collins. **Efter:** egen roman. **Foto:** Peter Hannan. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** David Campling. **Ark:** Michael Bastow. **Kost:** Penny ose. **Makeup:** Anne Marie Ward, Stella Morris. **Musik:** Biddu. (Div. melodier med bl.a. Hot Chocolate, Samantha Sang, The Real Thing, Baccara, Odyssey, Linda Lewis, Space, Tina Charles, Sweet, 10 CC, Sally Sagoe, Coco, Bill Fredericks). **Tone:** Peter Keen, Stan Phillips. **Medv:** Joan Collins (Fontaine Kahled), Oliver Tobias (Tony Blake), Sue Lloyd (Vanessa), Mark Burns (Leonard), Doug Fisher (Sammy), Walter Gottrell (Ben Kahled), Tony Allyn (Hal), Emma Jacobs (Alexandra Kahled), Peter Lukas (Ian Thane), Natalie Ogel (Maddy), Constantin de Gouguel (Lord Newton), Guy Ward (Peter), Sarah Lawson (Anne Kahled), Jeremy Child (En sagfører), Franco de Rosa (Franco), Shango Baku (Flowers), Peter Dennis (Marc), Chris Jagger (Rock-stjerne), Peter Bourke (Gordon), Tania Rogers (Janine), Felecity Buirsik (Deborah), Minah Bird (Molly), Sharon Fussey (Denise), Hilda Fenemore (Tonys mor), Bernard Stone (Tonys far), John Conteh, Billy Walker, John Gold, Pat Harmsworth (dem selv). **Længde:** 90 min., 2675 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 5.3.79 Palads, Tivoli. Disco-sex uden dans.

SUPERHELT PÅ TIMELØN

L'Animal. Frankrig 1977. **P-selskab:** Films Christian Fechner. **P:** Christian Fechner, Bernard Ar-tigues. **Instr:** Claude Zidi. **Foto:** Claude Renoir. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Robert Isnardon, Monique Isnardon. **Ark:** Theobald Meurisse. **Musik:** Vladimir Cosma. **Medv:** Jean-Paul Belmondo (Mike), Raquel Welch (Jane), Charles Gerard (Hyacinthe), Aldo Maccone (Sergio), Julien Giumar (Fechner), Dany Saval (Doris), Raymond Gerome (grev de Saint Prix), Henri Genes (Camille), Fred Personne (Borgmester), Jean Jacques (Philemon), Francois Mirathe (Chef i supermarked), Martine Ferriere (Socialhjælper), André Pervern (produktionsleder), Claude Chabrol (instruktør), Johnny Halliday (skuespiller), Jane Birkin (Skuepillerinde) Jean-Jacques Moreau (taxachauffør), Jacquesalric (hoteldirektør), Mario David (sigøjner), Francois Valorbe (læge), Rita Maiden (oversyggeplejerske). **Længde:** 101 min., 2760 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner-Metronome. **Prem:** 19.2.79 Tre Falke. Stuntmens hverdag.

SWARM

The Swarm. USA 1978. **P-selskab:** Warner Bros. **P:** Irwin Allen. **Ex-P:** Sidney Marshall, Al Gail. **P-leder:** Norman A. Cook. **I-leder:** Sheridan Reid. **Instr-ass:** Mike Salamunovich, Skip Surguine, Herb Adelman. **Stunt-instr:** Paul Stader. **Manus:** Stirling Silliphant. **Efter:** roman af Arthur Herzog. **Bi-kons:** Fred Hesper, Ken Harris. **Fly-kons:** Major Ron Gruchy. **Foto:** Fred J. Koenekamp. **Video-sop:** Hal Landaker. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Harold F. Kress. **P-tegn:** Stan Jolley. **Ark:** Stuart Reiss. **P-ill:** Tom Cranham, Joseph Musso. **Dekor:** Harold Fuhr-

man, Alfred M. Kemper. **Kost:** Paul Zastupnevich, **Makeup:** Tony Lloyd. **Sp-E:** Howard Jensen. **Sp-foto-E:** L.B. Abbott. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Arr:** Arthur Morton. **Tone:** Allan R. Potter, Herman Lewis, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Michael Minkler. **Medv:** Michael Caine (Brad Crane), Katharine Ross (Helena), Richard Widmark (General Slater), Richard Chamberlain (Dr. Hubbard), Olivia de Havilland (Maureen Schuster), Ben Johnson (Felix), Lee Grant (Anne MacGregor), Jose Ferrer (Dr. Andrews) Patty Duke Astin (Rita Bard), Slim Pickens (Jud Hawkins), Bradford Dillman (Major Baker), Fred MacMurray (Clarence), Henry Fonda (Dr. Krim), Cameron Mitchell (General Thompson), Christian Juttner (Paul Durant), Morgan Paull (Dr. Newman), Alejandro Rey (Dr. Martinez), Don Red Barry (Pete Harris, Doria Cook (Mrs. Durant), Robert Varney (Mr. Durant), Ernie Orsatti (Officer), Patrick Culliton (Sheriff Morrisson), John Furlong (Fotograf), Chris Petersen (Hal), Jerry Roomey (Eddie). **Længde:** 116 min. 3170 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** Warner/Metronome. **Prem:** 14.1.79 World Cinema. Katastrofefilm.

TERROR UNDER HAVET

Bermude: La Fossa Maledetta. Eng. titel: The sharks cave. Italien/Spanien 1978. **P-selskab:** Koala Cinematografica/Amanecer Film. **P:** Nino Segurini. **P-sup:** Enzo Doria. **P-samordner:** Apollinar Rabinaz. **P-leder:** Claudio Grassetti, Ramon Baillou. **Instr:** Anthony Richmond (Y Teodoro Ricci). **Undervands-instr:** Mario Morales. **Instr-ass:** José Fernando Galiana. **Manus:** Fernando Galiana, Manrico Melchiorre, Teodoro Ricci. **Efter:** Fortælling af Fernando Galiana. **Foto:** Juan Jurado. **Sp-foto-E:** Blasco Giurato. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Angelo Curi. **Dekor:** Mario Molli, Jaime Perez Cubero. **Ass:** Angelo Mattei. **Kost:** Francesca Fabbri. **Makeup:** Marcello Meniconi. Alberto Gutierrez. **Musik:** Stelvio Cipriani. **Tone:** Andrea Moser. **Medv:** Andres Garcia (Andres Montoya), Janet Agren (Angelica Montoya), Arthur Kennedy (Mr. Johnson), Pino Colizzi, Maximo Valverde, Cinzia Monreale, Adriana Falco, Sergio Doria, Oscar Alvarez, Angelo Calligaris, Sergio Sinceri. **Længde:** 90 min. m 24 50 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** A.P. **Prem:** 12.3.79 Colosseum. Spændingsfilm.

TRÆSKOTRÆET

L'Albero degli Zoccoli. Italien. **Instr:** Ermanno Olmi. **Manus:** Ermanno Olmi. **Foto:** Carlo Petriccioli. **Ass:** Ercole Visconti. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Enrico Tovaglieri. **Ass:** Rossella Guarna. **Kost:** Francesca Zucchelli. **Musik:** Johan Sebastian Bach. **Solist:** Fernando Germani. **Tone:** Amedeo Casati. **Længde:** 170 min., 4650 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 16.3.79 Grand. Anm. Kos. 142.

UTRO SEX-ÆGTEPAR

Parties Chaudes. Frankrig. **Frave:** Eastmancolor. **Længde:** 82 min. 2250 m. **Censur:** FB.U.16. **Udl:** C.M. Film. **Prem:** 12.3.79 Carlton. Porno.

ÅH, GUD!

Oh, God! USA 1977. **P-selskab:** Warner Bros. **P:** Jerry Weintraub. **P-leder:** Howard Roessel. **Instr-ass:** Bob Birnbaum, Victor Hsu, David Nicksay. **Manus:** Larry Belbart. **Efter:** roman af Avery Corman. **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Bud Molin. **Ark:** Jack Senter. **Dekor:** Stuart Reiss. **Kost:** Michael J. Harte, ancy McArde. **Musik:** Jack Elliott. **Tone:** Richard Wagner, Jim Cook, Wayne Artman, Don Cahn. **Medv:** George Burns (Gud), John Denver (Jerry Landers), Teri Garr (Bobbie Landers), Donald Pleasence (Dr. Harmon), Ralph Bellamy (Sam Raven), William Daniels (George Summers), Bernard Hughes (Dommer Baker), Paul Sorvino (Willie Williams), Barry Sullivan (Præst), Dinah Shore (Sig selv), Jeff Corey (Rabbo), George Furth (Briggs), David Ogden Stiers (Mr. McCarthy), Titos Vandis (Græsk Biskop), Moo-se Drier (Adam), Rachel Longaker (Becky), Jerry Dunphy (Radiomand), Mario Machado (TV-reporter), Connie Sawyer (Mrs. Green), Jane Lambert (Mrs. Levin), Byron Paul (TV-tekniker), Hector Morales (Tjener), Murphy Dunne (Stenograf-mand), Carl Reiner (Gæst hos Dinah Shore). **Længde:** 104 min. 2690 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Metronome. **Prem:** 29.1.79 ABCinema, Cinema 1-5. Anm. Kos. 140.

Debat

Dementi

Jeg har forlængst opgivet at korrigere »Kosmorama«, hver gang man i polemisk øjemed fejlrefererer mine synspunkter. Der synes at være tale om en bevidst ond-sindet kampagne, som i højere grad stempler ophavsmænd end offer.

Alligevel vil jeg påpege, at jeg aldrig har sagt eller ment, hvad Ib Lindberg i sin anmeldelse af Anders Refns »Slægten« refererer mig for, nemlig at jeg »anklager en film for at blive upersonlig, bare fordi den er flot og tydeligvis har kostet mange penge.« Jeg synes, det både er trivielt og svinsk, at Lindberg citerer mig for noget, han udmærket godt ved, jeg aldrig har udtrykt.

Og for en ordens skyld: Hvad jeg har sagt er, at der ikke er grund til at lave dyre film her i landet (dvs. film i 1½-3 millioner klassen), når vi ikke har instruktører, der kan administrere den slags budgetter kunstnerisk. Jeg har desuden sagt, at *selv om vi havde, burde man måske nok i økonomiske krisetider undlade at producere en film til 3 millioner kr. og i stedet vælge at lave f.eks. seks film til 500.000 kr.* Dels ville flere kunstnere på den måde få arbejdsmuligheder, dels ville der være en større sandsynlighed for, at nogle blandt 6 film bliver seværdige.

Jeg har endelig protesteret imod, at man betragter de instruktører, der laver million-film, som særligt professionelle, idet det egentlige dilettanteri i dansk film trives hos dem, der netop ikke formår at administrere de høje budgetter, mens professionalismen i højere grad findes hos dem, der laver film for under en million.

Disse er kort og præcist mine synspunkter, og dem vil jeg gerne diskutere og argumentere for, dersom det ønskes. Jeg gider derimod ikke at diskutere påduttede synspunkter, samtidig med at jeg naturligvis udmærket godt forstår, at man konsekvent forsøger at pådutte mig andre synspunkter, end dem jeg har. På den måde undgår man at komme ind i en seriøs og forpligtende debat og at drage de filmpolitiske konsekvenser, en sådan debat vil medføre.

Christian Braad Thomsen

Kosmo-rama film-guide

★★ **AMERIKANSKE VEN, DEN** – Wim Wenders' Patricia Highsmith-film er mangetydig og fascinerende i sin skildring af skæve eksistenser i kriminalitetens grænseland. (Kos. 139).

★★ **BERNARD OG BIANCA** – Seneste lange tegnefilm fra Disney-studierne er charmerende i streg og historie, vittig og yndefuld i personkarakteristik. (Kos. 140).

★★ **BRYLLUP, ET** – Robert Altmans komedie om tosserierne omkring et amerikansk bryllup er vittig i sine mange og præcise detaljer. Med Vittorio Gassman, Lillian Gish, Mia Farrow. (Kos. 141).

★★ **COMING HOME** – På **VEJ HJEM** – Velment, vedkommende, velspillet og velinstrueret film af Hal Ashby, der beretter om Vietnamkrigens amerikanske hverdag (Kos. 139).

★ **CONVOY** – Sam Peckinpahs seneste film (med Kris Kristofferson og Ali McGraw) er veloplagt underholdning med lastbilchauffører som nutidens cowboys.

★★ **DEER HUNTER, The** – Tre timer lang, berømt og berygtet, talentfuld i detaljerne, men løs i helheden fortæller Michael Cimino om venskab i fredstid og krig. Med Robert De Niro, Christopher Walken og John Savage. (Kos. 142).

DESPERATE MAND, Den – Fortvivlende Fassbinder-forsøg på at filmatisere Nabokov. Dirk Bogarde slider desperat i hovedrollen (Kos. 140).

DRENGENE FRA BRASILIEN – Langstrakt Franklin J. Schaffner filmatisering af Ira Levins gyser om Hitlers arvinger. Med Laurence Olivier og Gregory Peck. (Kos. 142).

★ **DUELLANTERNE** – Ridley Scotts debutfilm er billedflot og dygtig, men personskildringen er ikke på højde med resten (Kos. 140).

DØDEN PÅ NILEN – Langstrakt Agatha Christie-filmatisering med utroligt afdæmpet Peter Ustinov som en kedsommelig Poirot. (Kos. 140).

DØDENS GAB 2 – Klodset og ligegyldig næsten-genindspilning af Spielbergs film men helt uden Spielbergs tætte gys. Med Roy Scheider. (Kos. 140).

★ **ELVIS** – Oprindelig produceret for amerikansk TV. Filmen er et ganske underholdende biografisk melodrama, der smukt illustrerer myten om Elvis Presley uden at sætte generende spørgsmålstegn. John Carpenter har instrueret, og Kurt Russell spiller Elvis (Kos. 142).

★★ **FACES »ANSIGTER«** – John Cassavetes' anden film er omsider kommet til Danmark og er nøjagtig ligeså fascinerende og anstrengende, som instruktørens øvrige film (Kos. 142).

FM, DIT PROGRAM – Den dygtige amerikanske fotograf John Alonzo er ikke nær så dygtig som instruktør, og hans musikfilm er ligegyldig til sidste tone. (Kos. 142).

★★ **GIRLFRIENDS** – Meget charmerende debutfilm af Claudia Weill, der med Melanie Mayron i hovedrollen beretter om to veninder i New York (Kos. 140).

★ **GÅDEFULDE FEDORA** – Billy Wilders seneste film er et veloplagt gammeldags melodrama om en Hollywoodstjernes mystiske skæbne. Wilders håndlag er der, formatet savnes. (Kos. 141).

★ **HAIR** – Milos Formans filmatisering af tressernes berømte rock-musical om hippiegenerationen er ganske flot og ret ligegyldig trods gode detaljer. Med John Savage, William Treat og Beverly d'Angelo. (Kos. 142).

★★ **HARLAN COUNTY** – Oscarbelønnet amerikansk dokumentarfilm om en gruppe minearbejderes strejke. Mere følelsesappellerende end analyserende, men hele tiden sober.

★ **HELDET FORFØLGER DEN TOSSEDE** – Indtagende amerikansk komedie (fra 1970) med Gene Wilder i hovedrollen.

★★ **HIMLEN PÅ JORDEN** – Terrence Malick har instrueret (og fik pris i Cannes) sin historie om uskyldens korrumpement med frapperende visuel sans (smukt støttet af fotografen Nestor Almendros) og ringe dramatisk effekt. Med Richard Gere, Brooke Adams (Kos. 142).

- ★ **HONNING MÅNE** – Bille Augusts instruktør-debut er lavmælt, indforstået og sikker i sin skildring af et umage pars giftermål og skilsmisse. Med Kirsten Olesen (Kos. 139).
- ★ **HVOR ER AMERIKA?** – Køn og sympatisk film, der entusiastisk beretter om en ung hvid lærer og hans arbejde blandt sorte. Jon Voight er god, og Ritts instruktion solid og noget sentimental (Kos. 140).
- ★ **HVOR VINDEN RASER** – Alan J. Pakulas moderne western er flot og meningsfyldt americana om paranoia på prærien og med superspil af Jane Fonda. Med Jason Robards og James Caan. (Kos. 141).
- ★ **HVORFOR IKKE!** – Coline Serreaus spillefilmdebut er ganske vellavet i det formelle, men langt fra sikker i sin skildring af seksuelle tre- og firekanter. (Kos. 141).
- ★ **HØSTSONATEN** – Ingmar Bergmans nyligt Bodil-belønnede film er tung og anstrengende, men flot i hysteriet og eminent spillet af Ingrid Bergman og Liv Ullmann. (Kos. 141).
- JEG ELSKER MIG** – Et vittigt manuskript og en veloplagt Henry Winkler i hovedrollen opvejer kun delvis Carl Reiners usikre instruktion. Om en mand, der for enhver pris vil opleve succes. (Kos. 141).
- ★ **KANINBJERGET** – Lovlig håndfast tegnefilm efter Richard Adams' allegoriske roman. (Kos. 142).
- KÆRLIGEHD ER KOLDERE END DØDEN** – Fassbinders spillefilmdebut er gold og ligegyldig stiløvelse.
- ★ **LUCKY LUKE OG DALTON BRØDRENE** – Anden tegnefilm om cowboyhelten Lucky Luke og hans evige krig med Dalton brødrene er ganske opfindsom men savner vitalitet i animationen (Kos. 139).
- ★ **DEN LYSERØDE PANTER TA'R HÆVN** – Peter Sellers er superb i en ellers jævn komedie, der langt fra er så fantasirigt iscenesat som Sellers' spil fortjener. Med Dyan Cannon. (Kos. 140).
- ★ **MASKERNES NAT** – John Carpenter er halvferdernes mest genrebevidste instruktør, og hans nye gyser er en imponerende opvisning i, hvorledes man skaber gys uden grove effekter. (Kos. 142).
- ★ **MENS VI TALER OM MORD ...** – Spodisk underholdende Neil Simon-parodi på »Ridderfalken«, »Casa
- blanca« og Bogart-dyrkelsen. Filmens rygrad er dens stjernestrøede rolleliste. (Kos. 140).
- ★ **MORDET PÅ EN KINESISK BOOK-MAKER** – John Cassavetes' næstsidste film er hans mindst usædvanlige. Levende spil (af Ben Gazzara) og tæt atmosfære i spinkel historie. (Kos. 142).
- ★★ **NORMA RAE** – En stor og intens præstation af Sally Field i titelrollen gør denne i bedste forstand velkalkulerede Martin Ritt-film til et vedkommende drama om arbejdere, fagforeninger og arbejdsgivere i USA. (Kos. 142).
- ★★ **NOSFERATU, VAMPYREN** – Werner Herzogs film efter Murnaus gamle historie er visuelt frapperende og tæt i stemningen, men også lidt svag i logikken. Med Klaus Kinski og Isabelle Adjani. (Kos. 142).
- ★ **DEN NØGNE BARNDOM** – Maurice Pialats film om en 10-årig forbyrder-spire rummer gode iagttagelser. (Kos. 142).
- ★ **PIGEN DER VIDSTE FOR MEGET** – Goldie Hawn er lyspunktet i Colin Higgins' debutfilm, der rummer mange skæve buk for Hitchcock.
- ★ **PRETTY BABY** – Louis Malles film om børneprostitution i New Orleans anno 1917 er ofte fascinerende i skildringen af bordelmiljøet men savner kraft i menneskeskildringen (Kos. 139).
- ★★ **RENE LINIER** – Woody Allens stærkt Bergman-inspirerede film om den borgerlige verden er pæn i detaljerne, men instruktøren Allen savner selvstændighed overfor læremesteren. Med Diane Keaton, Geraldine Page. (Kos. 141).
- ★★ **SIDSTE NAT PÅ STATION 13** – Stilsikker og vital B-film, hvori den nye instruktør John Carpenter flytter »Rio Bravo«s historie ind i storbyen. (Kos. 139).
- ★ **SLAP AF, DOKTOR** – Walter Matthau er afslappet morsom som en enke-mand med ambitioner om at lege Don Juan.
- ★ **STJÅLNE KROPPE** – Remake af Don Siegels »Invasion of the Body Snatchers«, der i Philip Kaufmans instruktion er blevet til en flot og underholdende stiløvelse uden meget perspektiv. Med Donald Sutherland. (Kos. 141).
- ★ **SUPERMAN** – Christopher Reeves
- selvironiske spil i titelrollen kan ikke helt redde filmen fra Richard Donners tunge instruktion. Som journalistpigen Lois Lane er Margot Kidder veloplagt. (Kos. 141).
- ★ **SØDE SYGE, DEN** – Claude Millers film efter Patricia Highsmiths roman om kærlighedens galskab er momentvis fængslende (Kos. 141).
- ★★ **SÅ GODE VENNER VAR VI VIST** – Varm og velgjort film af Ettore Scola, der med megen diskretion og indsigt skildrer tre mænds venskab gennem 30 år. (Kos. 140).
- ★ **TIL SIDSTE MAND** – Solid film om amerikanernes tidlige indsats i Vietnam. Burt Lancaster er et samlende midtpunkt, og Ted Posts instruktion er kompetent (Kos. 140).
- ★★ **TRÆSKOTRÆET** – Ermanno Olmis tre timer lange prisvinder fra Cannes 1978 er et atmosfæremættet side-stykke til Bertoluccis »1990«, men en stærkere dramatisk konstruktion havde klædt filmen og Olmis dybfølte humanisme. (Kos. 142).
- ★★ **VILDE ÅR, DE** – John Milius' tredje film og hans mest personlige hidtil er stærk i følelsen, visuelt flot og ikke uden problematiske over- og undertoner. (Kos. 140).
- VINTERBØRN** – Astrid Henning-Jensens film efter Dea Trier Mørchs roman om kvinder på en fødeklinik er først og fremmest en dansk folkekomedie i anslaget om end ikke i miljøet. (Kos. 139).
- ★★ **ÅH, GUD!** – Afslappet, morsom og menneskelig komedie med George Burns som rar Vorherre, hvis budskab sjældent høres på vor jord. Carl Reiner har instrueret. (Kos. 140).

Kommende:

Paul
Schrader

Jeremy
Kagan

Dashiell
Hammett

Jack
Nicholson

James
Ivory

Jane
Fonda

Woody
Allen

George
Roy Hill

Francis
Coppola

François
Truffaut

Walter
Hill

