

tyv af sind, om end han benytter legale metoder. Som værge for Georges har onklen administreret drengens formue, og da Georges vender hjem, er den efterladte arv svundet ind til ingenting. Kun værdiløse aktier er tilbage.

Heller ikke damerne går ram forbi. En søster (Marléne Jobert) til en af de tyve, som Georges en tid samarbejder med, lever af mænd, og veninden Ida (Françoise Fabian) bruger sin modesalon i Paris som mødested for Randal og damer af det højere borgerskab, der giver tyven tip om sikre kup mod procenter af udbyttet. Og da Georges under et kup møder sit officers hustru (Marie Dubois), har denne forgæves forsøgt at stjæle fra manden, og hun viser sig senere mere end villig til at plukke Georges Randals onkel, der har udviklet en *faible* for piger af alle racer.

Heller ikke en tilsyneladende idealistisk politiker levnes nogen ære. Der tales om begyndende anarki i samfundet, og politikeren taler (som de Gaulle) om nødvendigheden af at vende tilbage til fortiden for at frelse nationen og genopvække idealerne, men denne spillo på vælgernes primitive følelser gør politikerens suspekt, idet han ikke røber hvilke minuser fortidsdyrkelsen kan indeholde.

Kun to af filmens skildrede mennesker afskrives ikke helt. Tyven Cannonier (Charles Denner) omfattes af Randal med en vis følelsesmæssig respekt (da den eftersøgte Cannonier skydes ned af politiet taber den stoiske Georges sin selvbeherskelse). Også kusinen Charlotte omfattes af Georges Randals blidere følelser, men selv da de efter adskillige år genforenes, og efter onklens død kommer til penge (Georges skriver et falskt testamente, så Charlotte arver alt), nægter Georges at opgive sit erhverv. »Det er gået mig i blodet,« siger han i et fatigt forsøg på at forklare Charlotte årsagen, og tidligere i filmen har han småfilosofierende sagt, at ingen undgår sin skæbne, og uden mange spørgsmål til sig selv, har Georges Randal fatalistisk accepteret sin skæbne som synonym med tyvens, har accepteret at han er outsideren, den ensomme i et samfund, hvis forskrifter er anderledes end hans, mens dets mennesker ikke af den grund ejer større respekt for ejendomsretten end Georges.

Bag tyvens og Malles misantropiske univers (mere eller mindre tydeligt ses det i alle Louis Malles film) findes måske en uafklaret marxisme, men der er ingen dogmer i filmen. Heller ikke er der meget tilbage af den totale livslede, som Louis Malle så præcist og forstemmende skildrede i »Le feu follet«, og kun tilsyneladende er Louis Malle en kølig og uengageret betragter. Hele tiden fornemmes der en smertefuld desperation bag billederne, og misantropien bliver aldrig til foragt for mennesket, men kan måske tværtimod tydes således, at Malle

nærer en så stor respekt for mennesket, at han nødvendigvis må angribe menneskene. Da Georges i filmens midte fortæller pateren om en guillotining, og om hvordan han pludselig fornemmede en stærk trang til at ændre samfundet, svarer pateren, at sådan er spillets regler, men i filmens slutning er katolikken tilsyneladende parat til at rejse bort fra Frankrig for at søge andre værdier end de materielle. Også tyven Cannonier er kommet til den erkendelse, at samfundet må ændres og siger, at menneskene kun respekterer styrken, hvorfor han vil bruge magt og terror. Georges vender sig herimod, og siger, at han er imod vold, han er bange for at blive revet med. Malle nærer ikke mange illusioner om menneskene, men synes nærmest ved at sige, at på trods af alle erfaringer er man nødt til fortsat at bevare håbet om en menneskeværdig fremtid.

Filmen er iscenesat med en imponerende økonomi og præcision. Alt overflødigt er skåret bort i billedrækkerne, og de stramt og funktionalistisk afmålte kamerabevægelser viser nøjagtigt, hvad Malle vil have os til at se. Også personskildringen er grebet an på denne måde. Ingen af personerne skildres med alle detaljer givet. Der mangler enkelte brikker i puslespillet, men netop dette princip turde være en gevinst for filmen, idet Malle således sikrer sig et større engagement, en stærkere medleven, hos publikum. Kun i skildringen af den katolske tyvepater kunne man have ønsket sig en større klarhed, idet det aldrig fremgår tydeligt, om præstekjolen kun er en forklædning eller om mennesket bag det sorte klæde oprindeligt er præstedannet, men senere frafalden på grund af sin ejendommelige lidenskab og måske også på grund af utilfredshed med kirken (men ikke skriftens änd). Det sidste forekommer dog mere sandsynligt, fordi tyven Georges Randal i filmen accepterer ham som præst, ja oven i købet spørger, hvad der egentlig bliver af de penge, som katolikken samler ind til kirken. Men usikkerheden giver ikke filmens personskildring slagside. Hertil bidrager selvfølgelig også de fremragende skuespilpræstationer, der livgiver selv de mindste roller og yder Malles tørre humor fuld retfærdighed. Det er en meget civiliseret film. *Per Calum.*

### *Shakespeare Wallah* (*Shakespeare Wallah*)

Prod.: Ismail Merchant/James Ivory, Indien 1965. Udlejning: Fox. Instr.: James Ivory/ass.: M. Shafi, R. Subla. Manus.: R. Prawer, James Ivory. Foto: Subrata Mitra. Klip: Amit Bose. Satyajit Ray. Medv.: Felicity Kendal, Shashi Kapoor, Geoffrey Kendal, Laura Liddel, Madhur Jaffrey, Utpal Dutt, Jim Tyler, Parveen Paul, Prayagraj, Pincho Kapoor, Hamid Sayani, Partrap Sharma, Sudershan. Prem.: 22.1. 1968, Camera. Længde: 125 min. 3325 meter/rødd.

Som alle nye filminstruktører må James Ivory finde sig i at blive sammenlignet med en hoben af de gamle. Rigtig nok har hans film »Shakespeare Wallah« både mindelser om *Jean Renoir* (»The River«) og *George Cukor* (»Bhowani Junction«) og »Heller in Pink Tights«, men allermest nærliggende og allermest korrekt er det selvfølgelig at sammenligne Ivory med *Satyajit Ray*, som han da også gerne vedkender sig sin gæld til. Ray har komponeret musikken til »Shakespeare Wallah«, og han har også været rådgivende ved optagelserne. Ivorys beundring for ham gennemtrænger filmen. »Shakespeare Wallah« er fortalt med samme ligefremme og forfinede enkelhed som Rays Apu-trilogi, og den stiller anmelderen over for det samme problem – et problem, man for øvrigt også støder på, når man beskæftiger sig med filmkunstnere som *Jean Vigo* og *Eric Rohmer* – nemlig dette at skulle analysere og trænge ind i et værk, der i sin opbygning er helt usædvanlig homogen, og hvor de forskellige komponenter kun vanskeligt lader sig isolere. James Ivory er filmfortæller, ikke det bitterste nyskabende eller eksperimenterende, og han kommer i sin form meget nær til det ideal, som *Astruc* opstillede i sit essay om »Kameraet som pen«.

»Shakespeare Wallah« fortæller historien om en skuespillertrup, »The Buckingham Players«, der turnerer i Indien, og om dens fallit i de nye tider. (»Wallah« er et indisk ord, der betyder »fortolker« eller »formidler«). Ind i denne historie er flettet en anden om truppens ingenuer, Lizzie Buckingham, og hendes forelskelse i en rig, unger. Også denne historie bliver en fallit.

»Shakespeare Wallah« foregår i vore dage i et Indien, der er fuldt af modsætninger. Skuespillerne, der bærer på en britisk kulturarv, kan ikke længere finde afsætning for denne. De støder gang på gang sammen med samfundet, der har løst sig fra sine forpligtelser over for imperietidens engelske kultur, og som på én gang er blevet emanciperet og bagstræverisk. Men »Shakespeare Wallah« fortæller ikke blot om sammenstød mellem kulturer, men også om sammenstød mellem generationer. Lizzies forældre vil ikke acceptere hendes forelskelse i den unge inder, Sanju Rai, og de presser hende til at rejse hjem til England, til det England, hun aldrig har set, og som hun slet ikke længes efter. Selv bliver de i det Indien, der ikke længere har brug for dem.

James Ivory benytter i sin fortælling ofte den teknik at give os ét indtryk af en scene, som han derefter korrigerer ved at lade billedet udvide sig og vise os noget helt andet. Rent formelt består denne teknik i, at han ofte lader sekvenserne åbne sig i et nærbillede eller en halvtotal, hvorefter han lader kameraet glide tilbage til et totalbillede. Filmens første scene er et eksempel på denne teknik. Vi befinder os ved kanten af en kunstig sø, hvor skuespillerne er i færd med at opføre et superengelsk rokkokko-lystspil. Rays musik til scenen er pompøs og fuld af europæiske klangerfarver. Indstillingen skifter, og vi ser de indiske tilskuere i ærbødig og uforstående afstand. Citharmusik toner frem, og en vildfaren økse afbryder skuespillet. Den indiske virkelighed er brudt ind...

Den efterfølgende, næsten stumme togsekvens præsenterer os for skuespillerne *in private*. Ud over Anthony og Carla Buckingham og deres 18-årige datter Lizzie består truppen af en ældre, resigneret gentleman, Bobby, og to unge indere, Aslam og Sharmaji. Sharmaji er forelsket i Lizzie. Ivory lader os kun i fire-fem korte scener ane denne forelskelse, der aldrig bliver fuldbyrdet, fordi den unge mand ikke har mod til at erklære sig.

Skuespillerne er engageret til at spille for en fyrste, og han er måske den af alle deres tilskuere, der kommer nærmest til at forstå Shakespeares. Hans tale er spækket med halvfilosofiske citater og randbemærkninger, som han fremsætter i et lavmælt og bedrøvet tonefald. (»We go to Shakespeare, not only for his poetry, but also for his wisdom«). Også ham byder de nye tider imod. Hans position er ikke længere, hvad den har været. Han hengiver sig til ørkesløse sysler, laver småreparationer på sin gamle Rolls-Royce og drømmer sig tilbage til gamle tiders glans, når han lytter til Shakespeares ord. For Shakespeare har »bedre end noget andet menneske forstået at skildre en konges kvaler«, (»Uneasy lies the head that wears the crown. True! Very true!« betror han os). Han har ønsket at se »Anthony and Cleopatra«. Hans eget palads benyttes som naturlig dekoration til skuespillet, og selv om scenen på den måde får omtrent samme struktur som i det elizabethanske teater, benytter Ivory stilsammenstødet mellem de romerske dragter og den indiske arkitektur til endnu en gang at minde om de omgivelser, Shakespeare hér må trives i.

I udscenerne anbringer Ivory sine personer fortrinligt i landskabet. Således i den scene, der følger efter besøget hos fyrsten, og i hvilken vi bliver præsenteret for Sanju Rai. Skuespillerne er med deres gamle bil gået i stå på en støvet landevej. I en rolig skiften mellem longshots og halvtotaller lader Ivory os følge med i samtalen, samtidig med at han demonstrerer den følelse af forladthed der falder over selskabet.

Først da natten falder på, får truppen hjælp. Sanju Rai kommer kørende hjem fra jagt i sin jeep. Der er en øjeblikkelig kontakt mellem ham og Lizzie. Skuespillerne bliver inviteret til at overnatte hos ham.

Da skuespillerne rejser videre til bjergbyen Kalikhet, følger Sanju Rai efter, ikke blot for at være i nærheden af Lizzie, men også for at besøge sin elskerinde miss Manjula, der er en feteret filmskuespillerinde og den eneste person i filmen, der er tegnet helt med sort.

Det er typisk for Sanju Rai, at han ikke tænker på konsekvenserne af sit dobbeltspil. Nok er han både rig og smuk, og nok er han verdensmand, men han ligger under for en næsten naiv entusiasme, når han støder på ting, der virkelig kan optage ham. På et lille stikord fra Lizzie kaster han sig ud i en næsten parodisk barnlig fortælling om de tigre, han har skudt. Han fortæller også om en film, han vil lave. Den skal handle om rytme – om rytmen i naturen, vand, der drypper og hejrer, der basker med vingerne. Og den skal slutte med det første trommeslag. »But the first drumbeat was the heart,« siger Lizzie. Sanju Rai kan ikke følge hende. Han er aldrig nået så vidt som til at tænke over mennesker. Som type er

han nærmest »naturens muntre søn«, men tegnet uden den mindste nedladenhed fra Ivorys side. Hans forelskelse i Lizzie er lige så impulsiv som alt, hvad han ellers foretager sig. Det ryster ham, da det går op for ham, at Lizzie mener det alvorligt og vil forloves (»They say I'm going to be like my mother, so you better watch out«). Han havde aldrig tænkt så langt.

Præsentationen af miss Manjula er én af de mest usædvanlige sekvenser i »Shakespeare Wallah«. Til akkompagnement af noget, der vel nærmest er indisk popsang, panorerer kameraet langsomt horisonten rundt i en pittoresk bjergegn, indtil det til sidst langt nede på en sti fanger en kvinde, der danser umotiveret rundt. I en ret hurtig klipning følger man derefter danserinden, der præsenteres i nogle ret krukkelige vinkler. Pludselig vider billedet sig ud, og vi ser et filmhold, der er travlt optaget af at filme hende. Ved siden af filmholdet sidder Sanju Rai og kigger på.

Det er morsomt at bemærke, at Ivory i denne scene har byttet om på *sit* kamera og *filmholdets*. Hele dansesekvensen er fotograferet i den stil, som det tilstedeværende filmhold ville have benyttet, mens deres kamera til gengæld står stille på det sted, hvor Ivorys *burde* have stået.

Kalikhet er et tilflugtssted for skuespillertruppen. Hér har man venner, og hér plejer man at møde stor interesse for Shakespeare, ikke mindst på det lokale gymnasium. Men skuffelserne følger med. Værtinden på pensionatet Gleneagles, hvor skuespillerne bor, har kun dårlige ting at fortælle. Det går ikke så godt for den engelske koloni, og hun selv og manden tænker på at sælge og rejse hjem. Buckingham mister deres sidste tilflugtssted. Hele sekvensen fra Kalikhet, hvor skuffelse følger på skuffelse, er fortalt med en knugende sindighed og resignation. Ivorys diskretion er hér så stor, at han ofte anbringer kameraet i stor afstand fra personerne. Således i den samtale, hvor Sharmaji må bede Tony Buckingham om de penge, han har til gode. Hele scenen er optaget i to longshots. Anderledes er det i den efterfølgende scene, hvor Aslam, den klassiske klovn, må fortælle mr. Buckingham, at han gerne vil rejse fra truppen. Scenen er taget i ét take i halvtotal. Der er et næsten Keaton'sk drag over Aslams klovneansigt, mens han fremfører sin rodede og let komiske undskyldning.

Da Manjula erfarer Sanju Rais forhold til den engelske pige, forsøger hun at lægge sig imellem. Hun inviterer Lizzie til thé og forklarer hende med venlig giftighed, at hun ikke skal gøre sig nogle forhåbninger. Manjulas mellemkomst tvinger Sanju Rai til for første gang selv at tage initiativet. Han følger efter skuespillerne, og fra nu af bliver han en trofast tilskuer til deres forestillinger. Han forsøger også at få Manjula til at indse storheden i Shakespeare, og til sidst indvilliger hun i at komme og overvære en opførelse af »Othello«. Hendes forsinkede ankomst til teatret er lige ved at afbryde forestillingen, og da den ikke falder i hendes smag, forsvinder hun igen, endnu inden den er forbi.

Hele denne scene er opbygget som et genialt vekselspil mellem Othellos jalousi og Manjulas. Hver en replik og gestus fra ham på scenen afspejler sig i hendes opførelse

i logen. Hun rejser sig og går i det øjeblik, Othello har dræbt Desdemona. Men denne gang har hendes opførelse også været Sanju Rai for meget. Han afbryder forbindelsen med hende. Lizzie er klar over det, og fra dette øjeblik forsøger hun at annektere ham. Hun giver ham lov til at blive hos sig om natten. Men netop mens de to oplever deres største lykke, beslutter hendes forældre definitivt, at hun skal rejse hjem. Scenen på forældrenes værelse er stum, men Ivory gentager på lydsporet det togfløjt, der tidligere i filmen har været rejsemotivet. Lizzie bliver ikke længere spurgt, om hun har lyst til at rejse hjem. Beslutningen er truffet.

Resten af filmen er et endeløst sammenstød mellem Lizzies miljø og Sanju Rais. Han vogter skinsygt over alt, hvad hun foretager sig, ikke mindst på scenen. Han finder det upassende, at hun optræder i natkjole, og da nogle mandlige tilskuere en aften ved en opførelse af »Romeo og Julie« fløjter efter hende, går han amok og giver sig til at slå løs på dem. »The Buckingham Players« fører roligt spillet til ende, mens hele salen syder af slagsmål.

Sanju Rai forsøger ikke at undskylde sin opførelse over for Lizzie. Han vil blot have hende til at forstå den, og det kan hun ikke. Hans æresbegreb, hans »izzat«, har ingen betydning for hende. For hende er det selve livet at spille skuespil, og han indser før end hende, at de to aldrig vil kunne blive lykkelige sammen.

I filmens allermost bevægende scene frier hun til ham. Hun gør det med ordene: »I'll do anything you want. You just have to tell me.« Kameraet glider langsomt bort fra hende og op på hans ansigt, der er ubevægeligt. Da vi atter ser hendes ansigt, forstår vi, at hun har forstået. Hun gør sig fri, og de skilles med et par almindelige bemærkninger om, at de ses igen i morgen. Lizzie accepterer sine forældres krav og rejser hjem til England. I det øjeblik, hun står på båden og vinker farvel, mindes hun sin kærlighed i et kort flash back til en scene, vi ikke før har set. Hun sidder i et stort, støvet, solfyldt lokale og spiller på et forstent klaver. Sanju Rai kommer ind og fuldfører den skala, hun prøvede at spille. Hele scenen virker meget stiliseret. Måske har Lizzie slet ikke oplevet begivenheden på den måde. Hun er sikkert allerede begyndt at lægge et romantisk lys over sin kærlighedshistorie.

»Shakespeare Wallah« er James Ivorys anden film. Hans første foregår også i Indien og hedder »The Householder«. Han har tidligere – fra midten af halvtredserne – lavet nogle kortfilm om kunst. For tiden arbejder han på en film i New York.

Det er svært at finde et ord, der kan beskrive stilen i »Shakespeare Wallah« bedre end *gammeldags*. Ivory arbejder med helt traditionelle indstillinger og klip, og når man har set filmen, tvivler man på, om den overhovedet kunne være lavet spor anderledes. Hans følelse for sine personer er stor, og selv de mindst sympatiske af dem, som Manjula og moderen, er tegnet med uhyre diskretion. Der er slet ikke tale om at udlevere personerne på nogen måde. Denne diskretion er ofte lige ved at gå over i frygtsohmhed. I den scene, hvor man ser Sanju Rai og Lizzie i sengen sammen, lader han billedet være uskarpt i mange se-

kunder, og de to ansigter kommer først i fokus i selve det øjeblik, hvor Ivory klipper videre til næste scene. Han har god sans for landskaber, men han taber aldrig personerne af syne, og når han en gang imellem klipper fra halvtotale til longshots, er det kun, fordi landskabet spiller en psykologisk rolle i den pågældende scene. Hans interiører er ofte diffuse i belysningen som flere af de første ny-bølgefilm. Han benytter ikke mange kamerabevægelser, undtagen i de scener, hvor der spilles skuespil. Han har øjensynlig hele tiden holdt sig for øje, at skuespilopførelserne ikke måtte blive blot affotograferinger. Smukkest er bevægelsen på det sted, hvor vi overværer en opførelse af »Helligtrekongersaften«. Ganske langsomt lader Ivory kameraet køre tværs over scenen fra den ene kulisse til den anden, mens de agerende træder inden for billedrammen netop i det øjeblik, hvor deres replikker skal falde. Hans benyttelse af spejlbilleder er også meget original og hænger nært sammen med den førortaltale *pars pro toto*-fotografering, der har mange mindelser om »Au hasard, Balthazar«.

Rollen i »Shakespeare Wallah« er besat med en række skuespillere, der i det daglige liv har samme funktion og omtrent samme familiære relationer, som de har i filmen. Deres spil er glimrende, og *Felicity Kendall*, der spiller Lizzie, har ét af de mest udtryksfulde ansigter man mindes at have set i lange tider. Ivory har udtalt at han gerne ville lave endnu en film med hende. Den skulle foregå blandt engelsk-indere i London og den skulle tage sin begyndelse dér, hvor »Shakespeare Wallah« slutter. *Ib Lindberg*

### *Le vieil homme et l'enfant (Den gamle mand og drengen)*

Prod.: Pac - Valoria - Renne Production, Frankrig 1966. Udlejning: Gloria. Instr.: Claude Berri. Manus.: Claude Berri, Michel Rivelin, Gerard Brach. Efter: Berri's story. Foto: Jean Penzer. Klip: Sophie Coussein. A.d.: G. Levy & M. Petri. Musik: Georges Delerue. Medv.: Michel Simon, Luce Fabiole, Alain Cohen, Roger Carel, Paul Preboist, Charles Denner, Jacqueline Rouillard, Aline Bertrand, Sylvine Delannoy, Marco Perrin, Elizabeth Rey. Prem.: 18.1. 1968, Alaxandra. Længde: 90 min. 2395 meter/rødt.

Claude Berris debutfilm er et lille stykke erindringspoesi med en uventet perspektivrigdom i skildringen af en lille jødisk drengs samvær med en forstokket gammel »onkel« på landet i Frankrig under krigen. Berri lægger ikke skjul på erindringen, *genkaldelsen*, som filmens udgangspunkt. Drengen var otte år i 1943, får vi straks at vide, og parallelt med de første scener, der viser os drengens aktivitet og gale streger sammen med kammeraterne i Paris (de stjæler legetøj i en forretning, ryger på toiletet osv.) kommenteres genoplevelsen på lydbåndet: »Min skæbne var at skaffe dem (forældrene) bekymringer« – og efter flere gale streger: »Efter dette kunne man ikke længere være i tvivl om vor afstamning – Langmann var ikke længere et navn fra Alsace.« Situationen er ridset op, den lille

familie er jødisk, og drengens virkelyst skaber uheldig opmærksomhed om ham og forældrene, og kan afsløre deres identitet.

Herefter vælger filmen at give sig genoplevelsen i vold; fra det øjeblik drengen kommer på landet og møder den gamle Pépé, opleves filmen som nutid. Den følger nu med udelte opmærksomhed det på én gang enkle og subtile spil mellem to personligheder, der – skønt aldersmæssigt to modpoler – nærmer sig hinanden i hengivenhed og venskab. Pépé føler sig »distanceret af begivenhederne«, for han oplevede 1914 som en *folkefront* og har denne gang mindre energi til at kaste sin sympati ind i begivenhederne. De opleves også af andre end ham som perifere, fjerne signaler om at verden uden om er af lave. Krigen i denne landsby i Dauphine er radioens bulletiner og kodemeddelelser, lyset der går ud, generatorer på bilerne, byttehandler med naturalia, og truende plakater på husmurene.

Pépé er fuld af fordomme og tilkendegiver hyppigt en forstokket antisemitisme. Drengen har haft sit besvær med at lære et nyt navn og en ny identitet (»En dreng i din alder bør kunne sit navn«, formanede faderen inden afrejsen fra Paris, men fik svaret: »Jamen, det er jo ikke mit navn!«), og der er åndeløse øjeblikke, hvor han går i stå midt i Fadervor eller har svært ved at forholde sig upåvirket i de stadigt tilbagevendende samtaler om jøderne. Men han lærer at spille med, lærer at ramme Pépés fordomme, samtidigt med at han også møder diskriminationen fra en anden kant: de jævnaldrende i skolen reagerer på den fremmede fugl, pariseren.

Det er udtryk for filmens sikre kunstneriske balance, at sandheden om den lille Claude aldrig røbes for Pépé, at vi spares for den nemme afsluttende sentimentalitet. Måske har Pépé haft sine anelser til sidst, måske ikke. For filmen er det uvæsentligt.

Men det er også udtryk for filmens blufærdighed, den lever på det antydende og implicite, og jagter ikke de bastante konstateringer. Det psykologiske mønster er fintvævet og uden skematik. Kameraet følger personerne med diskret opmærksomhed, lader handlingen udfolde sig inden for billedrammen i foretrukne totale og halvtotale indstillinger. Subjektivt kamera anvendes en gang imellem som et middel til at give diskret indsigt i drengens situation. Da han er med Pépé til messe ses præsten skråt nedefra i en vinkel, der *også* udtrykker drengens fremmedhed over for den pågældende situation og en kirkelig handling, der i hans øjne må være nærmest uforståelig.

Berris debut når betydeligt længere i sin personkarakteristik end flertallet af de film der giver sig af med at psykologisere med facit i ærmet. Den røber, at Berri er en filmkunstner med stor menneskekundskab og tillige ejer en sjælden fortrolighed med barnets verden. Det er vidunderligt, at en af filmkunstens største skuespillere, Michel Simon, lever så stærkt i denne film og naturligt følger træk af sin egen personlighed ind i den (kærligheden til dyrene f. eks.); det er dog ikke mindre vidunderligt at en ung debutant så forbløffende sikkert formår at placere ham i filmens struktur uden at dens balance forrykkes afgørende. *Øystein Hjort*

### *Le Départ (Starten)*

Prod.: Elizabeth Films Prod. (M. Urban), Belgien 1967. Udlejning: Athena/Camera. Instr.: Jerzy Skolimowski/ass.: Jean-Emile Caudron. Manus.: Skolimowski, Andrej Kostenko. Foto: Willy Kurant. Klip: Bob Wade, N. Beckmans. Musik: K. T. Komeda. Medv.: Jean-Pierre Léaud, Catherine Dupont, Jacqueline Biz, Paul Roland, Leon Dory, Georges Obry, Lucien Charbonnier, John Dobrynine, Bernard Graczyk, Maxane, Marthe Dugard, Jacques Cor-tois.

Prem.: 6.2. 1968, Camera. Længde: 89 min. 2510 meter/grøn.

### *Bonnie and Clyde (Bonnie og Clyde)*

Prod.: Tatira-Hiller/Warren Beatty, USA 1967. Udlejning: Paramount. Instr.: Arthur Penn/ass.: Jack N. Reddish. Manus.: David Newman, Robert Benton. Foto: Burnett Guffey (t-c). Klip: Dede Allen. Musik: Charles Strouse. A. d.: Dean Tavoularis. Medv.: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estelle Parsons, Denver Pyle, Dub Taylor, Evans Evans, Gene Wilder.

Prem.: Kinopalæet, ASA Bio 21.2. 1968. Længde 111 min. 3060 meter/gul.

### *Les demoiselles de Rochefort (Pigerne fra Rochefort)*

Prod.: Parc Film/Madeleine, Mag Boddard, Gilbert de Goldschmidt, Frankrig 1967. Udlejning: Constantin. Instr.: Jacques Demy/2nd unit: Charles Chieusse, ass.: Michel Romanoff. Manus.: Jacques Demy. Foto: Ghislain Cloquet (e-c/print i t-c/Franscope/35 mm). Klip: Jean Hamon. A.d.: Bernard Evein. Musik: Michel Legrand. Koreografi: Norman Maen. Sp. effects: Louis Seurat. Medv.: Catherine Deneuve, Françoise Dorleac, George Chakiris, Grover Dale, Danielle Darrieux, Michel Piccoli, Gene Kelly, Jacques Perrin, Jacques Riberolles, Henri Crémieux, Patrick Jeanet, Genevieve Thénier, Pamela Hart, Leslie North, René Bazart, Dorothée Blank, Agnès Varda, Daniel Mocquay, Peter Ardran, Sarah Butler, Jane Darling, Lindsay Dolan, Keith Drummond, Taira Fernando, Johnny Greenland, David Hepburn, Alix Kirsta, Tony Manning, Connel Miles, Nicky Temperton, Wendy Barry, Ann Chapman, Tudor Davies, John MacDonald, Maureen Evans, Sarah Flemington, Leo Guerdar, Bob Howe, Jerry Manley, Tom Merrifield, Albin Pahernik, Barrie Wilkinson, Maureen Willsher.

Prem.: 8.1. 1968, Imperial. Længde: 126 min. 3465 meter/rødt.