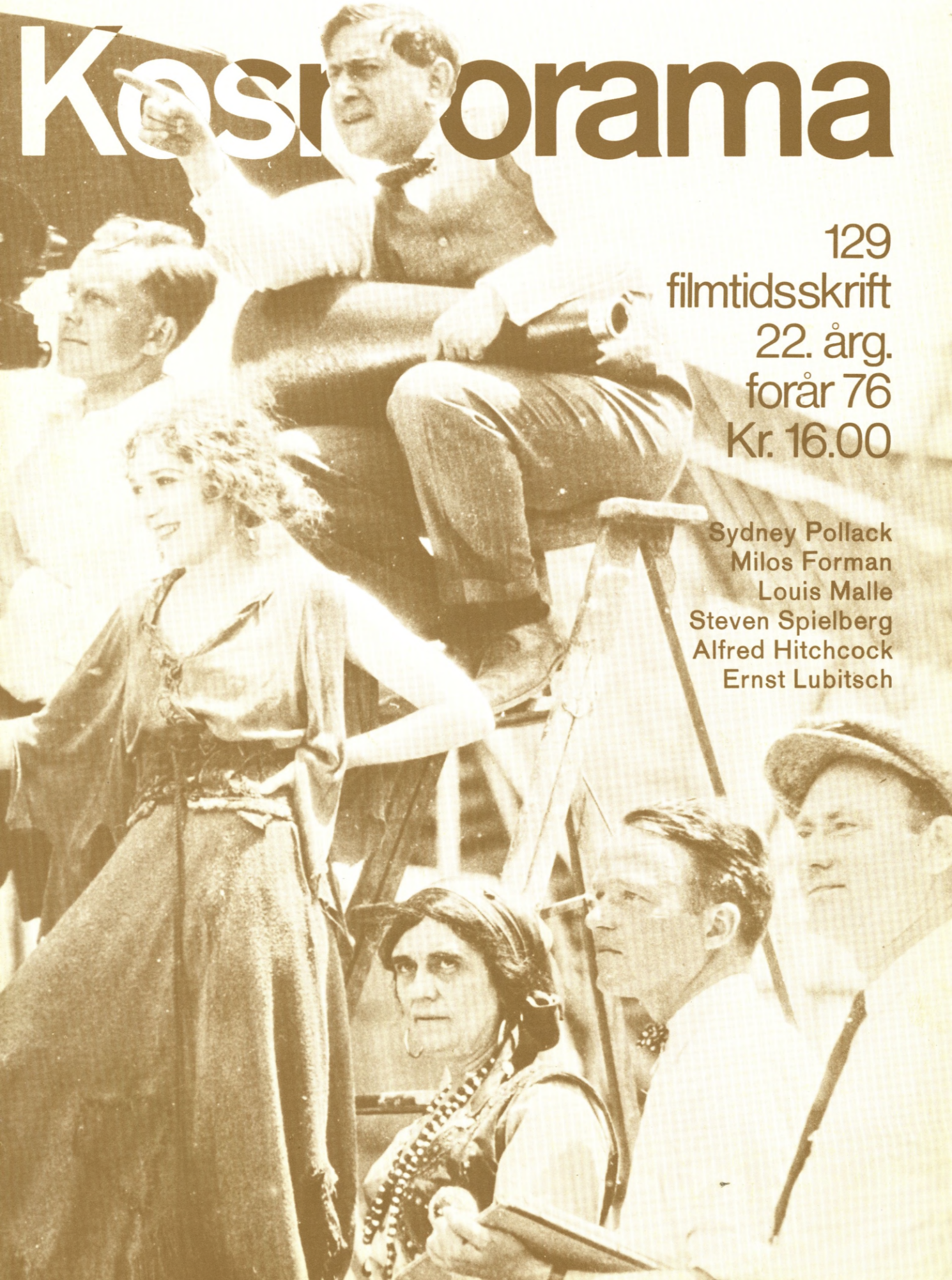
Kosmorama



129
filmtidsskrift
22. årg.
forår 76
Kr. 16.00

Sydney Pollack
Milos Forman
Louis Malle
Steven Spielberg
Alfred Hitchcock
Ernst Lubitsch

Kosmorama

129 - 22. årg. - forår 76

Close Up 4
Hvis det er søndag er det København:
Sydney Pollack på pr-rundrejse (Ib Lindberg) 8
To nye Pollack-film: 10
Tre døgn for 'Condor' (Ib Lindberg) & Yakuza (Niels Jensen)
Den der kommer allersidst ... (Poul Malmkjær) 12
Møde med Milos Forman (Jens Bruun Christensen) 15
Louis Malle – en borgerskabets oprører (Jens Bruun Christensen) 17
Samtale med Louis Malle (Jens Bruun Christensen) 25
Louis Malle bio-filmografi 30
Steven Spielbergs »Dødens gab« (Jørgen Oldenburg) 32
Alfred Hitchcock i TV: Rig og mærkværdig (Anders Bodelsen) 36
Ernst Lubitsch:
Lubitsch' stumfilm: fra slapstick til nonchalance 40
(Steen Lassen & Henning B. Hansen)
Figurer hos Lubitsch: nogle portrætter (Jørgen Stegelmann) 47
Det sublimerede lystspil (Henrik Lundgren) 50
Lubitsch bio-filmografi 59
Debat 65
Bøger 67
Set i TV: 69
Julemanden har blå øjne (Peter Hirsch, 69), Adoptionen (Albert Wiinblad, 70), Annas forlovelse (Susanne Fabricius, 71), Sankt Mikael havde en hane (Peter Schepelern, 71), Jernbanebørnene (Ib Lindberg, 72), Børn hånd i hånd (Peter Nørgaard, 73), Pornografen (Peter Nørgaard, 74), En millionær kommer til byen (Per Calum, 75)
Filmene: 76
Det sidste eventyr (Poul Malmkjær, 76), Hustruer (Tove Hygum Jacobsen, 77), Da Svante forsvandt (Peter Hirsch, 78), Blanche (Ul Jørgensen, 79), Den åbne mund (Jens Bruun Christensen, 80), Manden der ville være konge (Peter Schepelern, 82) Morderkabalen (Albert Wiinblad, 82), Garagen (Michael Blædel, 83), Ta' livet af kællingen (Poul Malmkjær, 84), Alle tiders vovehals (Per Calum, 84), Sunshine Boys & Sherlock Holmes' smarte bror (Per Calum, 85), Israelsk filmuge (Peter Schepelern, 86)
Kort sagt: 87
Bid tænderne sammen (87), Capone & Krudt, knald og kællinger (87), Dukkekvinderne (87), Familien Gyldenkål (87), Grønt lys for drab (87), Jonathan Livingston havmåge (88), Kvinden og kuppet (88), Landet ved verdens ende (88), Lejemorder jages (88), Den lyserøde panter springer igen (88), Mandingo (88), Masser af diamanter (88), Once Upon a Time in the West (89), Pigen på kosteskaftet (89), Royal Flash – Flashman den uovervindelige (89), Sinbads gyldne rejse (89), Streetfighter (89), Tæt på (89)
Premiererne 90
Kosmoramas Film-Guide 98

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.
»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 55,00. Enkeltnumre kr. 16,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18.30–21.30 eller på giro 4 67 38.

Den tjekkiske, nu i USA bosatte filmskaber Milos Forman har med »Gøgereden« (One Flew Over the Cuckoo's Nest) lavet sin måske bedste film. Poul Malmkjær analyserer filmen (side 12), og Milos Forman fortæller om hensigten med filmen (side 15).

The Metropolitan Museum of Art i New York havde i sommeren 1975 en udstilling af kostumer fra Hollywoods glansperiode. Hovedattraktionerne var Greta Garbos dragter fra »Kameliadamen« og »Dronning Kristina«, for slet ikke at tale om Marilyn Monroes rober (udlånt af bl. a. Andy Warhol og Lee Strasberg). Marlene Dietrich var (naturligvis) repræsenteret med kostumet fra »Hot Voodoo«-nummeret i Sternbergs »Blonde Venus« samt med den dragt, hun bærer i operaen i Lubitsch' »Angel« (foto): den har mørkt beige som grundfarve og er besat med glitrende sten i nuancerne rød-grøn-glasklar. På side 51 skriver Henrik Lundgren om filmen.

Akira Kurosawas »Rødskæg« er af både Kosmorama og Sammenslutningen af Danske Filmkritikere netop blevet udpeget som en af årets 10 bedste film. Den er en af repertoirets mange gode og/eller interessante film, som omtales i »Kosmoramas Film-Guide«, hvor vi i fremtiden bringer miniomtaler af de seneste 12 måneders mest spændende film, så De hurtigt kan sikre Dem, om en film er værd at ofre en aften på. Oversigten findes denne gang på side 98–99.

KOSMOS KOMMENTAR:

Noget om en dokumentarfilm

Begrebet spillefilm kan tilsyneladende behøve en nærmere definition. Årsagen er naturligvis Chr. Braad Thomsens sløring af begrebet i programmet til dokumentarfilmen »Herfra min verden går«, en film der kan karakteriseres genremæssigt som en sammenknyttet række TV-udsendelser i Chr. Kryger-traditionen, vist i en biograf under en delvis kunstig opgejlet opmærksomhed, med breve fra instruktøren til »nøglepersoner« i kulturlivet om endelig at få den omtalt, og med afsløring af villigheden hos personer i nævnte miljø til at skabe pseudobegivenheder. Og dette må så ikke opfattes som en kritik af den pæne film, som truer med at blive væk i al virakken.

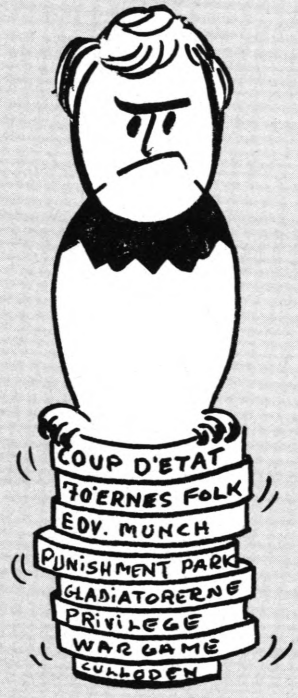
I programmet til filmen, der bør anmeldes separat som et sociologisk fænomen, fremhæver Braad Thomsen sin »kamp« for at få projektet betalt af filminstituttets konsulenter, der forståeligt nok var tilbageholdende med at ofre penge på en dokumentarfilm. End ikke hos Statens Filmcentrals konsulenter, åbne, intelligente og erfarne folk som Viggo Clausen og Niels Jensen, var der begejstring for projektet, som retteligt hørte hjemme der, og hvor man derfor var i stand til at prioritere. Begejstringen udeblev øjensynligt også i de to TV-afdelinger, der fik tilbudt at coproducere projektet, og det hele fik hjemstavnskunstneren til at ironisere over »film- og TV-bureaukrati« og dets »ophøjede tavshed« og til at beskylde de involverede personer for at negligere deres arbejde (»Hvad man end laver på TV og i Statens Filmcentral, så spilder man i hvert fald ikke tiden med at besvare henvendelser fra filmfolk«). Nu vidste Braad Thomsen fra starten, at en coproduktionsaftale var betingelsen for et samarbejde med TV, og som alle ved, kom den ikke i stand.

Med sin aldrig svækkede tro på egen betydning, sin aldrig svigtende sans for PR-numre, og sin vågnende forståelse af den poulsgaardske klangbund i folkesjælen roder Braad Thomsen i sit program Det kgl. Teater, skuespillergager, kunststøtte og elskværdig forhåndsinteresse sammen til endnu et angreb på dansk kulturliv og »offentligt ansatte«. Og når heller ikke private producenter ville financiere hjemstavnsfilmen, så bliver det til, at »private producenter mente ikke, der var penge i jyske bønder«. Det er altså bønderne, de ikke tror på. For det kunne da aldrig være Braad Thomsens projekt? Det er jo Braad Thomsen, mand! Selveste.

Men nok så alvorligt er det, at dokumentarfilmen i programmet lige så stille bliver mingeleret frem til at være »Den billigste spillefilm« i Danmark. Nu ville den danske filmverden næppe have løftet blikket, hvis den pæne film var produceret af og vist i TV, så hvorfor al denne postyr? Hvorfor dette kluntede forsøg på at forvirre begreberne? Forklaringen er enkel: Spillefilm giver helt andre indtægter, hvis præmiering og salg til TV kommer på tale.

La os slå fast, at der her er tale om en dokumentarfilm, hjemstavnsfilm, interviewfilm, egnsfilm – kald det hvad I vil, blot ikke spillefilm, der stadig må have fiktionen som sin motor, som stadig må rumme en fiktiv fortolkning af virkeligheden eller en realistisk fortolkning af drømmen, skabt ved hjælp af filmteknik og protagonister, og filtreret igennem et kunstnerisk temperament. p.

JEG MENER BARE –



– – I THINK I'LL LAY ANOTHER EGG!

KOSMOS MENING:

Årets bedste film i biografer og TV

Som så mange andre tidsskrifter føler også Kosmorama trang til at give sit besyv med, når anledningen til at pege på de bedste film viser sig, og efter et par langvarige – men dog ret fredelige redaktionsmøder – er vi blevet enige om at pege på følgende 10 film, der fortrinsvis stammer fra biografrepertoiret, en enkelt dog fra fjernsynet (der er selvfølgelig tale om en Satyajit Ray-film, der bliver så skammeligt overset af udlejere og biografer), her er titlerne:

»Alice bor her ikke mere« (Alice Doesn't Live Here Any More). USA 1975. Instr: Martin Scorsese.

»Chinatown« (Chinatown). USA 1975. Instr: Roman Polanski.

»Frankenstein Junior« (Young Frankenstein). USA 1975. Instr: Mel Brooks.

»French Connection II« (French Connection II). USA 1975. Instr: John Frankenheimer.

»Godfather II« (The Godfather, Part 2). USA 1975. Instr: Francis Ford Coppola.

»En lovende ung mand« (Seemabaddha). Indien 1971. Instr: Satyajit Ray.

»Profession: Reporter« (Professione: Reporter). Italien/Frankrig/Spanien 1975. Instr: Michelangelo Antonioni.

»Rødskæg« (Akahige). Japan 1965. Instr: Akira Kurosawa.

»Skakmat« (Night Moves). USA 1975. Instr: Arthur Penn.

Filmene er opstillet i alfabetisk rækkefølge. Så undgår vi slagsmål. Og vi er vel vidende om, at historiens dom eventuelt vil ramme os som et hammerslag, når en eller anden om 25 år (eller hvornår det nu måtte blive) får den sære idé at grave dette nummer af Kosmorama frem og derefter med undren i stemmen udbryde: Var det virkelig, hvad det kunne blive til i 1975?

Og det er selvfølgelig rigtigt, at ikke alle de valgte film umiddelbart er firestjernede mesterværker af uforgængelig substans. Men i det forgangne år haves de altså ikke bedre på lager.

PS! Som det i øvrigt vil fremgå af de sidste sider i dette nummer, har vi – i forbindelse med valget af årets 10 bedste film – besluttet at genindføre den forbrugervejledning, som tidligere numres minikritik var. Det sker efter mange indtrængende opfordringer fra læsere udenfor København, der – med stor rimelighed, indrømmet – peger på, at mange gode film først finder vej til provinsbiograferne længe efter at de har været omtalt i Kosmorama. Og hvor mange kan så huske, at lige præcis denne eller hin film er værd at køre langt efter? Til gengæld har vi ændret systemet, så det nu er den samlede redaktion, der både giver stjerner og kommenterer, så vejledningen i princippet ligner den, tidsskriftet »Sight and Sound« længe har brugt.

Fremtidig vil det altså være muligt ved blot et enkelt opslag i Kosmorama at få check på de væsentligste (ikke altid lig med de bedste) film indenfor de seneste 12 måneder. Vi kalder den for Kosmoramas Film-Guide. Brug den flittigt.

Close Up

Skrevet af Poul Malmkjær, Jens Bruun Christensen, Albert Wiinblad, Per Calum, Ib Lindberg og Peter Hirsch

Kos-quiz

Her er så lidt til at fordrive ventetiden med indtil saftstigningen for alvor sætter ind og overflødiggør sådan tidkort. Vi vil gerne finde frem til et instruktørnavn (for- og efternavn), men vi skal have »mellemregningerne« med, så vi kan se, at ingen gætter sig til resten!

Der er ialt 15 bogstaver i instruktørens navn.

I. – Most girls would give their eyes to see Monte.
– Wouldn't that rather defeat the purpose?
Ovenstående replikskifte mellem en dame og en herre fandt sted i en film, som for ikke så længe siden blev vist i TV i en sammenhæng. Den turde i øvrigt være kendt. Vi vil vide de to spilleres navne. Hendes fornavns første bogstav er nr. 3 i gåden, hans første bogstav i efternavnet er bogstav nr. 13. Endelig er forbogstavet i filmens titel bogstav nr. 4.

II. Hvem har sagt: »The monster was the best friend I ever had!« Hans første bogstav i efternavnet er bogstav nr. 15 i gåden.

III. En instruktør om sin egen storfilm: »This picture was conceived in a state of emergency, shot in confusion, and wound up in blind panic.« Han omtalte også filmen som »The toughest three pictures I ever made«. Hvad hed filmen? Første bogstav i titlen er bogstav nr. 10.

IV. Personen, der gemmer sig bag pseudonymet Robert Rich, fik 1956 en Oscar for »The Brave One«. Han var blacklisted. Vi skal bruge hans initialer, som er hhv. nr. 6 og nr. 9.

V. – Some people are better off dead like your wife and my father, for instance. Filmen er af samme instruktør som filmen i første spørgsmål, men her gælder det ikke skuespillernavne, men rollenavne. Sønnens efternavn begynder med bogstav nr. 1 og ægtemandens med bogstav nr. 7.

VI. – Behold the walls of Jerico! Hvem sagde han det til? Hendes initialer er bogstaverne 12 og 14 i løsningen.

VII. Ikke en replik, men ikke desto mindre et begreb: Cafe Mozart 8 o'clock. D. v. s. det blev parodierende brugt som replik i »Carry on Spying«, men det er uden betydning her. Vigtigere er det, at mødestedet blev fatalt for en vis herre, og det er hans initialer, der er identiske med bogstaverne 11 og 2.

VIII. En komikers film. I den første holder han salmebogen for et spædbarn, han tager gas på skurken og han dekorerer en børnerig fader. Første bogstav i titlen er bogstav nr. 5. Han døde i Wien.
I den anden film spiser han suppe i søgang, finder en mønt på gaden (den er falsk!) og spiser ærter med kniv. Første bogstav i titlen er bogstav nr. 8. (Vi ser bort fra kendeordet).

Løsningen skal være os i hænde senest den 1. maj 1976.

Vinder

af quiz'en i nr. 128 blev: Just Bidstrup, Thorsgade 27, 4. th., 2200 N, der foreslog følgende dobbelt-fremstillede personer i følgende film:

1) Rommel (Five Graves to Cairo/The Desert Fox).
2) Victor Frandsen (Tyrannens fald/Du skal ære din hustru).
3) Napoleon Bonaparte (Desirée/Conquest).
4) Abraham Lincoln (Abe Lincoln in Illinois/Young Mr. Lincoln).
5) Tom Edison (Edison the Man/Young Tom Edison).

Den obligatoriske flaske følger.

Paris-filmfestival

Den internationale filmfestival i Paris, der afholdtes hen mod slutningen af 1975, var den første af sin slags i den franske hovedstad. Efter succes'en at dømme bliver det næppe den sidste. Initiativtager var Pierre-Henri Deleau, der siden 1969 har stået for ledelsen af »la Quinzaine des Réalisateurs«, den ikke-kommercielle alternativfestival i marginen af den »rigtige« filmfestival i Cannes. Det er karakteristisk for Deleaus filmviden, initiativ og ukommercielle syn på filmbranchen, at »la Quinzaine« i det store og hele har vist interessantere film end den officielle festival.

»Med denne ny festival, drejer det sig ikke om at konkurrere med Cannes«, forklarede Deleau ved Paris-festivalens start. »Cannes er en konkurrence-festival, her i Paris vil der ikke blive uddelt priser. Cannes er det store kommercielle filmmarked, først og fremmest reserveret de professionelle, her i Paris håber vi, at et så stort publikum som muligt vil deltage.«

Festivalen løb af stablen i en stemning af krise og bitterhed fra de franske filmfolks side. For at komme den stigende bølge af volds- og pornofilm til livs, en bølge, der har oversvømmet det franske marked efter at præsident Giscard d'Estaing har ophævet enhver form for censur, havde den franske nationalforsamling få uger før festivalens start stemt for et kulturpolitisk forslag, der, hvis det ophøjes til lov, vil betyde intet mindre end en kvælning af fransk film. Forslaget går ud på at beskatte enhver film, der er blevet forbudt for børn, med 50 % mere end det normale. Konsekvensen af et sådant forslag er indlysende: Ingen producent vil turde løbe den risiko, at hans projekt skal blive forbudt for børn, og beskatningen bliver således til syvende og sidst intet andet end en indirekte censur. Da det kom til stykket var det så som så med Giscards liberalisme! »Denne festival fødes på et tidspunkt, hvor filmkunsten gennemløber sin værste krise nogensinde. Lad denne festival være et gensvar«, proklamerede Deleau.

Paris-festivalen blev en succes. I alt vistes på den uge, festivalen løb over, ca. 130 film udvalgt af Deleau selv samt af kritikeren Henri Chapier. Centret var Palais de Chaillot, hvor man bl. a. præsenterede en række verdenspremierer. Rundt omkring i Paris var der forskellige filmserier: De bedste film fra »la Quinzaine des Réalisateurs«, en hyldest til »Cahiers du cinéma« (Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette), en restrospektiv Marcel l'Herbier-serie, en serie af miskendte italienske film samt en hyldest til den tre uger forinden brutalt myrdede Pier Paolo Pasolini, hvem festivalen var tilegnet. Det *var* et overflødighedshorn.

Størst interesse samlede sig naturligvis om Palais de Chaillots program, hvor de nyeste film vistes. Frankrig præsenterede bl. a. »Gloria Mundi« af Nino Papatakis, græker og siden 1939 bosiddende i Frankrig. Hans film skildrer – forfærdende – tortur i Algeriet, samt eksilerede algieres trange kår i Paris, personificeret gennem en ung kvinde, der i løbet af 24 timer skal skaffe sig af med noget dynamit. Historien bæres af en voldsom harme, men den sympatiske film virker ofte ukontrolleret.

Italien præsenterede hele fem film. Luigi Comencini, der i disse år oplever noget af en renæssance i Paris, fik megen ros for »Casanova«. Filmen holder sig udelukkende til Casanovas barn- og ungdom og handler mindre om elskeren Casanova end om sociale forhold i Italien i det 18. årh. Det er en ualmindelig smuk film med byen Venedig som den egentlige stjerne. Men man venter spændt på Fellinis Casanova.

Tre film hævede sig klart over festivalens øvrige: Rainer Werner Fassbinders »Mutter Küsters fährt zum Himmel«, Pasolinis »Salo« og Milos Formans »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (se anmeldelse side 12).

Mutter Küsters fährt zum Himmel

Fassbinder blev modtaget med megen begejstring af pariserne. Man talte om, at »Mutter Küsters ...« var instruktørens bedste film til dato. Det synes jeg nu ikke. Der er tale om en stille, gribende film, der interesserer via sin historie og sin personfremstilling, men den fascinerer ikke i så høj grad som visse af Fassbinders tidligere. »Mutter Küsters ...« har som grundlag en roman af den produktive Fassbinder: Arbejderen Herman Küsters dræber sin chef og begår derefter selvmord. Fru Küsters bliver alene tilbage, sønnen tager på ferie og overværer end ikke begravelsen. Datteren gør karriere under navnet »Fabriksmorderens datter«. Den illustrerede presse griber hændelsen og udnytter den til sit eget sensationsformål. Ligeså gør kommunistpartiet, der bruger fru Küsters som stemmemagnet, og endelig »hjælpes« hun af en anarkistisk gruppe, der besætter det »der Spiegel«-agtige dagblad, der først »talte hendes sag«. Under aktionen dræbes den desorienterede fru Küsters i anarkisternes ildkamp med politiet.

Med denne sin anden film i 1975 har Fassbinder skabt en kompromisløs film om ensomhed og om et Tyskland overalt gennemsyret af spørgsmål om, hvad der nu kan betale sig.

Salo

Pasolinis seneste – og sidste – film »Salo« var et chok. Det var tydeligt, at man såvel ved den deciderede presseforevisning som ved den officielle verdenspremiere samme dags aften ikke vidste, hvordan man skulle forholde sig. Spredt klappen blev det til. Filmen er ganske usædvanligt modbydelig, men den *er* et helstøbt mesterværk. Personligt har jeg aldrig truffet på en film, som det var så svært at ryste af sig.

Der er tale om en dybt personlig filmatisering af de Sades »120 dage i Sodoma« fra 1785, som Pasolini har flyttet op til tiden for den italienske fascismes sammenbrud 1944-45. I den lille norditalienske by Salo trækker fire midaldrende mænd sig tilbage til en stor villa med en gruppe unge mænd og kvinder, som de har ladet deres soldater indfange. Hver dag fortæller en prostitueret en pervers historie, som de fire herrer da bringer til udførelse ved brug af deres slaver. Filmen er i fire afsnit, en prolog: Forpost til Helvede, samt tre cirkler: Lidenskabens, Lortets og Blodets Cirkel, hvori gennemspilles en række orgiastiske scener. Hvor Pasolinis tre foregående film, »Decameron«, »Canterbury-fortællingerne«, »1001-nats eventyr«, var en hyldest til kærligheden og livet, er denne film om perversiteten og døden.

Imidlertid, Pasolini har aldrig nedladt sig til at chokere kun for chok'ets skyld, og hos ham har det erotiske altid en dramatisk, metaforisk baggrund. Den næsten uudholdelige »Salo« er et frygteligt billede på magtens totale anarki og på menneskets tingsliggørelse gennem udbyttelsen. J.B.C.

Pier Paolo Pasolini 1922-1975

At forfatteren til »Una vita violenta« fik en voldsom død har givet og vil utvivlsomt fortsat give anledning til særdeles vidtløftige kommentarer – sociologiske og fatalistiske. En anden mulighed: visse Pasolini-udtalelser kan udlægges som profetiske. Forudså han denne slutning? En eller anden skal nok nå frem til, at han i virkeligheden ønskede den.

En sådan formodning vil man måske endda ikke kunne afvise som det rene sludder, eftersom noget virkelig kunne tyde på, at Pasolini i perioden umiddelbart før sin død følte, at han var »kørt fast«. I sin nekrolog i »Corriere della Sera« hævdede Carlo Bo, at Pasolinis sidste polemiske indlæg var påfaldende »utålmodige«. Men denne død? I hvert fald vidste Pasolini bedre end nogen, at den var tænkelig.

Var Pasolini kørt fast? Den formodning, at han ville have genfundet tålmodigheden, lader sig bestemt heller ikke afvise. Den opfattelse – som vist er udbredt – at der for hver del af hans Dekameron/Canterbury/1001 Nat-trilogi blev mindre og mindre tilbage af det »oprindeligt« pasoliniske, deler jeg ikke. Der er almindelig enighed om, at den første film er den bedste i trilogien, men der ville kunne argumenteres for, at netop den er den mindst pasoliniske af alle Pasolinis film. I den anden film var han næsten anmassende *self-indulgent* og mere pasolinisk end det valgte emne egentlig tillod ham at være, og i den tredje så at sige rendyrkede han på en måske lovlig karakteristisk måde det pasoliniske billedmageri.

Det kunne med andre ord se ud til, at Pasolini gennem disse værker netop forsøgte at komme på det rene med, hvad der måtte være det »oprindeligt« pasoliniske. I sin indledning til den bog, der indeholder manuskripterne til filmene, siger han, at trilogien var en »manøvre«, ved hvis hjælp han »igen ville tilvejebringe orden i sit liv«. Han »afsværger« den, men understreger, at han »ikke fortryder at have lavet den«.

Som kunstner var Pasolini ikke kørt fast. Utålmodigheden skyldtes lede ved den nutidige tilværelsesform. Han følte sig provokeret til sine provokationer. Men ak, hvem kan vide, hvad der ville have provokeret ham – til hvad?

Lykkeligvis lod han sig uafladelig provokere i løbet af 60erne – til en række originale og fascinerende mangetydige værker, der sikrer ham en position som en af det tiårs betydeligste og interessanteste filmkunstnere. A.W.

ANDRE DØDSFALD

William A. Wellman

Det tynder ud i Hollywood-veteranernes rækker. William A. Wellman (1896–1975), der blev 79 år og lavede omtrent ligeså mange film, var en af filmbyens mest farverige personligheder, i producentkredse berygtet for manglende respekt for producerens indsats, og Wellmans skildring af livet i Hollywood i »A Star is Born« (1937) var for sin tid den hvasseste satire filmbyens indbyggere havde oplevet. Wellman debuterede som instruktør i 1923 med »The Man Who Won«. Berømmelsen kom med flyverfilmen »Wings« (1927), der blev begyndelsen til en ny sub-genre i Hollywood. Få år efter skabte Wellman den klassiske gangsterfilm »The Public Enemy«, der gjorde James Cagney til stjerne. Wellman lavede sin sidste film i 1958, flyverfilmen »Lafayette Escadrille«. Hans mest berømte film er nok »Ox-Bow Incident« (1943) og »The Story of G. I. Joe« (1945). Bedst var instruktøren, når han usentimentalt, ofte en anelse kynisk, skildrede »a man's world«. P.C.

Bernard Herrmann

Komponisten Bernard Herrmann er død i Los Angeles, 64 år gammel, af et hjerteslag. I de senere år lagde man især mærke til hans samarbejde med Hitchcock på en række film, selv om dette samarbejde faktisk begyndte allerede i 1955 med »The Trouble With Harry« og holdt til og med »Marnie« i 1964. Ganske vist havde »The Birds« elektronisk musik af Remi Gassman og Oskar Sala, men Bernard Herrmann crediteredes som lydkonsulent.

Men længe før Hitchcock-perioden havde Bernard Herrmann skabt sig et navn i et samarbejde med Orson Welles, først på radioarbejdet, senere på »Citizen Kane«, »The Magnificent Ambersons« og man kan vel også tage Robert Stevensons »Jane Eyre« med i Welles-sammenhængen. Blandt de mange andre film med Bernard Herrmann-mu-

sik skal nævnes »Five Fingers«, »Journey to the Center of the Earth« (Herrmann arbejdede med elektroniske effekter i musikken til flere science fiction-film), »Fahrenheit 451« og »Bruden var i sort«. Han fik en Oscar for sin musik til »All That Money Can Buy« i 1941. Han var da 30 år gammel. Blandt de arbejder, der ikke havde noget med filmen at gøre, fremhæves bl. a. hans kantate fra 1940, »Moby Dick« og operaen »Wuthering Heights« fra 1950. P.M.

Rowland V. Lee

Instruktøren Rowland V. Lee, en af Hollywoods veteraner, er død i Palm Desert, Californien, 84 år gammel. Lee begyndte som skuespiller og kom i 1916 til Hollywood hos Thomas Ince. Han iscenesatte en lang række stum- og tonefilm, bl. a. »Alice Adams« (1926), »The Mysterious Dr Fu Manchu« (1929), »Zoo in Budapest« (1933), »The Count of Monte Cristo« (1934), »The Three Musketeers« (1936), »Tower of London« (1939), »The Bridge of San Luis Rey« (1944) og »Captain Kidd« (1945). Samme år trak han sig tilbage til sin gård i San Fernando Valley, men han vendte tilbage på et kort gæstespil i 1959 for at producere »The Big Fisherman«. P.M.

Årets bedste film (1975)

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har for niende gang holdt sin årlige afstemning om de bedste biografffilm og TV-biografpremierer.

Biografflisten fik følgende udseende:

1) RØDSKÆG – japansk,
instr. Akira Kurosawa
2) PROFESSION: REPORTER
– italiensk,
instr. Michelangelo Antonioni
3) CHINATOWN – amerikansk,
instr. Roman Polanski
4) GODFATHER, 2. DEL – amerikansk,
instr. Francis Ford Coppola
5) ALICE BOR IKKE HER MERE
– amerikansk,
instr. Martin Scorcese
6) SKAKMAT – amerikansk,
instr. Arthur Penn
7) GÅDEN OM KASPAR HAUSER
– vesttysk,
instr. Werner Herzog
8) EDDERKOPPENS STRATEGI
– italiensk,
instr. Bernardo Bertolucci
9) JORDENS SALT – amerikansk,
instr. Herbert J. Biberman
10) EFFI BRIEST – vesttysk,
instr. Rainer Werner Fassbinder

Der var ligesom sidste år enighed om, at udbuddet af film i det forløbne år var godt og righoldigt. Samtidig må listen være en (omend ikke særlig økonomisk givtig) opmuntring til den alternative import, der er vokset frem i Danmark de seneste år. Halvdelen af de ti placerede film stammer således fra den alternative import. Ellers er listen vel som altid ret forudsigelig. Det er glædeligt, at et par ældre film som »Rødskæg« og »Jordens salt« opnåede kritikernes bevågenhed. Man har ellers tidligere set eksempler på, at ældre film, som alle kritikerne havde set, men som fik meget forsinket premiere på biograferne herhjemme, ikke længere havde den nyhedens interesse for kritikerne, at de vurderede filmene efter fortjeneste. Dette så man for nogle år siden, da Kurosawas måske bedste film, »De syv samuraier«, måtte finde sig i en placering midt nede på top-ti-listen.

Dagmar-biograferne placerede sig på ny stærkt på listen med premiere på fire af de ti højst placerede film (sidste år havde Dagmar haft premiere på ikke mindre end seks af årets ti bedste film).

At gode anmeldelser og publikumssucces ikke nødvendigvis – som mange biografdirektører i provinsen mener – udelukker hinanden, bekræfter i alle tilfælde tre af top-ti-listens film, nemlig »Profession: Reporter«, »Godfather II« og »Chinatown«, der alle tre blev betydelige successer rent kommercielt.

1975 bragte premiere på små 300 film, og af disse blev 55 nomineret, før man nåede frem til de ti endelige. Som sædvanlig vil enhver, der læser listen, sikkert tage sig til hovedet i fortvivlelse over, at netop deres yndlingsfilm ikke kom med. Som trøst kan jeg nævne, at de nærmeste konkurrenter til listen blev: »Vi bli'r ikke gamle sammen« (Maurice Pialat), »Som brødre« (Claude Sautet), »Vold og lidenskab« (Visconti), »Harry og Tonto« (Paul Mazursky) og »Professor Rossinis tvungne ferie« (Marco Leto). Heller ikke i år var der danske film blandt årets ti bedste. Der blev dog afgivet nogle stemmer til »Per«, »La' os være« og »Det gode og det onde«.

Årets tre bedste spillefilmpremierer på TV blev følgende:

1) EN LOVENDE UNG MAND – indisk,
instr. Satyajit Ray
2) LOLA MONTES – fransk,
instr. Max Ophüls
3) FUGLEMANDEN – amerikansk,
instr. Robert Altman

Det er tredie år i træk, at Satyajit Ray vinder i denne afstemning. I 1973 var det »Dage og nætter i skoven«, der blev placeret øverst. I 1974 var det »Den store by«. I øvrigt er det værd at bemærke, at Max Ophüls' næsten legendariske film tilsyneladende er ved at miste lidt af sit omdømme. Det kan selvfølgelig skyldes, at kritikerne efterhånden har set den en del gange. For blot et par år siden var det nærmest kætteri at antyde, at man ikke syntes, »Lola Montes« var filmhistoriens mest geniale værk. Man kunne passende fortsætte tankeeksperimentet og prøve at forestille sig, hvad kritikerne havde ment om »Fuglemanden«, hvis de havde haft lejlighed til at se den nogle gange. Den var næppe blevet placeret så højt.

TV-biografen havde i 1975 premiere på 31 film. Udover de tre vinderfilm gik de fleste stemmer til »Advarsel mod en hellig luder« (Fassbinder), »Pirosmani« (Georgi Shengelaja) og »Kærlighed har ingen alder« (George Cukor). I.L.

Hvor lang er egentlig »French Connection II«?

Der findes jo utallige eksempler på, at danske filmudlejere på eget initiativ har beklippet udenlandske film for at få dem til at passe ind i biografernes ret rigide spilletider. I premierelisten i Kosmorama 128 gøres der korrekt opmærksom på, at »French Connection II« blev censureret herhjemme i en 119 minutter lang version, men af en eller anden grund var filmen 14 minutter kortere, da den nåede ud i biograferne.

Jeg var filmens oversætter og kan derfor ile med at sige, at det i dette tilfælde ikke var den danske udlejer, Columbia-Fox, der var ansvarlig for forkortelsen. (Jeg tvivler i øvrigt på, at netop dette selskab nogensinde ville finde på at beklippe film på eget initiativ). Efter at »French Connection II« var blevet tekstet, men før filmen havde haft premiere her eller noget andet sted i Europa, kom der nemlig direktiver fra Fox Films hovedkontor, der klart angav, hvilke scener af filmen der skulle fjernes, før den måtte udsendes. Sådanne direktiver, der er langt hyppigere, end man gør sig forestilling om, må de regionale kontorer naturligvis følge, og derfor var filmen altså 14 minutter kortere, da den nåede ud i biograferne. Antagelig er forkortelsen sket med Frankenheimers billigelse.

Da jeg er en af de få i Danmark, der har set de manglende minutter, kan jeg da godt røbe, hvad de rummede. Der blev fjernet en hel scene, der foregår på stranden i Marseilles. Popeye flirter med en pige, der render og spiller bold på stranden, og imens sidder Charnier på en nærliggende restaurant og snakker med en højtstående amerikansk officer. Scenen fortæller ligeud, at det er folk indenfor USAs hær, der leverer heroinen til Charnier, og det er antagelig grunden til, at man har fjernet den. I samme scene opdager Charnier også Popeye ude på stranden.

Desuden er der fjernet nogle minutter af Popeyes sprøjtetur på hotellet.

Da man ofte hører kritikere udtale skråsikkert, at en film ville have været bedre, hvis den havde været et kvarter kortere, vil jeg da også tillade mig samme arrogance og sige, at det afgjort ikke skæmmede »French Connection II«, at man forkortede den. I.L.

Kong er død! Kong leve

Der er i Hollywoods nyere historie adskillige eksempler på, at genindspilninger af gamle succes'er slet ikke bliver den ufejlbarlige kassesucces, som *nogen* i branchen vel må have forventet. »Farvel Mr. Chips« og »Tabte horisonter« er tilfældigt valgte afskrækkende eksempler på, at det nok havde betalt sig bedre at genudsende den gamle film, end at udsætte historien for bredformat, farver, stereolyd og hele den tyrkiske musik. Men altså ikke tilstrækkeligt afskrækkende til at berøve producenter troen på, at gentagelsen af fordums storhed er vejen til publikums hjerte – og det, der sidder nærmest: tegnebogen. Så efter Dronning Christinas ulykkelige kærlighedsaffærer er turen nu kommet til ingen ringere end King Kong, verdens ottende vidunder.

To af Hollywoods gigantforetagender, Universal og Paramount har netop afsluttet vilde juridiske stridigheder om rettighederne til den døde abes gode navn og personality (og var man nu en nedrig satiriker, kunne man givetvis se noget symptomatisk i det). King Kong skal genoplives til menneskehedens skræk og rædsel – og måske medfølelse – dog kun for endnu engang at lide en forsmædelig *liebestod* i sidste rulle. Forskellen på de to firmaers approach til fænomenet er blot den, at mens Universal vil foretage genoplivningen og -aflivningen i 30'r-stil med biplaner og maskingeværer, vil Paramount gå mere moderne til værks og bruge atomraketter!

King Kong er – trods alle senere forsøg på bessermachen – stadig verdens berømteste abe, så berømt at hele to selskaber strides om retten til at genoplive den. Her er den uopslidelige Kong i en alt for sjældent set situation som fyrig elsker!

Uanset hvordan, skal det nok lykkes at få taget livet ikke blot af Kong, men dennegang desværre også af hans myte, der jo ellers har holdt sig med sakral usvækkethed op til i dag.

Imens slige nekro-sadistiske, uværdige stridigheder står på, kan man passende hygge sig med at læse om, hvorledes den ægte, originale og aldrig overgåede Kong blev til, i Orville Goldner og George E. Turners veldokumenterede, spændende bog »The Making of King Kong«. Heri kan man bl. a. overbevise sig om, at Kong vitterligt ikke var en mand i abekostume, ejheller en mekanisk dukke eller robot. Kong var – som filmens øvrige fortidsuhyrer – en nøje konstrueret, bevægelig dukke eller figur, der er animeret ved stop-motion-(= enkeltbilled-)teknik. Kong blev bygget i flere forskellige størrelser for at matche målestokken på de modeller, der gjorde det ud for New York eller fortidsjunglen på *Skull Island*. Modellen af ham i fuld figur var 18 tommer høj, hvilket i rette målestoksforhold gjorde ham til en høj, flot fyr på 18 fod. Til New York-sekvenserne måtte man dog ændre dette målestoksforhold, da han ellers ville tage sig for klejn ud over for skyskraberne, her voksede han omgående til 24 fod! Desuden forelå Kong i full size stykvis: Hovede og skulder, som vi ser i nærbillede bl. a. i hans første scener i filmen, en arm og en hånd, der kunne holde fast om den uvillige Fay Wray (der i øvrigt er tiltænkt en maskot-rolle i Universals re-make).

Filmen gjorde brug af – og opfandt – de fleste af sin tids filmtekniske fif, ofte i teknisk halsbrækkende kombinationer, bagprojektion, travelling-matte-proces, optisk printing, malede glasplader, ofte kombineret inden for samme billede for at bibringe en perfekt realistisk korrespondance mellem modeloptagelser og full-scale-scenerne med skuespillerne. Kongs egentlige ophavsmænd må nok siges at være de to producer-instruktører Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack, samt chefteknikeren og trickspecialisten Willis H. O'Brien. Ideen til selve aben var opstået hos Cooper efter hans og Schoedsacks mange erfaringer med rigtige – uden tricks – natur- og vilddyr-optagelser på fjerne og uciviliserede steder, til filmene »Grass«, »Chang« og »The Four Feathers« i slutningen af 20'rne. Omkring 1930 havde han imidlertid ikke tid og leilighed til sådanne lange og kostbare ekspeditioner, selvom hans eventyrlyst og fantasi forblev utilfredsstillet i hans chefjob for Pan American Airways. Foreløbig måtte han altså nøjes med at drømme om sin kæmpeabe på løssluppne eventyr i New York. Mødet med Willis O'Brien kom som et svar på hans dilemma. O'Brien havde allerede gjort sit navn kendt inden for trick- og modelfilmens område med 1925-filmatiseringen af Conan Doyles »The Lost World« (hvis skuespiller-scener var instrueret af Harry Hoyt). Heri slap en brontosaurus, hjembragt fra en fortidsjungle af en ekspedition, løs i et moderne London og spredte kaos og ødelæggelse om sig. Da Cooper mødte O'Brien var denne i gang med et mangeårigt projekt på RKO, »Creation«, endnu en trickmættet historie om en håndfuld mennesker på eventyr i en »lost jungle«. Hans arbejde med modellerne var langt fremme, der var endda prøve-optaget en del scener. O'Brien havde allerede her eksperimenteret med dekorationer og optagelser på flere planer, den teknik, der blev en afgørende teknisk forudsætning for »King Kong«. Cooper blev sommeren 1931 ansat som assistent for den ny producer på RKO, David O. Selznick. Han fik stoppet »Creation«-projektet, og satte hurtigst muligt O'Brien i gang med ideen om kæmpeaben.

Edgar Wallace, der er crediteret for »story« sammen med Cooper var meget entusiastisk over ideen, men døde (10.2. 32) af lungebetændelse inden han nåede at skrive en linie. Til gengæld havde Ernest Schoedsacks kone, Ruth Rose, som entusiastisk havde deltaget i filmekspeditionerne siden »The Four Feathers«, en stor andel i udformningen af historien og den indforståede skildring af filmfolkenes jagt på sensationer med en blondine lige ved hånden – fordi det jo altid gør sig bedre med sådan en midt i de farefulde naturoptagelser! Det var nok O'Brien, der udformede meget af den visuelle, grafiske prægnans, der den dag i dag gør filmens sort/hvide billeder så levende og suggestive. Han henviste gang på gang tegnere og dekoratører til Gustave Dorés kobberstik i bl. a. »Paradise Lost« og Dantes guddommelige komedie, og deres specielle dystre stemning. Meget af denne stemning overførtes til filmens billeder og er aldeles afgørende for illusionen og myten om King Kong. Det forekommer ganske udelukket, at det nogensinde vil lykkes at fremmane samme grusomme skønhed i Technicolor og Panavision 70. Men hvordan Universal og Paramount end bliver enige om at tage livet af Kong og hans myte: grundigt skal det nok blive gjort. Måske går de sammen om det, som 20th Century-Fox og Warner Bros. gjorde det med deres skyskraber-ildebrand-film. Sidst to filmselskaber hver for sig lavede den samme film samtidig var i 1965, hvor såvel Paramount som Magna udsendte »Harlow« med henholdsvis Carroll Baker og Carol Lynley i titelrollen; det blev en dyr lærestreg for begge firmaer. Det samme kan »King Kong« meget vel gå hen at blive, og man kan ikke af sit bedste hjerte ønske noget andet. For det er vel for sent at mane til fornuft og erindre om, at den go'e gamle »King Kong« ved sin genudsendelse i 1952 spillede 2½ gang så meget ind, som det med rimelighed kunne forventes af en ny A-film. Hvorfor skulle *denne* historie ikke kunne gentage sig?

P.H.

Hvis det er søndag er det K
Sydney Pollack på pr-rundr

Ib Lindberg

I december, en halv snes dage før premieren på »Tre dage for 'Condor'«, dukkede Sydney Pollack op i København på en af disse pr-rundrejser, der må være enhver kunstners rædsel. På en silende grå søndag kiggede han på Nordsjællands slotte og fik på den måde identificeret, hvad det nu var for et land, han var havnet i på netop denne dag. Om mandagen gav han nogle interviews til enkelte pressefolk, som naturligt nok stillede næsten enslydende spørgsmål, hvad der tilsyneladende ikke generede Pollack. I alle tilfælde bestræbte han sig på at besvare dem lidt forskelligt fra gang til gang, og han så nærmest ud, som om han havde lidt ondt af journalisterne. Måske identificerede han dem i virkeligheden som en og samme mand, der kom ind i 150 forskellige forklædninger i samtlige Europas storbyer, og som havde nøje pålæg om at stille de samme spørgsmål hver gang.

ENHVER LIGHED TILFÆLDIG

Man interesserede sig naturligt nok mest for at få noget at vide om forbindelsen mellem manuskriptet til »Condor« og de afsløringer om CIAs virksomhed, som aviserne har bragt i den seneste tid. Det var Pollack en åbenlys fornøjelse at kunne fortælle, at enhver lighed beroede på tilfældet.

– Vi begyndte på manuskriptet for halvandet år siden, og på det tidspunkt var Watergate-affæren i fuld gang, og CIA var slet ikke kommet i aviserne endnu. Vi havde måske selv en fornemmelse af, at vi gik lovlig vidt i vores portræt af CIA, men det har jo senere vist sig, at virkeligheden var langt værre end vores fiktion.

– Mens vi var i gang med manuskriptet, kom vi iøvrigt i forbindelse med to mænd, der hævdede, at de tidligere havde arbejdet for CIA. De var villige til at fortælle os nogle fortrolige ting om organisationens virke, men de foretrak af gode grunde at forblive anonyme. Hvad de fortalte os – om lejemord og aflytninger og den slags ting – forekom os imidlertid så usandsynligt, at vi tilsidst var overbevist om, at de slet ikke var tidligere CIA-folk.

– Det siges ofte, at mine film er pessimistiske, eller at de ender pessimistisk. Hvad »Condor« angår, så tror jeg nok, at Joe Turner slipper fra sit eventyr med livet i behold. Men jeg tror også, at det er rigtigt, som hans chef siger til sidst, at han vil blive en meget, meget ensom mand.

– Udgangspunktet for »Condor« var en roman af James Grady. Det var Robert Redford, der kom og gav mig bogen og spurgte, om jeg ikke var interesseret i at lave en film ud af den. Det var en komplet tåbelig historie, men jeg kunne se visse muligheder i den, så vi gik i gang med at skrive den fuldstændigt om. Den blev skrevet om tre-fire gange, og det er egentlig meget lidt af den oprindelige historie, vi har bevaret.

VEN MED REDFORD

Dagens andet samtaleemne var Robert Redford. Det tilbagevendende spørgsmål om, hvorfor Pollack nu har brugt Redford i fire af sine film, forbløffede ham øjensynligt. Hans svar var enslydende:

– Fordi han er en god skuespiller. Og jeg mener en virkelig god skuespiller. Han arbejder med en helt intuitiv fornemmelse for mediet og for sin rolle, og han er fantastisk nem at arbejde sammen med. Det betyder vel også noget i den sammenhæng, at vi har været nære venner gennem mange år. Jeg er jo selv begyndt som skuespiller i sin tid, og den eneste film jeg har medvirket i – Denis Sanders' »War Hunt« (Bag fjendens linier) – var Redfords debutfilm. Så benyttede jeg ham i min anden film, »This Property Is Condemned« (Hver-

benhavn
jse

mands pige), og siden har vi set meget til hinanden. Han ejer et stort naturområde oppe i Utah – det hedder »Sundance« – og jeg ejer en af de få hytter, der ligger deroppe, så en del af året er vi altså naboer. Han engagerer sig enormt i alt muligt, ikke mindst i politik, så han har for vane at komme for sent til optagelserne. Men det er nu også det eneste problem, jeg har i samarbejdet med ham.

LØSE RYGTER

Rygtet ville vide, at Pollack i sin tid havde problemer med producenten af »The Way We Were«, Ray Stark, og at filmen blev udsendt i en udgave, der adskilte sig væsentligt fra Pollacks egen endelige version. Det viste sig imidlertid, at rygtet havde meget lidt på sig:

– Der var forsåvidt hele tiden problemer. Stark var ikke nogen drøm at arbejde sammen med, og vi var meget uenige om mange ting undervejs, men jævnt hen fik jeg min vilje. Det største problem var egentlig det, at manuskriptet ikke vidste, hvad det selv ville. Det var hele tiden meningen, at »The Way We Were« skulle være en historie om et kærlighedsforhold, og det hele skulle så ses på baggrund af den politiske udvikling i trediverne, fyrrerne og halvtredserne. Men det viste sig snart, at de to historier – kærlighedshistorien og den politiske historie – tilsammen gjorde filmen lang og tung og uhåndterlig, så den del af manuskriptet, det gik ud over, var altså den politiske side af det. Vi fik filmen gjort færdig, og efter at den forelå i endelig version, men før den fik premiere, tog jeg til Cannes-festivalen, hvor jeg skulle sidde i juryen. Mens jeg var i Cannes gik Stark i gang med at omredigere filmen og fjerne endnu mere af den politiske historie for til gengæld at udbygge kærlighedshistorien mellem Streisand og Redford. Jeg protesterede øjeblikkeligt, da jeg fik det at vide, og jeg truede med at forlange mit navn fjernet fra filmens fortekster. Så trak Stark de fleste af sine ændringer tilbage, og i fællesskab lavede vi den endelige version. Det er altså min version, der blev udsendt, og hvis filmen er mislykket – og jeg synes ikke selv, den er blevet særlig god – er det altså mig, der må bære ansvaret for det.

UTILFREDS MED »YAKUZA«

»The Yakuza« havde Pollack ikke særlig mange bemærkninger til. (Der var nu heller ikke særlig mange spørgsmål om den).

– Det var anden gang, jeg prøvede at lave en produktion i udlandet, men hvis filmen ikke er blevet god – og det er den ikke – så er det først og fremmest manuskriptets skyld. Intrigen var utroligt indviklet, og det var næsten umuligt at redegøre ordentligt for den. Det endte med at blive en tung film, og indtil få dage før premieren blev vi ved med at omredigere filmen. Jeg var selv meget fascineret af portrættet af veteranerne, der går sammen i kamp igen, og af forholdet mellem dem. Men jeg er utilfreds med filmen. Og alligevel synes jeg, at de bedste ting i den – det afsluttende opgør, f. eks. – er blandt de bedste ting, jeg har lavet.

PACINO OG ULLMANN

Kommende projekter. Det er det sidste og uundgåelige spørgsmål. Pollack var tilsyneladende ikke overtroisk med den slags ting og snakkede villigt om en hoben ting, han kunne tænke sig at lave:

– Det første bliver en film, der skal hedde »Bobby Dearfield«, en historie om en amerikaner i Europa og hans forhold til to kvinder. Jeg har tilbudt hovedrollen til Al Pacino og venter svar fra ham en af de nærmeste dage. Jeg kunne godt tænke mig Liv Ullmann i den ene af kvinderollerne. Ville hun mon passe godt sammen med Al Pacino? Jeg skal iøvrigt lave »Bygmester Solness« for amerikansk TV i foråret. Burt Lancaster skal spille med, og så håber jeg, at Liv Ullmann siger ja til også at medvirke.

Iøvrigt troede Pollack vistnok, jeg var fuld af løgn, da jeg fortalte, at Ibsens stykker var skrevet på et norsk, der var mere dansk end norsk. Et kort øjeblik så han ud, som om han ville bede mig læse stykket op for ham. Men så fandt de sidste af de tilstedeværende ud af, at vi allesammen måtte være sultne, og så fandt vi et sted, hvor han kunne få noget typisk dansk mad. Han skyndte sig at bestille en stor steak. (»For tre dage siden fik jeg italiensk mad. I forgårs fik jeg fransk mad. I går fik jeg tysk mad. I dag vil jeg have en steak.«).

Resten af samtalen var cigarer, rødvin og Hollywood-sladder. Det var meget underholdende, men Kosmorama handler jo om film. Iøvrigt påtænker redaktionen, når den engang bliver pensioneret, at starte et vintidsskrift. Så kan resten af samtalen med Pollack bringes dér. ■

To nye Pollack-film

Tre døgn for »Condor«

Vi har tidligere i Kosmorama (nr. 111) beskæftiget os med Sydney Pollack og hans film (til og med »Jeremiah Johnson«). Siden har Pollack lavet tre film (»The Way We Were«, »The Yakuza« og »Three Days of the Condor«), der ikke føjer noget nyt til billedet af ham. Han har placeret sig solidt i Hollywoods »mainstream« og laver dygtige underholdningsfilm, hvis genialitet sjældent vælter nogen bagover. Hvad der gør Pollack så interessant, er først og fremmest den kendsgerning, at han systematisk arbejder sig igennem Hollywoods standard-genrer, en efter en, og at hans ubestridelige talent hele tiden kan bringe positive overraskelser og hæve filmene op til det niveau, hvor de med rimelighed kan kaldes for kunst. (Efter min ringe mening vil »Jamen, man skyder da heste?« blive stående som en af klassikerne i tressernes amerikanske film).

»Tre døgn for 'Condor'« er en glat suspense-film, der fortæller en meget Hitchcock'sk historie. Joe Turner – kodenavn: Condor – arbejder for CIA. Han er ikke agent i marken, men sidder lunt på et harmløst kontor og læser bøger og tidsskrifter for efterretningstjenesten. Da han en dag kommer tilbage fra indkøb, finder han resten af kontorets personale dræbt. Han sætter sig straks i forbindelse med sit hovedkontor, men – som vi allerede begynder at gætte på dette tidspunkt – det er faktisk CIA-folk, der står bag massakren. Joe er derfor jaget af både de gode og de onde, og han må forlade sig på sine egne ressourcer, indtil han kan afsløre mysteriets rette sammenhæng for sine »gode« overordnede. Joe vælger dog at gå et skridt videre for at sikre sit liv. Han giver også sin historie til »New York Times«.

»Tre døgn for 'Condor'« udsætter sig selv for at blive sammenlignet med flere af Hitchcocks film (først og fremmest »De 39 trin« og »Menneskejagt«), og sammenligningen er frugtbar, hvis man vil vurdere skiftende tiders smag og holdning indenfor en og samme genre. Hvor Hitchcocks film i deres grundholdning er komedier, er »Condor« dødsensalvorlig. Hvor Hitchcocks helte klarer sig frelst igennem trængslerne på et overskud af vandede vittigheder og forrykte indfald, slipper Joe Turner kun levende fra sit eventyr, fordi han helt akademisk kan vurdere og analysere sin situation, og fordi han kan øse af sin enorme boglige viden om spionbranchen. Hvor Hitchcocks skurke kæmper for en uklart beskrevet idealistisk sag, har Condors fjender deres sag placeret i dagens avisoverskrifter: magten over råstofferne, invasion i Mellemøsten, olie til USAs lamper.

Man skal ikke klandre »Condor«, at den er mere virkelighedsnær end Hitchcocks løsslupne eventyrfilm. Det er ikke blot et spørgsmål om holdning, men også om stil. Pollack er er realistisk instruktør. Hans historier og hans billeder rummer ingen dobbelttydigheder. Spørgsmålet er så, om en realistisk film som »Condor« bliver mere elementært spændende end en velsmurt komedie som »Menneskejagt«. I begge film kan man roligt på forhånd gå ud fra, at vor helt overlever anslagene mod hans liv. Og dermed er jo også det første lag af realisme skrællet af »Condor«. Problemet bliver, om Pollack kan gøre sin hovedpersons odyssé plausibel indenfor filmens realistiske rammer. Og det kan han kun delvis, forekommer det mig.

Jeg skal ikke nægte, at »Tre døgn for 'Condor'« rummer megen elementær spænding. Men den har ondt ved at finde balancen mellem røverhistorie og realistisk funderet suspense. Jeg lod mig især irritere af filmens midterafsnit, hvor Joe Turner bringer sig i sikkerhed hos en vildtfremmed dame, som han samler op på gaden og nærmest kidnapper. I en film, der så køligt som »Condor« hævder sin egen realisme (sådan arbejder CIA sgu!), virker netop klichéen med den frelsende, amourøse engel urimeligt klichéagtig og påklistret, som om filmen nødvendigvis skal rumme en række af Hollywoods standardelementer. Den ellers så sobre Pollack falder desværre ofte for fristelsen til at tvære kærlighedshistorierne ud i synet på sine film, og han opnår blot at tabe den vigtigste eller mest spændende del af historien af syne.

I tilfældet »Condor« er det så meget mere ærgerligt, som Pollack netop styrer godt fri af kiss-kiss-bang-bang-filmklichéerne resten af vejen. Hans CIA-folk og hans lejemorder er tegnet forbløffende meget anderledes, end man har set tidligere, og hans helt er heldigvis ikke så smart, at man bliver distanceret flere kilometer, da han tager fat på at opklare filmens mysterium.

Pollack hævder atter sit ry som god person-instruktør. Robert Redford, der i sine senere film har haft en vis hang til ultra-brite-monotoni, fungerer perfekt i hovedrollen som den jagede Condor. Faye Dunaway får mere ud af sin pinagtige kliché, end filmen havde fortjent, og Cliff Robertson underspiller så effektivt, at jeg først blev klar over, hvem han var, da jeg læste filmens credits. Max Von Sydow og John Houseman er foruroligende i et par mindre roller.

Ib Lindberg

Yakuza

Ifølge en Newsweek-artikel skulle der være 180.000 yakuza'er i Japan. Det lyder ikke rart, for yakuza er japansk for gangster eller mafia! Fænomenet dyrkes vellystigt af den japanske filmindustri, hvor yakuzaerne har erobret samuraiernes plads som nationalhelte på samme måde som gangsterne har distanceret cowboyen i amerikansk film. Depraveret folklore for depraverede samfund.

Og nu er der oven i købet slået to fluer med et smæk. Sidney Pollack krydser yakuza med privat-eye i sin seneste film – »The Yakuza«. Det er Robert Mitchum, der er detektiven. Dorsk og lakonisk ankommer han til Kyoto for under bistand af en tidligere yakuza at befri en (blakket) vens kidnappede datter. Mere ophidsende end som så er historien ikke, men filmen har også ambitioner ud over skrønen. Den vil fortælle noget om mænd, der søger deres livs tyngdepunkt i det rituelle. Der nås imidlertid aldrig ned under ritualernes allermest udvendige attributter. Instruktørens forhold til sujettet strækker ikke længere end til foranstaltning af manierede optrin à la Nippon, og manuskriptet ved den Orient-entusiastiske Paul Schra-

Til venstre Robert Redford som 'Condor' i Pollacks agentfilm »Tre døgn for 'Condor'«. Nederst Takakura Ken og Robert Mitchum i »Yakuza«.

der, der har fået professionel hjælp af Robert Towne, har ikke et sekund fat i den ritualiserede livsførelses psykologiske, religiøse eller politiske aspekter.

Godt nok præsenteres den revolvertrætte privatdetektiv fra Los Angeles og hans japanske makker, den tidligere yakuza, som anakronismer, mænd hvis tid er forbi, men det synes ikke som om filmens fædre er klar over, at deres værk samtidig viser, at det fortfarende er anakronismerne, der behersker verden. For det er sådan set det eneste, man kan blive en smule optaget af undervejs: filmen som et ufrivilligt symbol. Et billede på den verden i hvilken den er blevet til og for hvilken den er tænkt.

I bestræbelserne på at befri den uskyldige pige af kæltringernes klør går de to anakronismer gevaldigt til værks. Det lykkes dem at få massakreret det meste af, hvad de kommer i nærheden af, her iblandt også filmens unge, der alle går til grunde. De gamle mænds sejr – fremtidens nederlag!

Efter de sadistiske orgier og diverse masochistiske ceremonier tager yakuzaen og detektiven så afsked i lufthavnen. Et højtideligt øjeblik, for de har lært at respektere hinanden, mænd af ære. Det er meningen, vi skal beundre dem. Men se dig tilbage og du ser deres blodige værk. Så starter flyet og med det forsvinder Mitchum ind i en stor, sort sky, der er tænkt som svanger af skæbne, men som bliver helt anderledes skæbnesvanger, hvis den opleves som slet og ret forurening. Det er jo hjem til Los Angeles, smogtown, at Mitchum flyver.

Den ufrivillige symbolik er eklatant. En film, der handler om et japansk-amerikansk skæbnefællesskab, der går tilbage til krigen, ender naturligvis på vækstsamfundets mødding. Sådan er det jo også gået i virkeligheden. Det er superindividualismens yderste konsekvens. Og de gangsterplagede, industriforgiftede overflodssamfund USA/Japan har det som andre undergangslande før dem. De dyrker deres eget forfald, fordi den pirring snart er den eneste, deres overophedede, gejle og betændte krop kan mærke.

Niels Jensen

Den der kommer allersidst...

1) R. P. McMurphy fupper sig til overflytningen fra fængslet til psykiatrisk hospital – 2) hvor han straks møder sin naturlige modstander i oversygeplejersken Miss Ratched.

Poul Malmkjær

»THE LUNATICS HAVE TAKEN OVER THE ASYLUM!«, som M.G.M.s Richard Rowland sagde, da Fairbanks, Griffith, Pickford og Chaplin satte sig i spidsen for United Artists.

Med »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (Gøgereden) er tjekkoslovakken Milos Forman vendt tilbage – lykkeligt – med den politiske allegori. Allegorier er langtfra altid lykken, men for hans temperament, der synes så fjernt fra det demonstrative, det halsstarrige og det dogmatiske, er allegorien den ideelle ramme for ironiens bidende indignation. Og så er han endda her skarpere end nogensinde, både i det primære udtryk og i undertonen. Han virker som én, der har fået fjernet et skæl fra øjnene, som en klovn, der er blevet valgt til fællestillidsmand for cirkuspersonalet.

Han har vel selv tidligere udtalt, at hans film ikke er politiske satirer (Kosmorama 104), men film om »social behaviour«, samtidig med at han erkender, at man i dag næsten ikke kan foretage sig noget, der ikke har en eller anden form for politisk betydning.

Men Keseys roman af samme navn, der ligger til grund for filmen, blev ved fremkomsten i 1962 regnet for et af de vægtigste litterære bidrag til skildringen af periodens politisk/kulturelle stemning, og Kesey blev berømt for sin direkte og kontante politiske allegori og for sin beskrivelse af revolutionens væsen.

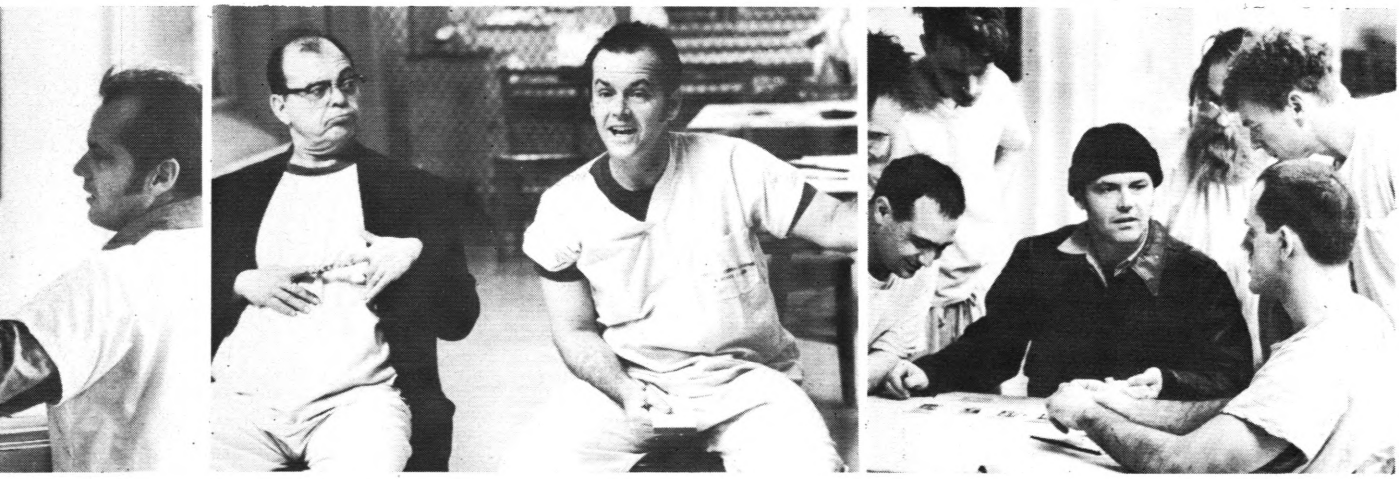
Bogen blev kort tid efter dramatiseret for scenen af Dale Wasserman, og stykket fik en i første omgang ganske beskeden succes. Det var iscenesat af Alex Segal og havde Kirk Douglas i hovedrollen som Randel P. McMurphy. Kirk Douglas forsøgte siden i en årrække at få en filmatisering i stand.

DET POLITISKE KLIMA

Det skulle altså først lykkes (om ikke for Kirk Douglas så i alle fald for projektet) i 1974, og Lawrence Hauben og Bo Goldmans manuskript til filmen synes at have fjernet sig en hel del fra det »direkte og kontante« og i hvert fald fra 60'ernes politisk/kulturelle stemning og ånd, og der synes ikke at være tvivl om, at Milos Forman har støttet dem ikke blot i ændringen af bogens 1. persons beskrivelse, nemlig indianeren Chief Bromdens fortælling, til instruktøren som den alvidende fortæller, men også i ændringen af det direkte og kontante til det mindre entydige og ofte meget mere stimulerende, der giver så gode muligheder for en skildring af de menneskelige konflikter. Og så har vi da for os, ikke en analyse af 60'ernes stemning, men en indtrængende, afrundet, rystende morsom og rystende tragisk filmfortælling af almen gyldighed, skabt i 70'ernes sarkastiske desillusion over det infame politiske forræderi.

Jeg har set amerikanske anmeldere rejse den hovedindvending mod »One Flew Over the Cuckoo's Nest«, at hovedpersonen er blevet til en flink fyr, charmerende og overfladisk og temmelig umulig at lægge nogen form for identifikation eller flertydig fortolkning i. Men jeg tror, at Milos Forman (og Jack Nicholson) har set rigtigt med denne ændring af personen fra en politisk bevidst figur til bare en flink fyr med lidt menneskelig anstændighed og virkelyst i kroppen. Der er gået 14–15 politisk bevægede år siden litteraturens Randel P. McMurphy blev skabt, og i 1974–75 ville kun de i forvejen menings-cementerede oprøres over en allegorisk fremstilling af et politisk systems undertrykkelse af et andet.

Ved at gøre Randel P. McMurphy til en lidt for smart fyr, lidt for initiativrig, lidt for almenmenneskelig i sin indbyggede oppositionstrang og ganske politisk ureflekteret – han vågner faktisk aldrig op af sin protestantiske spejderdrøm – rammer Forman lige midt ned i vores allesammens fiktive centrum, ned i det almindelige »uskyldige« menneske, der ledes af instinkter, kulturel arv, værdiladede ord og russell'ske antagonist-behov (at skulle hade nogen for at kunne føle sig lykkelig), og som i vore dage – langt stærkere end i 1962 – er udsat i den politiske kamps øgede kulde. Herhjemme kom klimaændringen med Venstre-regeringens korte hærgen og med Hartlings rudimentære Talleyrand-ambition, der i ly af energikrisen indvarslede de kolde 70'ere, demokratiets frustration, der fra oven sivede (siver) ned gennem de styrende organer. Den blev dog fulgt af en repression af ubegrundet autoritet samt af en mimose-agtig følsomhed overfor modangreb,



3) Han indleder fredeligt sin opposition i gruppeterapien – til de øvriges forskrækkelse – 4) og han udvikler den med større held i en mere social foreteelse som spil om cigaretter og penge –

5) for endelig at gå direkte til de enkelte medpatienter med appel om støtte i reformkravet. 6) Men først da han flygter med hele gruppen og holder en fridag på en stjålet fiskerbåd, lærer de at føle solidaritet.

der på pavevis blev optaget som helligbrøde eller grænsende til det.

Dønningerne fra denne ubehagelige politiske stemning mærkes endnu som en advarsel, mens vi oplever »One Flew Over the Cuckoo's Nest«.

Og så er det jeg mener, at vi har ikke brug for yderligere demonstration af, at politiske systemer bekæmper andre politiske systemer, eller at nogle politiske systemer er mere menneskeværdige end andre politiske systemer, og vi erkender jo alle, at vi har demokrati i Danmark, men at man også har det i USA, og at de også hævder at have det i Chile, og hvad betyder så ordene? Hvad vi har brug for er en demonstration af, at ordet demokrati kan udtales af den største fascist og forlede det almindelige menneske til at tro, at sådan er det nok bare, og så vise effekten af dette bedrag på det samme almindelige menneske, og få *det til at indse, at kønne ord og fedt flæsk er en ting, handlinger noget andet. Det almindelige menneske skal tvivle på ordet.*

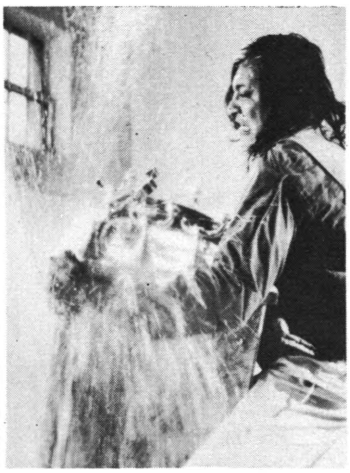
DET ALMINDELIGE MENNESKE

Formans almindelige menneske, en amerikaner med aner fra Robert Harrons »uskyldige« unge mand i »Intolerance« over James Murray, der venter på at hans »ship comes in« i »The Crowd« til Rock Hudsons forhippede succes-drømmer i »Seconds«, kommer ind i et spil, hvor han for sent opdager, at spillereglerne er nogle andre, end dem man har lært ham. Han kan et langt stykke score points og tage stik hjem, men han passerer aldrig »Start«. Hans modspillere har *magt* og *vilje* til længe forinden at afbryde spillet og erklære ham for taber.

Randel P. McMurphy er lidt for smart, men det gør ikke noget. På anstalten gennemskuer man sådan set hans lille svindelnummer med at lade sig overflytte fra fængslet og lader det passere. I det spil må man gerne bluffe, og han kan blive en interessant tilføjelse til den lille sensi-gruppe af fortrinsvis frivillige patienter, som Nurse Ratched styrer med suveræn demokratisk demagogi. Her bør jeg nok endnu engang understrege, at filmen ikke handler om åndsvageforsorgen eller psykiatrien, men samtidig drømmer jeg ikke om at kunne forhindre, at nogen føler sig ramt eller ligefrem såret. McMurphy ser øjeblikkelig en spændende modstander i oversygeplejersken, som på alle områder er hans modsætning og dermed også en tiltrækkende fascination. Traditionelt er hans første tanke at lægge hende ned fysisk, og da det ligesom ikke kan lade sig gøre da psykisk. Men her ændrer hun spillereglerne, og

7) Straffen for denne forseelse fører ham senere sammen med Chief Bromden, der alligevel ikke er stum –

8) og oprøret kulminerer med det kortsigtede mål: et drukgilde med indforskrevne damer.



9) Men da R. P. McMurphy er blevet pacificeret, overtager Chief Bromden McMurphys rolle, kaster marmorvasken igennem et vindue og flygter.

McMurphy må finde på noget nyt: gruppen. Samlet må de kunne tyre hende, og med alle de kneb, han kender fra sit sociale liv, økonomisk afhængighed, kammerateri, intimidering, eksemplets magt, solidaritet, ja hvadsomhelst, der kan fremme hans gevinstchancer i »spillet«, knytter han gruppen sammen *imod noget.*

Og som spillet forløber og som hans chancer synes at øges, således øges hans indsigt i motiver og bevæggrunde, bag hver enkelt af hans kammerater i gruppen, disse frivillige, der aner, men ikke erkender, at det er så som så med den fri vilje. På et vist tidspunkt ligner gruppen en regulær forening af meningsfæller, og det er en ulovlig handling, en lille revolutionær episode, der for alvor knytter dem sammen, nemlig flugten med bussen og tyveriet af havkrydseren. Det er klart, at tilskueren efter denne tur siger til sig selv, at patienternes tydelige harmoni må retfærdiggøre aktionen, men for Formans historie er det individuelle behandlingsresultat underordnet den kollektive bevidsthed, eller i hvert fald underordnet billedet af gruppen af syge, harmonisk samlet omkring den raske McMurphy, der ureflekteret og uskolet fører dem ind i det berusende oprør, der har et vagt mål, men ingen filosofi, ingen egentlig strategi, ingen politik og i virkeligheden ingen fjende. Thi de enkelte medlemmer af personalet forbliver symboler på autoriteten som sådan; hverken McMurphy eller de andre evner at etikettere undertrykkelsen.

SPILLERNE

Instruktøren David Lean har engang sagt: »Always cast against the part and it won't be boring«. Før man lader sig fange ind af bemærkningens smartness, bør man nok (udover at gøre en rask mental status over Leans œuvre) overveje den stilsikre effekt, Forman når med sin udprægede type-casting. Naturligvis type-cast'er man ikke Jack Nicholson, der med rollen som den ureflekterede rebel Randel P. McMurphy endnu en gang demonstrerer et næsten for intelligent og veloplagt talent. Hans teknik ejer en altbesejrende, forårsagtig friskhed; det er som om man overværer et nyt udtryks, en ny gestus', en ny mimiks fødsel, og man kan i en scene som f. eks. den første samtale med psykiateren gribe sig i at spekulere på, hvor han får det fra, hvorfor andre ikke har gjort det før ham (når der nu har været så rig lejlighed til det), hvordan han kan beherske sine overraskende, nye udtryk til denne fuldkommenhed. Den samme fuldkommenhed, der gør, at man bliver en lille smule bange for den fuldkomne oplevelse af den og fornøjelse ved den. Sære paradoksale tilskuer, der midt i det hele »griber sig i« at spekulere på noget andet, og gør dette til et problem!

Men resten af filmens besætning tør siges at være typecasted. Helt ned til Dean R. Brooks, der som lægen leverer en indforstået præstation. Han er da også i virkeligheden hospitalsinspektør. Det forlyder, at Louise Fletcher er nomineret til en Oscar for sin præstation som oversygeplejersken. Jeg finder det helt forkert. Louise Fletcher er sminket og sat op som et stykke menneskelig mekanik, næsten en parodi, og hun flyttes rundt, placeres, konfronteres, affilmes og klippes ind suverænt af instruktøren. Hendes plads kunne fyldes af en samarbejdsvillig amatør. Hun er – som de øvrige medvirkende omkring Nicholson – en bressonsk protagonist i egentligste forstand. De er brikker i instruktørens guddommelige leg med filmens historie, de ligner mennesker og deres funktioner og handlinger ligner menneskers, men kun blændværk gør, at vi ikke ser snorene, der fører dem.

Det er Milos Forman magtpaliggende at skjule alle snorene i sine film. Allerede i 1971 arbejdede han på et manuskript om en stor fest, som nogle Vietnam-veteraner i en lille amerikansk by holder for en ung mand, som skal til Vietnam. Filmen blev aldrig realiseret, men Forman fastholdt, at det skulle være en komedie, »og jeg vil ikke presse noget direkte politisk budskab ind i filmen, men derfor skal der nok alligevel til slut blive politiske aspekter i den færdige film.« (Kosmorama 104).

FLUGTEN

»One Flew Over the Cuckoo's Nest« er som alle Formans film samlet af grinagtige observationer, af det aparte, det groteske, det finurlige og det stupide i den menneskelige adfærd, men hans kærlighed til den form

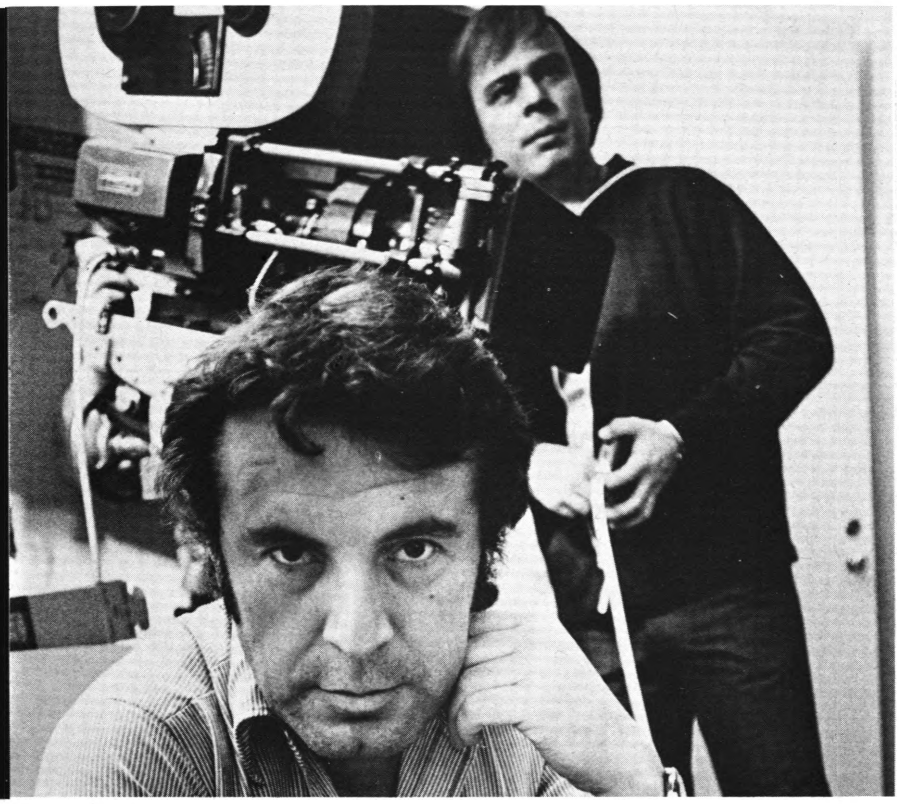
for adfærd kontraheres i skildringer af den umenneskelige adfærd hos undertrykkerne, personalet. Her er intet grinagtigt eller aparte eller grotesk. Her er kun effektiv beregning, kold afstand og effektiv vold. Filmen er en rystende zigzag mellem individ og system, mellem menneske og magtpolitik, mellem ords egentlige betydning og deres faktiske anvendelse, og dens 'befriende' slutning, hvor Chief Bromden vender tilbage til de åbne vidder (som filmen indledningsvis lader os se, før vi går indenfor i samfundet), er ikke befriende. Vel har den stumme fået mæle, og vel lykkes det ham at bakse marmorfontænen ud gennem vinduet, så han kan flygte og dermed realisere noget af det, McMurphy ikke formåede, men alligevel sidder i hvert fald jeg tilbage med fornemmelsen af at have overværet en eventyrslutning lidt i stil med »A Fine Madness«. Forman vil så gerne tro det bedste, selv om han aner det værste. Men Chief Bromden løber stærkt og smukt i landskabet og minder mig om min barndoms James Fenimore Cooper.

Det må blive en af 1976's helt store film.

PS. På den tekniske side lykkes det på en eller anden måde at koordinere fotograftrioen Haskell Wexler, Bill Butler og William Fraker. »Everybody wants to get into the act!« som Jimmy Durante altid sagde. Endvidere bør man fremhæve Jack Nitzsches musik, der bl. a. arbejder spændende kontrapunktisk. ■

Møde med Milos Forman

Jens Bruun Christensen



Jer er naturligvis godt klar over, at der er flere niveauer, på hvilke man kan forklare min seneste film »One Flew Over the Cuckoo's Nest«. Det er klart, at sindssygehospitalet kan opfattes som et billede på et hvilket som helst samfund, der søger at undertrykke det individuelle forsøg på at bryde den givne orden og på at udfordre dem, der har magten. Men det har nu aldrig været filmens primære mål at opstille en metafor for vort samfund. Først og fremmest har jeg villet fortælle en historie om et menneske, der bliver anbragt på et sindssygehospital, og om livet på dette hospital.

Det har heller ikke været mit mål at kritisere sindssygehospitaler som sådan. Det synes jeg ikke, at de fortjener. I USA er der i de sidste tyve år foregået en proces, og det er en meget smertelig proces, der går ud på at menneskeliggøre de mentale institutioner, og det er en proces, der stadig er i gang. Så hvis man finder en vis skepsis i filmen vis-à-vis måden at behandle sindssyge på – og en sådan skepsis er da til stede – ja, så må man være klar over, at det på ingen måde var hovedårsagen til, at jeg lavede denne film.

Jeg er ikke dommer. Jeg ønsker hverken at angribe eller at anklage. Dertil er jeg simpelthen ikke i besiddelse af viden nok på dette specifikt medicinske område. Men jeg kan godt sætte spørgsmålstegn ved visse ting. Det er da helt sikkert, at elektrochokterapi ikke er nogen særlig human måde at hjælpe syge på. Imidlertid er der blot det, at når man taler med selv meget progressive læger på området, ja så siger de, at elektrochokterapi er den eneste måde, hvorpå man kan få visse patienter ud af en dyb depression. Men hvad jeg kan angribe, det er, hvis man bruger denne form for terapi som en afstraffelse, hvad der jo sker i filmen. Så er der tale om et helt andet problem, og så har selv én med mit ringe kendskab til tingene ret til at udtale sig.

Mens vi skrev en del af manuskriptet, opholdt vi os, jeg og manuskriptforfatteren Lawrence Hauben, fire uger på et sindssygehospital i Oregon, vi boede praktisk taget på selve hospitalet. Men det var ikke for at studere sindssygdomme ud fra en medicinsk synsvinkel. Det var først og fremmest for at notere os de syges opførsel, for at fornemme deres virkelighed. Jeg prøvede ikke selv på

at gøre mig til nervelæge. Faktisk ville jeg helst ikke vide alt for meget om sindssygdomme anskuet lægeligt.

Filmens autoritære sygeplejerske er unægtelig en noget speciel person, men hun er på ingen måde usandsynlig. I Ken Keseys bog, der danner grundlag for filmen, er hun langt mere ondskabsfuld, ja hun er næsten som en karikatur, virkelig et uhyre. Jeg har forhørt mig hos flere læger og psykiatere, som kendte bogen, om der virkeligt findes sådanne sygeplejersker, og næsten overalt har jeg fået det svar, at der på ethvert hospital i det mindste er én af slagsen.

Vi foretog en væsentlig ændring, da vi gik fra Ken Keseys bog til filmen. Vi besluttede først, at Kesey selv skulle skrive manuskriptet, men udfaldet blev ikke så godt. Hvad han gjorde var faktisk at skrive bogen én gang til blot mere omfattende og med personerne endnu mere karikaturagtige. Så fik vi fat på Lawrence Hauben, og han ændrede bogens synsvinkel. I bogen er alt set gennem indianerens øjne. Der er praktisk taget tale om en monolog, alt beskrives, som fandt det sted inden i indianerens hoved. Det er hans syner og fantasier, vi ser. Vi har droppet denne synsvinkel og har taget historien ud af indianerens hoved for at anskue det hele objektivt. Indianeren er også en meget vigtig person i filmen, men han er dog til syvende og sidst en patient som de andre.

Der er kun to scener, der er improviserede i filmen. Det er de to interviewscener med Jack Nicholson og lægen. Det var meget heldigt for mig, at jeg fik fat på Doktor Brooks, som var leder af det hospital, vi arbejdede i, og som i rollen som Dr. Spivey faktisk spiller sig selv. Han følte sig naturligvis hjemme, mens han interviewede Jack, der for ham blot var en ny patient. Han udførte blot sit daglige job, og Jack var så strålende i den pågældende situation, at han slet og ret blev en ny patient.

Min erfaring med Jack Nicholson har været formidabel. På intet tidspunkt under optagelserne har man kunnet skelne superstjernen Nicholson fra de andre skuespillere. Han er en skuespiller, som er meget omhyggeligt forberedt hver dag, han er meget koncentreret, og han havde et meget fint forhold til hele filmholdet. Han har faktisk været meget vigtig for filmens tilblivelse. Optagelserne var af og til ganske vanskelige, fordi vi var lukket inde i dette sindssygehospital i hele 11 uger med 18 skuespillere i gang hver dag. Det var meget trættende, men Jack var intet mindre end fantastisk.

Det er min opfattelse, at det at lave film er nøjagtig det samme i USA og i Tjekkoslovakiet. Bortset fra sprogvanskelighederne, der naturligvis udgør et problem, kan jeg ikke se nogle fundamentale hindringer for mig, hvad angår det at arbejde i USA. Det er da også fortsat min agt at arbejde her. Det er sandsynligvis vanskeligere at få den fornødne tid til at lave en film i et vestligt land, end det er i Tjekkoslovakiet, men jeg har altid været ret hurtig med optagelserne, og på de to film jeg indtil nu har lavet i USA har jeg på intet tidspunkt følt mig under et pres, som jeg ikke kunne klare. Den væsentligste forskel på de to systemer er, at man i Tjekkoslovakiet, hvor man har en industrialiseret filmindustri, kun har ét filmstudie at henvende sig til. Hvis dette studie afviser én, går ens projekt i vasken. I USA har man flere muligheder. Manuskriptet til min første amerikanske film, »Taking Off«, blev således afvist af Paramount, men blev så accepteret af Universal. Så man har altså det håb, at man før eller siden vil blive accepteret. På den anden side har dette system også en mørk side, idet man kan ende med blot at vente og vente. ■

Louis Malle - en borgerskabets oprører

Jens Bruun Christensen

»Jeg tilhører 'den nye bølge', d. v. s. den generation af kunstnere, der har valgt filmkunsten frem for litteraturen som udtryksmiddel«.

Louis Malle

Kun 25 år gammel tyvstartede rigmandssønnen Louis Malle ved starten for den nye bølge i fransk film med den hitchcock'ske thriller »Ascenseur pour l'échafaud« (1957), og før de andre unge, Godard, Chabrol, Truffaut o.s.v. overhovedet var kommet op af starthullerne, havde han lavet endnu en film, »De elskende« (Les amants, 1958).

Siden har Malle, bortset fra en pause på fire år (1966–70), hvor en stor del af tiden gik med rejser, holdt sin udgangsfart med udsendelsen af én spillefilm ca. hvert halvandet år. Han har således i dag med sin seneste film »Black Moon« et værk på ti spillefilm bag sig og dertil flere dokumentariske arbejder.

Den gængse opfattelse af Malle er den om en celeber film-dandy, en æstet, der nærmest for sjov og med – indrømmet – stort talent laver film for ikke at komme til at kede sig. Man finder hans film formfuldendte og æstetisk interessante (når man undtager et par deciderede kiksere som »Privatliv« og »Viva Maria«, der kun bør behandles i en parentes), og man omfatter instruktøren med stor respekt for hans tekniske håndelag, men bebrejder ham en påstået manglende etisk linie i de ti film. Opfattelsen er forkert og i grunden ganske forbavsende. Man behøver såmænd ikke kigge så forfærdelig grundigt efter for at finde en række tematiske ligheder i Malles film og for at få øje på den stærke kontinuitet i hans værk: Louis Malle er sammen med sine films personer en borgerskabets oprører.

← »Tyven fra Paris«.

DET ENSOMME MENNESKES OPRØR

»Jeg tror, at hovedpersonen i 'Le feu follet' fremkalder en stor ømhed gennem sin fortvivlede menneskelighed. Selvmordets besættelse hjemsøger flere mennesker, end man tror«.

Louis Malle

Malles personer står i opposition til det – borgerlige – samfund, de lever i. Nogle af dem står blot udenfor, ensomme, andre formår at kanalisere deres oppositionelle holdning i et frugtbart oprør.

Alain Leroy, hovedpersonen i »Kold ild« (Le feu follet, 1963), er et ensomt menneske. Han har i seks måneder været anbragt på et plejehjem i udkanten af Paris efter et umådeholdent spiritusforbrug. Indtil antabuskuren har han været en charmerende playboy holdt af rige kvinder, men han er nu – stadig kun i begyndelsen af 30'erne – udbrændt på legeme og sjæl, og i de 24 timer, som filmens historie spiller over, følger vi hans sidste timer, indtil han skyder sig en kugle for panden. Før filmens begyndelse har Alain besluttet at begå selvmord, forstår man senere. På spejlet i sit værelse har han skrevet datoen for den planlagte dødsdag, den 23. juli. Ved filmens start, den 22. om morgenen, tager han afsted fra plejehjemmet til Paris i et sidste forsøg på at finde et livsindhold. Vi følger ham på hans odyssé først til ungdomsvennen Dubourg, der nu er en rolig familiefader opslugt af et nøjere studium af de gamle ægyptere, dernæst til den tidligere elskerinde Jeanne, en venstrebredsintellektuel, der nu har søgt tilflugt i narkotika, videre til to gamle krigskammerater fra Algier, der nu flere år efter krigens ophør er aktive medlemmer af terrororganisationen OAS, og endelig til aftenselskab hos de rigtigt rige, hvor han genser Solange, den kvinde, som han måske elskede – så meget han nu kunne.

Intetsteds finder han, hvad han søger. »Jeg nærer afsky for middelmådigheden,« siger han med direkte adresse til ægtemanden Dubourgs accept af den stille hygge, og han råber mod Jeanne og hendes venner, at de kun er »tomme forme uden liv«. Krigskammeraterne frister ham ved deres aktive holdning til tilværelsen, men han kan alligevel ikke opfatte dem som andet end et par »spejderdrenge«. Og Solange, hun er forlængst tabt og kan ikke vindes tilbage.

»Kold ild« er én lang meditation over et manglende livsgrundlag. I sin jagt efter sin tabte ungdom ender Alain illusionsløs og – hvad næsten værre er – desperat med pistolen mod panden. Louis Malle påpeger gennem sin hovedperson en vis samfundsklasses dekadence, en klasse, som ved, at den er dømt, og som foretrækker døden frem for middelmådigheden uden at gøre sig klart, at det netop er middelmådigheden i den selv, der har ædt den op indefra.

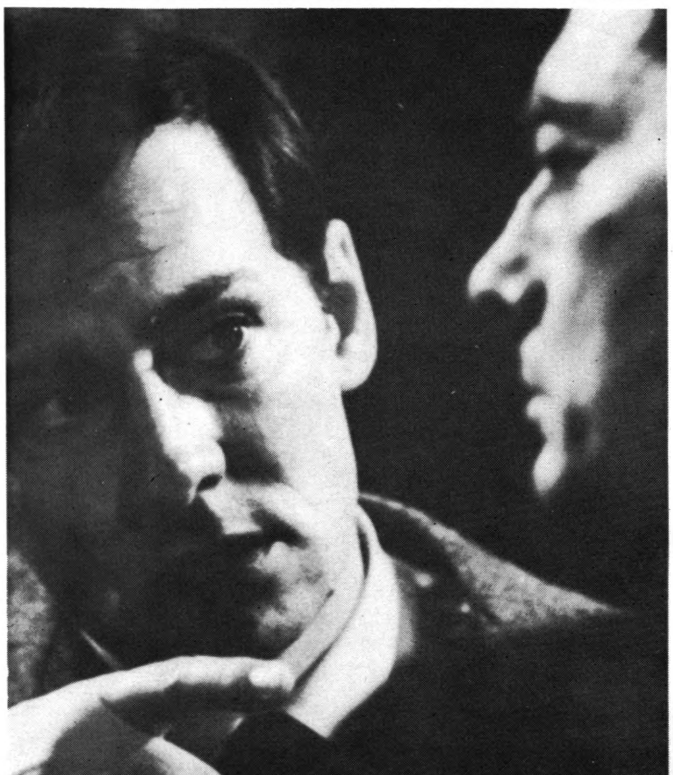
MISANTROPIEN

»Da jeg lavede 'Le voleur' befandt jeg mig som foran en mur; jeg følte, at jeg var strandet«.

Louis Malle

Den misantropi, der lurer under overfladen i »Kold ild«, men som delvis dækkes af Malles indforståede holdning til den svage og syge Alain, bryder igennem i »Tyven fra Paris« (Le voleur, 1967), Malles mest uforsonlige film.

»Tyven fra Paris«, der foregår omkring århundredskiftet, er (næsten) ét langt tilbageblik fortalt af Georges Randal,



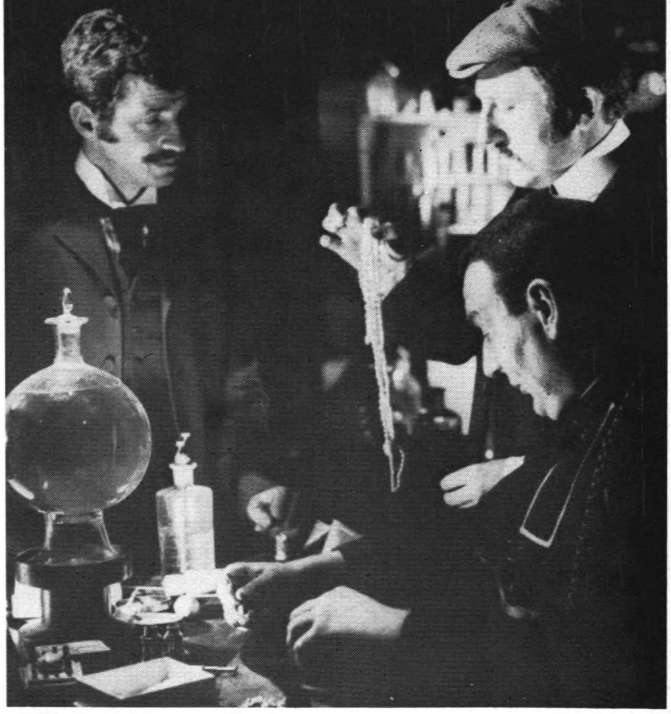
der under et tyvetogt genkalder sig sin karriere som tyv. Som forældreløs er han blevet snydt for sin retmæssige formue af sin i forvejen formuende onkel samt for den kvinde, kusinen Charlotte, som han elsker. For at hævne sig på onklen stjæler Randal nogle juveler, og dette første tyveri bliver efterhånden til flere. Som tiden går føres Randal ind i en kriminel verden af tyve og hælere, og til sidst er han ikke længere herre over sig selv. Skønt han nu er rig – og har Charlotte – kan han ikke stoppe sine ensomme natlige tyvetogter. Spændingen og ødelæggelsen er gået ham i blodet.

Louis Malle skildrer Randal nok som et offer for sig selv – årsagen til hans tyverier er dybest set uforklarlig, liggende begravet dybt i ham – men nok så meget som et offer for et vist borgerligt, kapitalistisk samfund baseret på ejendomsretten. »Skal du absolut bide negle, så bid de andres. Beskyt ejendomsretten, især din personlige«, forklarer onklen den unge Georges.

Der er ingen tvivl om, hvor Malle placerer sin sympati. Tyven fra Paris er en gentlemantyv, en slags desillusioneret Robin Hood, der plyndrer de rige og bruger pengene selv. Det er således karakteristisk for filmen, at samtlige Randals ofre »fortjener« deres skæbne. Onklen er bag det respektable ydre beregnende og usympatisk. Han søger at bortgifte sin datter udelukkende for økonomisk vinding, og han bestjæler Georges, hvis værge han er, og hvis formue han er sat til at administrere. På sine gamle dage går denne solide samfundsstøtte op indefra ved sin svaghed for unge kvinder af det lettere kavalleri.

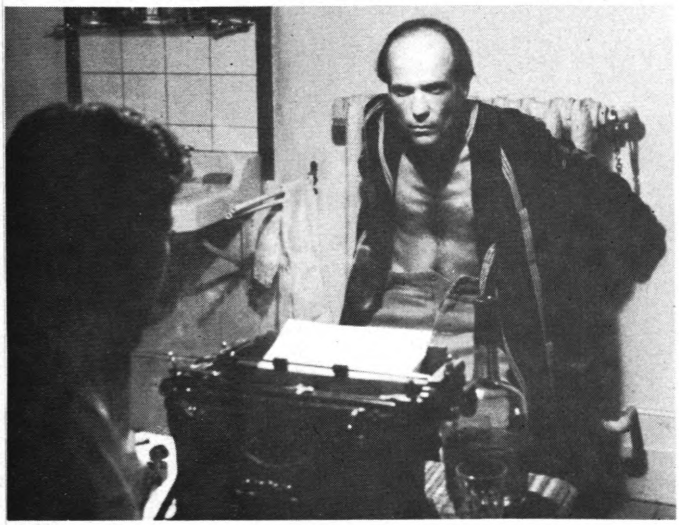
Den belgiske industrimand, der bliver offer for Randals første professionelle kup, er også kun af ydre en agtværdig borger. En ulykke på hans fabrik har kostet 15 mand livet, men industrimanden betragter blot begravelsen som god reklame. Således skræller Malle fernissen af støtterne i et samfund, der er baseret på udnyttelsen af næsten. Tyvene derimod, der er samlet i et slags underjordisk laug, skildres med varme. Den katolske pater, hæleren la Margelle, der optræder som Randals læremester, samt tyvekollegaen Roger la Honte, er modsat dem udenfor ærlige og solidariske inden for deres gruppe.

Filmen har dog ikke nogen falsk eventyrstemning (à la de gode snyder de onde). Randal er nok en identificerbar oprører, men han ender som fange af sin egen kun instinktive revolte. Den kanalisering af oprøret, der kunne have bragt ham fra det negativt destruktive til det positivt opbyggende, udebliver, skønt der dog gøres anslag dertil. En oppositionspolitiker inden for det system, Randal angriber, forsøger forgæves at hverve ham for sin sag, og tyven Cannonier forsøger at overbevise ham om, at anarkismens vej er den eneste rigtige til at ændre samfundet. Kun ved at bruge magt og terror kan man få folk til at forstå. Skønt Randal har den største sympati for Cannonier, afslår han, da han er bange for at blive revet med af volden. Og således forbliver han da en generende, men i grunden impotent fjende af det system, der til sidst vil kvæle også ham.



Til venstre, øverst, en scene fra Louis Malles debutfilm »Ascenseur pour l'échafaud« med Jeanne Moreau (yderst t.h.); derunder en scene fra Malles gennembrudsfilm »De elskende«, også med Moreau, og nederst en scene fra »Kold ild« med Maurice Ronet.

Til højre: Tre scener fra Louis Malles måske bedste film, »Tyven fra Paris« – øverst Jean-Paul Belmondo i (titelrollen), Paul Le Person (en tyv) og Julien Guiomar (som mystisk præst); derunder Belmondo og Charles Denner (som tyven cannonier). Nederst Geneviève Bujold og Christian Lude (som Charlotte og hendes far).



Til venstre fire scener fra »Lacombe Lucien« – øverst Pierre Blaise (i titelrollen), da han får kontakt med tyskerne; derunder Pierre Blaise i rollen som forhørsleder. Næstnederste billede viser Lucien på besøg hos den jødiske skrædder (Holger Löwenadler) og dennes datter (Aurore Clément). Nederst bondedrengen Lucien og den forfinede France.

Øverst til højre en scene fra »Zazie dans le Métro« med Catherine Demongeot som Zazie. Derunder tre scener fra Malles mest populære film, »Uroligt hjerte«, med Benoît Ferreux som hovedpersonen Laurent, der gerne vil være voksen. De nederste billeder viser Laurent sammen med moderen (Lea Massari) og den unge pige, som han forsøger at forføre.

DET FORKERTE PARTI

»Der er en sætning af Jean Genet, som jeg længe har haft i hovedet: Igennem tre år har jeg haft den delikate lykke at se Frankrig terroriseret af unge fra 16 til 20 år«. *Louis Malle*

Hvor Georges Randal vælger ikke at være på nogens parti, kommer Lucien Lacombe i »Håndlangeren« (Lacombe Lucien, 1973) tilfældigt på de forkertes. Lucien, der er 17 år, gør rent på et hospital. Vi er i sommeren 1944 i en lille landsby i det syd-vestlige af Frankrig. På et sygebord troner billedet af Marskal Pétain, helt fra 1. verdenskrig og nu ærefuldt samlingspunkt i et samarbejde *med* tyskerne. Hjemme på gården er der ikke længere rigtig brug for Lucien, efter at en ny mand har overtaget faderens rolle hos moderen. Lucien er bristefærdig af et indestængt, absolut apolitisk behov for aktion, men da han henvender sig til de lokale frihedskæmpere, bliver han afvist. Tilfældigt kommer han i forbindelse med de lokale gestapoer, der forstår at appellere til hans behov for et tilhørsforhold og en identitet. Således bliver Lucien da landsforræder i stedet for helt. Mere skal der altså ikke til, synes Malle at sige, og sætter derved et kraftigt spørgsmålstegn ved de franskes ære og ved den på bjerget vedtagne franske historieopfattelse, ud fra hvilken nærmest hveranden franskmand lå og kæmpede mod tyskerne ude i makien. Helt så pænt var det nu alligevel ikke. Det lille gestapokontor modtager således hver dag ca. 200 stikkerbreve. »Det er som en sygdom,« siger kontordamen.

Den helt afgørende grund til at Lucien og de andre udgør Gestapo er, at de pludseligt er blevet noget, som de ikke var før. Temaet: at have/være noget kontra ikke at have/ikke at være noget er tilgrundliggende for hele filmen. Da Lucien under en aktion mod en velstående læge træffer på en jævnaldrende, lægens søn, demonstrerer han klart, at nu er det ham, bondesønnen, der bestemmer. Omhyggeligt ødelægger han drengens store stolthed, et mirakel af et modelskib, som Lucien i hvert fald aldrig har set magen til.

Dette tema er centralt for forståelsen af det ganske komplekse forhold mellem på den ene side Lucien og på den anden side »aristokraterne«, skrædderen van Horn og dennes datter France, og det er karakteristisk for Malle, at ingen af parterne er tegnede helt sorte endsige helt hvide. Malle er en større kender af samfundsmekanismer og mennesker end som så. Det er således ingenlunde tilfældigt, at van Horn ikke blot er jøde, men også er en velstående sådan med en fin kulturel baggrund. Da France præsenteres første gang sker det off-screen i form af en klaversolo, og var krigen ikke brudt forstyrrende ind, havde hun gået på konservatoriet. »Sikke nogle sjove

hænder du har,« siger hun til Lucien.

Da denne har inviteret sig selv til middag, spiser man suppe, og Lucien spiser på en anden måde end de to. Han spiser som en bonde, med ansigtet tæt ved tallerknen, og van Horn og France betragter ham forbavset og misbilligende. »Hvad lavede du, før du kom ind i politiet?« spørger France, og da Lucien svarer, at han var student, insisterer den unge pige overklassearrogant: »Og hvad studerede du så?« – »Er du klar over, at jeg kan arrestere jer,« forsvarer den ellers forsvarsløse Lucien sig truende. – »Det er mærkeligt, men jeg er ude af stand til at foragte Dem,« siger van Horn til Lucien. Nej, det tror da pokker. Måske har den livskloge skrædder med dårlig samvittighed i baghovedet indset, at Lucien i grunden selv er et offer. Dette er i hvert fald Malles opfattelse. Filmens sluttekst forklarer nøgternt: »Lucien Lacombe blev stoppet den 12. oktober 1944. Han blev dømt til døden og henrettet.«

HÅBETS OPRØR

»'Les amants' er historien om en kærlighedsnat i en park, historien om kærlighedens lynnedslag. Om morgenen drager de to elskende afsted sammen, men morgengryet er grusomt mod deres ansigter«.

Louis Malle

Anne i »De elskende« (1958) har gennem nogle år været gift med den hovedrige bladmand Henri Tournier. De bor på et gods nær Dijon. To gange om måneden tager Anne til Paris, officielt for at besøge veninden Maggy, uofficielt for at dyrke samværet med elskeren Raoul. En dag på vejen tilbage fra Paris har Anne et mindre uheld med sin bil. Hun hjælpes af en ung mand; en arkæolog, Bernard. Han inviteres til at overnatte på godset, og om natten mødes de to. Næste morgen forlader Anne sin mand og sit barn og drager væk sammen med Bernard.

Den (over)romantiske film giver et stærkt kritisk billede af Annes glædesløse og uærlige overklassemiljø, hvor blot dette: ærligt og redeligt at elske et andet menneske er en revolte og et opgør mod de én gang givne spilleregler. »Jeg afskyer det alt sammen,« udbryder den udefra kommende Bernard mod Anne. »Disse stemmer, denne forvirring, dit hus, din mand, dine venner, dit liv ... alt,« og han beder hende om intet at tage med, da de drager afsted for at genfinde »deres første nats lykke«. Modsat de indtil nu omtalte af Malles helte, der, uanset vor sympati, fremstod som negative personer i forholdet til sig selv, synes der at være håb forude for Anne. Gennem Bernard er hun blevet konfronteret med sandheden om sig selv og sit miljø, og sammen med ham søger hun at drage en positiv konsekvens af sin erkendelse. Hun er en positiv oprører.

DET FORKVAKLEDE OPRØR

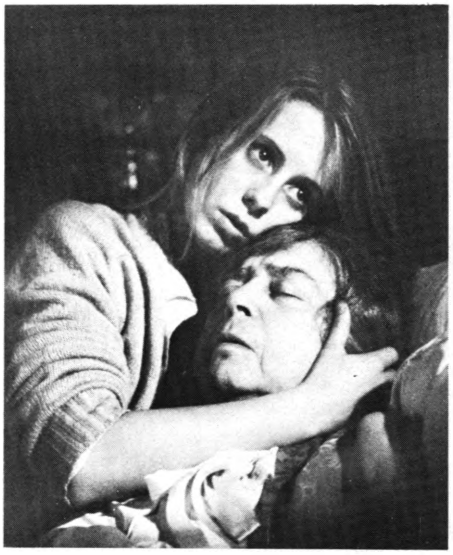
»Med 'Zazie dans le Métro' har jeg villet give et forfærdende billede af livet i moderne byer. Jeg tror, at filmen ejer en slags terroristisk komik, men på mange vil latteren nok blive siddende i halsen«.

Louis Malle

Den ganske unge Zazie i »Zazie dans le métro« (1960), der ankommer dugfrisk fra provinsen til Paris, hvor hun tilbringer 48 hæsblæsende timer, er den fødte oprører. »Rend mig i røven,« siger hun til alt, som ikke passer hende. »Har du ikke lyst til at se Napoleons grav,« spørger hendes onkel Gabriel hende faderligt, men intet interes-

serer hende mindre end Napoleon »med sin åndsvage hat«. Hvad der interesserer hende er først og fremmest métroen, den parisiske undergrundsbane.

I sin film gør Malle grin med de sociale og moralske konventioner, som han anskuer med barnets uspolerede renhed. Midt i et skørt miljø af voksne forbliver den lille pige det sunde og skarptsynede element. Hun er som en marsbeboer, der er gået i land på vor planet, hun er sund og sand i en verden, der er ved at gå amok. Under sin morsomme overflade er filmen måske den mest voldsomme protest givet af en fransk filmkunstner mod den moderne verden. Det er så at sige umuligt at leve i en storby i 1960, synes Malle at sige. Den moderne bys umenneskelighed tvinger mennesket ind i en forvirret og forkvaklet livsform, som det slet ikke er skabt for. Og jo ældre man bliver, jo mere ødelagt bliver man. »Hvad har du så lavet i Paris?«, bliver Zazie spurgt til sidst i filmen. »Jeg er blevet ældre,« svarer hun – og Malle – beklagende.



Til højre Cathryn Harrison og Thérèse Giehse i »Black Moon«. Yderst til højre Alexandra Stewart og Joe Dallesandro som »Black Moon«s mærkelige tvillinger.

DET POSITIVE OPRØR

»'Le souffle au coeur' er en imaginær selvbiografi. Der er tale om lidt af en drømt barn- og ungdom. Således som jeg ville have ønsket, at det var foregået – måske . . . Det er ikke min familie, og det er heller ikke det samme barndomsmiljø. Jeg ville ikke gøre min film til et opgør. Jeg er ude af stand til at spytte på min fortid«. *Louis Malle*

»Uroligt hjerte« (Le souffle au coeur, 1971) præsenterer os for Malles mest positive oprørsskikkelse, den fandenivoldske Laurent. I det Herrens år 1954 lider franskmændene det afgørende nederlag ved Dien Bien Phu i Indokina, og nationens storhed synes at stå for fald. »Hvad siger ungdommen?«, spørges den 15-årige Laurent og hans to lidt ældre brødre. »Ungdommen, den er totalt ligeglad!« lyder svaret. Her, hjemme i Dijon, går man mere op i sunde interesser som Charlie Parkers bopmusik og Boris Vians sorte roman med »gode steder«, »Jeg vil spytte på jeres grave« – forældrenes, that is!

Denne film er Malles mest friske opgør med det snærende overklassemiljø og med de borgerlige konventioner. Det er en film om moralske og politiske normer, som en dreng interesserer sig for på det tidspunkt, da han bliver sig sine omgivelser bevidst og begynder at indse, at visse af de værdier, man stiller op for ham, er illusion og hykleri. Laurents konservative og stærkt autoritære far, doktor Chevalier, der for alt i verden ikke ønsker at tabe ansigt, er kun til for sønnerne for at blive modsagt og udfordret. Han er den første mur, der skal kravles over. Men for Malle er han mere end det. Han er ikke blot udtryk for en evig generationskløft, han er repræsentanten for det borgerlige samfunds hykleriske indstilling, som ungdommen har gennemskuet og forkastet.

Moderen, Clara, er en langt mere kompleks figur. Ligesom sønnerne er hun et offer for den af faderen etablerede lov og orden. Hun føler sig ensom og bedrager åbenlyst sin mand, og hendes frisind og smittende livsglæde gør hende til lidt af en skandale. I den velhavende lægefamilie repræsenterer hun åbenheden.

Det centrale i »Uroligt hjerte« er Laurents nære forhold til moderen. Han er den yngste af de tre brødre og den af moderen mest forkælede og elskede. Da de to er anbragt på et kursted på grund af Laurents dårlige hjerte, kommer de efter en 14. juli fest til at gå i seng med hinanden. Hermed lægger Malle en bombe under vort samfunds Ødipuskompleks, men dette gøres ikke i noget sensationsmæssigt øjemed. Moderkærlighed er praktisk taget det samme som »almindelig« kærlighed, synes Malle at mene og driver derved det normale ud i den yderste konsekvens. Man bliver voksen ved at komme over sin barndom og forholdet til sin mor, og ved at gå i seng med moderen. Én gang og tilfældigt, kulminerer Laurents barneseksualitet samtidig med at han gør sig fri af den. Samme nat fortsætter han hos en jævnaldrende pige på kurstedet. I filmens sidste scene vender han tilbage til sit værelse efter den natlige udflugt og modtages med en smittende latter af moderen og resten af familien. Den livsduelige Laurent er klar til at tage fat.

EN NY DIMENSION

»Overfor 'Black Moon' føler jeg mig ligesom Buster Keaton foran det elementhus, som han selv har bygget. En uven har skrevet forkerte numre på elementerne, huset har form som en trapez, taget ligger ikke lige på muren, og indgangsdøren er på første sal«.

Louis Malle

Louis Malles seneste film, »Black Moon«, synes totalt forskellig fra hans forrige, »Lacombe Lucien« (Håndlangeren). Hvor denne var en naturalistisk personskildring præcist placeret tids- og stedsmæssigt, er »Black Moon« surrealistisk og uden for tid og sted.

At en ny film af Malle ikke ligner den umiddelbart forrige, er der dog ikke noget specielt mærkeligt ved. Det har netop altid været karakteristisk for Malle, at han aldrig har villet ride på en bølge, omend den så var skabt af ham selv. Imidlertid er »Black Moon« så radikalt forskellig fra samtlige Malles tidligere film, at den ny film ikke blot som de tidligere korrigerer billedet af ham, men lægger en helt ny dimension til hans skaberstatus. Filmen viser en instruktør, der – i hvert fald for en tid – er træt af de klassiske strukturer, og som endnu engang ikke er bange for at satse på noget nyt.

Filmens handling, forsåvidt man kan tale om en sådan, er kort fortalt følgende: En ung pige (Kathryn Harrison) er en nat på vej gennem et øde landskab i sin bil. Hun er på flugt, på flugt fra en krig mellem mænd og kvinder. Efterhånden forvilder hun sig længere og længere ud i det menneskefomme landskab og kommer til sidst til et

totalt isoleret hus. Her bor en gammel syg kvinde (Thérèse Giehse) samt hendes to børn (Alexandra Stewart, Joe d'Allesandro), der er tvillinger. Omkring huset støder hun på en større gruppe af nøgne børn, der vogter en gris, hun træffer en talende rotte og en enhjørning, der kan citere Shakespeare. Efterhånden som den unge pige trænger ind i den sælsomme verden, hun er havnet i, går hun fra overraskelse til overraskelse. Uden for kommer borgerkrigen stadigt nærmere og ødelægger til sidst »idyllen« på det øde landsted.

Der er dog aldrig tale om en handling i traditionel forstand. Der er ingen egentlig sammenhæng mellem filmens forskellige episoder, der følger hinanden, som efter en lov, vi ikke kender, og som kun har det til fælles, at de alle udspilles omkring det samme ensomt liggende hus med den unge piges løben fra sted til sted som eneste bindeled. Den gamle dame har en rotte ved navn Humphrey som kæledyr, som hun fører lange samtaler med på et mærkeligt uforståeligt sprog, og hun er i forbindelse med måske en anden verden gennem et slags radioapparat, der til stadighed bringer hende meddelelser fra krigen om Troja. »Hvad siger du? Er Priamos død?« spørger hun. »Hvad så med Helene?« Hun indtager ikke fast føde, men får bryst af datteren, og til sidst dør hun, som var hun et lille barn. Hendes død følges af en form for begravelse i en af filmens mest fascinerende scener, hvor de mange børn klæder sig ud og sminker sig, mens to af dem synger en Wagner-arie om kærlighedsparret Tristan og Isolde. De to søskende, en broder og en søster, ligner hinanden som to dråber vand, og der er en stærkt erotisk atmosfære omkring dem. De er det oplagte klassiske androgyne og incestuøse par, men deres nære sammenhold brydes, da broderen i en forrygende scene hugger en ørn, der er trængt ind i et værelse, midt over. Hovedet skilles fra kroppen, ganske som det ses på et billede, der hænger i det samme værelse. Han synes derved at bryde en vis lykketilstand, og mens krigen nu raser lige uden for landstedets mure, kommer det til et drabeligt opgør med dødelig udgang mellem de to søskende.

Alt sammen er det meget, meget mærkeligt, men i en af filmens sidste scener synes den unge pige at nå frem til en form for forståelse. Hvor hun hele tiden har reageret fjendtligt og uforstående over for alt, synes hun til sidst at acceptere den mærkelige verdens normer, og i en meget smuk og øm scene hen mod slutningen, hvor man også selv er begyndt blot at lade sig drive med uden at stille for mange spørgsmål, giver hun den gamle kvinde bryst. Helt til slut bryder en ny dag frem, mens den unge pige sidder ved vinduet.

Det siger sig selv, at »Black Moon« er åben for mange tolkninger. Man kan sige, at alle disse mærkelige lyde og dyr er et udtryk for den angst, der griber den, der overnatter i et stort øde hus helt alene. I så fald Malles egen angst, for filmen er optaget på dennes landsted. Man kan også opfatte »Black Moon« som en dybsindig intellektuel fabel om flugten fra en verden i opløsning, om en flugt til et andet rige, hvor der hersker helt andre love. Videre kan man gå på med krum hals og Freud og Jung, men man kan også vælge blot at modtage filmen i al uskyldighed. En sådan modtagelse er i hvert fald den, som Malle helst selv ser, som han forklarer det i en fortekst til filmen. At lade sig rive med af sine sanser og instinkter frem for med sin logik uden at tænke alt for meget på at tolke symbolerne i denne sælsomme verden. Gør man det, vil man få en sjælden oplevelse med denne film, hvor intet er sandsynligt, men alt er muligt. ■

Samtale m
Louis Mall

Jens Bruun Christensen

ed
e

Jens Bruun Christensen: De fleste filmfolk forsøger at gøre *det* bedre, som de allerede har gjort én gang. De har derimod aldrig arbejdet på en sådan måde. For hver ny film har De sat spørgsmålstegn ved den forrige?

Louis Malle: Jeg synes ikke selv, at mine film er så forskellige igen, men det er måske fordi der altid er ét fællespunkt, og det fællespunkt, det er naturligvis mig selv, som altid står i centrum for hver film. Jeg har den vane – det er ikke et egentlig princip, jeg har ikke den slags principper – ikke at lave den samme film flere gange. Det er noget, som jeg bevidst søger at kæmpe imod. Hvis mine film virkelig er så forskellige fra hinanden, så er det måske fordi jeg til forskel fra de fleste andre filmfolk tager mig megen tid til hver enkelt film, og mine film er til syvende og sidst en refleksion over en bestemt periode i mit liv. Jeg er ikke én, der fuldstændigt lever for det at lave film, jeg er snarere én, der forsøger at leve og så engang imellem laver en film, der bliver ligesom et mærke i en udvikling.

Hvad jeg kan sige er, at hver film altid svarer til et bestemt øjeblik i min personlige udvikling hvad angår følelser og tanker. Normalt foregår det på følgende måde: Når jeg har afsluttet arbejdet med en film, gennemlever jeg altid ligesom en hul tid, hvori jeg forsøger at vende tilbage til dagligdagen. Jeg har næsten følelsen af at være en rekonvalescent, én der lige er kommet ud af en krise. En film er trods alt et spændingsøjeblik, hvor man giver meget af sig selv – fysisk, intellektuelt og følelsesmæssigt, og jeg har altså en rekonvalescentperiode på flere måneder. I denne periode søger jeg ligesom at gøre regnskabet op. Jeg forsøger at finde ud af, hvor jeg står nu, og hvad det egentligt var, der for alvor interesserede mig i den film, som jeg lige er blevet færdig med, og derfra søger jeg så hen mod en personlig udvikling.

Da jeg begyndte at lave film – jeg var ikke særlig tilfreds med mine første film, jeg brød mig ikke synderligt om dem – da havde jeg en reaktion, der var en smule ekstrem. Efter at have lavet »Les amants« (De elskende), lavede jeg »Zazie dans le Metro«, og her er virkeligt tale om to film, der er diametralt modsatte. Nu arbejder jeg ikke længere helt på den samme måde. Nu har jeg indtryk af at bevæge mig i en form for cyklus. Tag f. eks. »Black Moon« – jeg synes faktisk, at den har en hel del at gøre med min forrige film, »Lacombe Lucien«. Man kan sige, at »Black Moon« begynder dér, hvor »Lacombe Lucien« slutter. For mig er den sidste sekvens i »Lacombe Lucien« (Håndlangeren) meget vigtig, og jeg tror, at den er blevet ret dårligt tolket af de fleste kritikere. Mange har set den som et slags lykkeøjeblik for denne dreng og pige, som befinder sig fuldstændig afskåret fra resten af verden. For mig svarer slutningen til, hvad man i musik kalder en koda. Der er tale om et øjeblik, hvor de historiske begivenheder pludselig mister deres betydning, og hvor personerne ligesom bliver et med naturen. Og her i den isolerede naturs ubevægelighed opdager de to så, at de i grunden intet har at sige hinanden, at de er hinanden totalt fremmede.

Dette har været en slags udgangspunkt for »Black Moon«. Den isolerende natur nu blot med en enkelt person, der befinder sig lidt i den samme situation som de tre i »Lacombe Lucien«. Blot forsvinder hun ind i en anden, skal vi sige, ind i en parallel verden. For mig er den ene film næsten en fortsættelse af den anden. Jeg kan glim-

rende forestille mig, at personerne fra »Lacombe Lucien« pludseligt befinder sig foran et stort øde hus og ... De to film er meget forskellige fra hinanden, hvad angår historie, men der er alligevel en vis form for følelsesmæssig og visuel kontinuitet.

»Black Moon« har også en del lighedspunkter med andre film, jeg har lavet. F. eks. med »Zazie dans le Metro«. Det er efterhånden gået op for mig, at mange af mine film, og det gælder især for de sidstes vedkommende, som central person har en ung mand eller kvinde. Det er altså min form for kontinuitet, og det er simpelthen fordi min interesse mere og mere samler sig om en ganske bestemt type person – ikke nødvendigvis en teenager, men en sådan er et godt eksempel – der endnu ikke er alt for stærkt formet mentalt. Min næste film bliver således om en ganske ung pige, der vokser op blandt prostituerede kvinder i New Orleans. Der bliver i virkeligheden tale om en film om barndommen.

ET AFSLAG

Jeg har også altid interesseret mig meget for folk, som havde en anden mental struktur end min egen. Det var f. eks. en af grundene til, at jeg lavede disse film fra Indien. Jeg har lyst til at lave film om mennesker, der lever udenfor de gængse værdinormer, d.v.s. om mennesker, der f. eks. endnu ikke er voksne eller eventuelt ikke lever i det vestlige kultur- og industrisamfund. Vor verden repræsenterer trods alt et vist antal ganske snævre normer, vaner og tænkemåder, og det interesserer mig at centrere mine film om personer, der netop er tilskuere til denne verden, som står udenfor og forkaster den. Og det er noget, jeg agter at fortsætte med.

En film som »Les amants«, den ville jeg slet ikke have lyst til at lave idag, i den forstand har jeg virkeligt gennemløbet en udvikling. Hovedpersonen i »Les amants«, Anne, er også en person, der forkaster den verden, hun lever i, men jeg finder hende alligevel alt for funderet som en voksenperson godt placeret i et bestemt miljø.

Der er altså alligevel nogle fællespunkter mellem mine film. Der er også det, at jeg i alle mine film har bestræbt mig på ikke at fælde nogle moralske domme. Det er noget, der for mig er overordentlig vigtigt. Hvad jeg derimod ønsker er at stemme og provokere publikum til nøjere eftertanke. Man har ofte hævdet, og man har også anklaget mig for det, at mine film så tit var centreret om en provokation. Jeg synes faktisk, at det er et interessant udgangspunkt for mig, og det hvad enten det har drejet sig om Lucien Lacombe, om Laurent i »Le souffle au cœur« (Uroligt hjerte) eller om ... ja, i næsten alle mine film, selv i »Le feu follet« (Kold ild), har jeg fremstillet mennesker, som på den ene eller den anden måde opfører sig på en facon, der normalt er uacceptabel. Og det er netop det, der interesserer mig.

J.B.C.: Ja, mange af Deres personer er jo personer, der bevæger sig i marginen af samfundet.

L.M.: Ja, i mange af mine film følger man en central hovedperson, der altid går sine egne veje. Der kan være tale om en passiv ensomhed, hvad der f. eks. er tilfældet i »Le feu follet«, eller der kan være tale om en aktiv ensomhed som f. eks. i »Le souffle au cœur«. Alle mine personer er mennesker, der forkaster verden i den form, man beder dem om at acceptere. Enten reagerer de voldsomt i et angreb på verden – tænk på »Le voleur« (Tyven fra Paris) – eller også beslutter de sig for slet ikke at spille med. Dette er noget, der modsvarer min egen person. Jeg føler virkelig, at der i den verden, der bliver os tilbudt, er noget dybt uacceptabelt. Der er så forskellige muligheder for at komme over dette. Man kan forsøge at lave om på verden, eller man kan simpelthen trække sig tilbage fra den. Dette er selvmordets udvej, som Alain Leroy i »Le feu follet« vælger. Eller man kan drømme om en anden verden, hvad der til dels er tilfældet med »Black Moon«. Der er alle mulige måder, hvorpå man kan forholde sig til dette fundamentale afslag.

DET IRRATIONELLE

J.B.C.: Der findes et irrationelt element i Deres film, som jeg godt ville snakke lidt om. Der er noget i personernes handlemåde, som man ligesom ikke kan få fat på. F. eks. når Anne i »Les amants« forlader – ikke sin mand, det forstår man godt – men sit barn efter en nats møde med en totalt fremmed. Eller når Georges Randal i »Le voleur« fortsætter med sine indbrud, selv efter at han er blevet rig. Der er Lucien Lacombe, der pludseligt uden overgang skifter lejr, og der er skrædderen van Horn, som pludselig går til Gestapo, hvad der er det rene selvmord. Jeg vil ikke sige, at der ligefrem er en mangel på psykologi bag personernes adfærd, men der er under alle omstændigheder noget, som ikke er så let at forklare.

L.M.: Der *er* faktisk i visse situationer en mangel på psykologisk forklaring på mine personers adfærd. Jeg er kommet til den overbevisning, at man med alt, hvad man har lært mig om f. eks. psykologi og sociologi, blot forsøger at rationalisere den menneskelige adfærd. Jeg har opdaget, at i alle livets mere alvorlige øjeblikke, om det så er i en historisk krise, som i f. eks. »Lacombe Lucien«, eller det er i en individuel krise, som f. eks. i »Le feu follet«, da er den rationalisme, som vi antager at rette os efter, noget meget overfladisk noget. Det er en overstruktur, som man har påduttet os, og der er ikke tale om noget virkeligt eller om noget gennemlevet. Jeg tror, at det der til syvende og sidst interesserer mig mest i mine film, det er, når personerne på et vist tidspunkt, i et kriseøjeblik, opfører sig på en fuldstændig irrationel og instinktiv facon. Når personerne ikke engang er i stand til at analysere sig selv. Der er dér en dybde, et dybt mysterium i os, som altid har fascineret mig. Den rationelle og logiske adfærd indenfor et bestemt skema, det er kun den måde vi opfører os på i det normale liv, men ligeså snart, der sker ét eller andet, ligeså snart vi befinder os i et tvivlsøjeblik, da hersker der en dyb sandhed, som står over psykologien. Denne er til syvende og sidst kun et udtryk for vanen. Det er noget, som jeg føler mere og mere, og som bliver mere og mere centralt i mine film, det er helt sikkert. Det var da også det, der interesserede mig mest i »Lacombe Lucien«. Der var ganske vist en meget stærk historisk fortælling, en meget solid linie, men det afgørende for mig var, at de vigtigste personer, titelpersonen, den unge pige, skrædderen, Gestapo-folkene, opførte sig på en måde, som de selv ville være ude af stand til at forklare. Der er dér en dyb, irrationel sandhed, som jeg tror har undsluppet mange i deres analyse af filmen. Denne irrationalitet er selve kernen i »Black Moon«.

Indtil nu har jeg haft denne dobbeltydighed og dette irrationelle mysterium i alle mine film, men det var altid bag en relativt enkel og logisk historie. På et givet øjeblik skete der ligesom en omvæltning, personerne gjorde ligesom et spring og ophørte med at være sammenhængende

og logiske. Med »Black Moon« har jeg villet sætte det irrationelle i første række, jeg har villet gøre det til selve filmen, og ikke blot skabe et kontrapunkt til eller en overraskelse i en ellers logisk fortælling. I »Black Moon« er overraskelsen der fra det allerførste billede. Det er naturligvis derfor, at jeg har så store problemer med publikum. Det er en helt ny oplevelse for publikum, og de er meget forbavsede. De forstår ikke, hvad det er, der sker, de stiller spørgsmål og vil have, at man forklarer dem alt, hvad der stiller mig i en vanskelig situation, da der altså netop er tale om en film om det uforklarlige.

EROTIKKEN

J.B.C.: I lighed med flere andre af Deres film er der i »Black Moon« et ret udtalt erotisk klima. Ser De det ligefrem som en opgave at nedbryde tabuer?

L.M.: Ja, på en vis måde, og det hænger jo sammen med det afslag fra mine personers side, som vi snakkede om for lidt siden. Da jeg begyndte at lave film, havde jeg visse stærke indignationer især mod det hykleri, som ligger i vore moralske normer. »Les amants« f. eks. er for mig en meget voldsom reaktion mod en vis klasses sociale tabuer og konformisme. Siden har jeg så udviklet mig i en mere positiv retning, nu er jeg ikke længere så voldsomt i opposition. Borgerskabets hykleri, det er ikke noget, som jeg har så voldsom lyst til at snakke om. Det er ikke længere noget problem for mig, jeg har indtryk af at have levet mig ud af dette, af at have revet mig løs fra mit miljø. Det er rigtigt, at »Black Moon« er en meget tæt film erotisk set. Det interessante ved filmen er netop, at det ikke er en film, der udspilles på et intelligensniveau, men på et sensualitetsniveau. Det er en meget sensuel film.

Der var noget af dette allerede i »Lacombe Lucien«. Hovedpersonen, denne unge bonde, var en i høj grad fysisk virkende person. Der var ikke på nogen måde tale om en dum person, blot om en person, der havde et langt enklere og mere direkte forhold til naturen end en intellektuel eller en bourgeois. Følgelig bibragte han filmen et stærkt fysisk aspekt, som jeg har villet videreudvikle i »Black Moon«. Denne film er til syvende og sidst en film om vore sanser, om vor sensualitet og om en erotisme, der ikke er en erotisme i snæver forstand. »Black Moon« er en af de få nutidige film, hvor der ikke er nogen der elsker, men det er ikke desto mindre en film, hvor alt ligesom bader i erotik. Personerne rører ved hinanden, broderen og søsteren er det klassiske incestuøse par, den gamle dame får bryst. Det er som om man udvider seksualiteten til et langt større område, som røber sig i de mest enkle bevægelser. Men måske er ordet »erotisme« ikke det rigtige. Man burde snarere tale om »sensualitet«.

ERFARINGEN FRA INDIEN

J.B.C.: Jeg antager, at Deres rejse til Indien har haft en vis betydning for »Black Moon«?

L.M.: Ja, i høj grad. Indien har haft en enorm betydning for mig. Det har faktisk taget mig flere år at assimilere det alt sammen. Når jeg ser »Black Moon« i dag, står det mig ganske klart, at der er en stærk påvirkning fra Indien i den. Filmen anskuer f. eks. døden helt ud fra den indiske tradition. Man kan sige, at denne unge pige går igennem et spejl og pludselig befinder sig i en anden verden, hvor reglerne er helt forskellige fra vore. Man kan se det som en slags død, men vel at mærke en død, der i sig har en genfødsel. Der er tale om en form for passage, hvad der så tydeligt er indisk. Da jeg lavede »Le feu follet« var døden noget for alvor afsluttende. Der var intet på den anden side af muren, man passerede, og man befandt sig i et tomrum, man ophørte virkeligt med at eksistere. Den indiske tradition er en helt anden, her er døden blot et led i en naturlig orden og indgår i en form for cyklus. Og dette er meget tydeligt i »Black Moon«, hvor døden snarere er en begyndelse end en slutning. Det er en overgang til en anden verden. Dette tror jeg er et meget vigtigt element i filmen.

Men der er andre indiske træk. Der er f. eks. det, at filmen forsøger at genskabe en ikke-virkelig verden, som

Fra indspilningen af »Black Moon« – fra venstre Louis Malle, Cathryn Harrison og Joe Dallesandro.

er temmelig obskur, og som man kan fortolke på forskellige måder. Der er tale om en ikke-psykologisk verden, som gengiver en oplevelse snarere end en fortælling. Jeg tror, at denne filmens irrationalitet også stammer fra mine oplevelser i Indien. Jeg har befundet mig foran filmen som foran en mærkelig verden, som var mystisk også for mig, og jeg har forsøgt at filme denne verden uden nødvendigvis at forsøge at forstå den. Jeg har bevidst optaget den på den enkleste måde overhovedet. Den minder faktisk meget om de reportager, jeg lavede i Indien for det franske fjernsyn. I begge tilfælde er der tale om en filmmand, der forsøger at redegøre for et univers, som for en stor del undslipper ham, men som han alligevel forsøger at gengive så ærligt og så skarpsynet som muligt. Det er derfor, at »Black Moon« i sin form er så direkte og så enkel, og det altså med udgangspunkt i en verden, der er mystisk og for en stor del uforståelig. Ja faktisk forholdt jeg mig til manuskriptet på samme måde, som jeg gjorde, da jeg optog film i Indien, hvor den eneste måde at komme ind i stoffet på *ikke* var med min intelligens, men med min følsomhed. Det centrale var ikke at forsøge at forstå, men slet og ret at forsøge at være midt i det hele og filme det, som hvis kameraet blot gik på opdagelse ligesom en kikkert. I grunden kan man næsten sige, at »Black Moon« er en dokumentarfilm over en imaginær verden.

DET UNDERBEVIDSTE

J.B.C.: De giver før filmen et forslag til, hvordan man skal nærme sig den, d.v.s. uden at forsøge at forklare den, men man kan jo alligevel ikke helt lade være med at prøve at tolke nogle af symbolerne. Jeg forstår, at de forskellige hændelser ikke bevidst er skabt som symboler, men snarere med det underbevidste. De må derfor også selv have gjort Dem visse tanker. Hvordan forholder De Dem til f. eks. scenen, hvor broderen med et sværd kløver en ørn i to, mens søsteren forfærdet ser til?

L.M.: Grunden til, at denne ørn er kommet med i filmen er helt anekdotisk. Det skyldes næsten tilfældet. Der er blot det, at jeg ikke tror på tilfældet. Jeg tror, at tilfældet er noget uhyre vigtigt, som altid er et tegn for ét eller andet. Men det hele stammer fra det billede, som hænger i den gamle dames værelse, og som er et tryk, som jeg har haft med hjem fra Indien sammen med en masse andre. Det drejer sig om religiøse og mytologiske billeder, der sælges overalt i Indien, og som er illustrationer ofte til hinduistiske digte. I mit arbejdsværelse hos mig på landet har jeg ca. 20 af disse tryk. Jeg har altid været meget optaget netop af dette billede af manden, der kløver en ørn i to, mens en grædende kvinde står ved siden af. Mens jeg skrev mit manuskript, havde jeg dette billede lige foran mig, og på et vist tidspunkt lod jeg det indgå i manuskriptet dels ved at jeg besluttede mig for at placere billedet i den gamle dames værelse, dels ved at jeg besluttede mig for at bruge de tre figurer på det, og disse tre figurer blev altså til broderen, søsteren og endelig til en levende ørn.

Den dybereliggende forklaring kan man så søge frem til bagefter. Mens jeg skrev manuskriptet søgte jeg ikke at gøre mig klart, hvorfor jeg havde behov for netop at gøre dette billede levende. Baggrunden må søges i den scene, der følger umiddelbart efter, altså scenen, hvor børnene synger Tristan og Isolde-oden fra Wagners opera. Wagner insisterer hele tiden på dagens komme som en trussel, idet lyset vil betyde adskillelse og ødelæggelse for de to elskende. For mig symboliserer ørnen lyset og dagens komme, mens manden og kvinden, og altså i anden omgang broderen og søsteren, fremstiller de to elskende med den iboende fundamentale konflikt mellem mand og kvinde, lysten til at være én, skønt man er to. Man ser altså, at udgangspunktet, der tilsyneladende var tilfældigt, altså dette billede, som jeg tilfældigt havde hængende i mit arbejdsværelse, viste sig at være et tegn for et vigtigt tema i filmen.

J.B.C.: Er der ting i filmen, som De ikke selv er i stand til at forklare?

L.M.: Ja, dem er der mange af. F. eks. havde jeg allerede før jeg for alvor gik i gang med manuskriptet dette chokerende og ubehagelige billede af en gammel dame, der ernærer sig ved at få bryst. Det er et billede, der virker meget stærkt på mig, og som er kommet til mig som et billede pludseligt uden form for forklaring. Det er noget, som undslipper min bevidsthed. Så tog jeg det med i filmen i lighed med andre lignende stærkt virkende billeder, og hele filmen er faktisk til en vis grad opbygget af sådanne uforklarlige syn, som jeg har forsøgt at sætte i en vis orden.

Jeg skal give Dem et eksempel på, hvordan det for en stor del er min underbevidsthed, der har styret denne film. Der var et lignende billede, der også blot pludseligt var kommet til mig. Efterhånden blev jeg klar over, at der var tale om et billede fra et maleri af en fransk surrealistisk maler, Balthus. Det forestillede en ganske ung pige, som sad og spejlede sig i en ret erotisk stilling. Jeg kunne svagt huske dette billede, og jeg forsøgte at finde det, men det var mig ikke muligt. I filmen indlagde jeg så en lignende scene.

For to uger siden var jeg i USA, hvor jeg besøgte Museet for Moderne Kunst i Washington, hvor jeg faldt over billedet. Og det, som jeg da finder så fuldstændig ekstraordinært, det er, at der i hjørnet af dette billede er en kamin, hvori der brænder en ild, og foran hvilken man ser en ung mand fra ryggen, iført en hvid skjorte, som er ved at lægge brænde på ilden. Og det er jo virkelig ... det er klart, at det er en af de ting, som man ser flere gange i filmen, kaminen, ilden og så denne person i den hvide skjorte, altså broderen, som spilles af Joe Dallessandro. Og jeg havde virkelig overhovedet intet minde om denne del af Balthus' maleri. Jeg kan tydeligt huske den unge pige, men jeg kan ikke huske hverken kaminen eller manden. Det er et godt eksempel til at belyse, hvordan denne film er blevet til på et ikkebevidst plan. Mit indre billede af dette maleri var altså til syvende og sidst mere komplet i min underbevidsthed end i min bevidsthed.

KOMPROMISETS HÅNDVÆRKERE

Normalt når man ser den film første gang, som man har arbejdet på i næsten et helt år, ja så er man aldrig overrasket. Man kender filmen udenad, hvert billede, hver indstilling, og det er faktisk ret kedeligt at se sin egen film igennem. Man har jo set det hele så mange gange i forvejen. Men med »Black Moon« har det været anderledes. Da jeg så filmen første gang, blev jeg meget forbavset, og jeg måtte flere gange spørge mig selv, om hvordan jeg dog havde kunnet filme dette. Det er første gang, at noget sådant sker for mig. Det er i det hele taget meget sjældent, at sådan noget sker inden for filmen. Det

er jo helt anderledes for en maler eller en forfatter, som forholdsvis let kan overføre deres indtryk, følelser og visioner. At lave en film er noget ganske andet, der er tale om en lang periode af forberedelse og skaben.

J.B.C.: De har en gang betegnet filmfolk som »kompromisets håndværkere«.

L.M.: Før man går i gang med en film, er det altid sådan, at man inden i hovedet har den færdige film, ligesom en drøm, en idealfilm. Efterhånden som så optagelserne skrider fremad, indser man i reglen, at man, for overhovedet at få en film ud af det hele, må foretage ændringer. Hvis vi skal snakke om en udvikling i mit arbejde, så kan jeg sige, at mine tidlige film, f. eks. »Les amants« og »Zazie dans le Métro«, lå ganske langt fra de drømte film, mens forskellen på »Lacombe Lucien« og idealfilmen var langt, langt mindre. Hvis jeg skulle lave »Lacombe Lucien« igen, ville jeg ikke lave den ret meget anderledes. Jeg ville ændre et par småting, men i det store og hele ville jeg lave den på samme måde. Efterhånden er jeg nået frem til at mindske antallet af ændringer undervejs, således at den færdige film ligner den drømte film meget. Med hensyn til »Black Moon« er der så at sige ingen forskel, selve filmen er lig med drømmen om filmen. Det skyldes først og fremmest, at manuskriptet havde en meget åben struktur, og at det i flere tilfælde først var under selve optagelserne, at jeg kunne se filmen for mig. Denne film er langt mere improviseret end mine andre film. Ofte fulgte jeg slet ikke manuskriptet. Men der var naturligvis visse grænser for improvisationen. Man må ikke glemme, at »Black Moon« på flere steder var en ret vanskelig film rent teknisk set. F. eks. kan man jo vanskeligt improvisere i scener med dyr.

HITCHCOCK, BUÑUEL OG ALTMAN

J.B.C.: Har De følt Dem inspireret af Hitchcock og Buñuel? Hvad Hitchcock angår tænker jeg først og fremmest på »The Birds«?

L.M.: Jeg kan fortælle Dem, at af alle Hitchcocks film er »The Birds« så absolut den, der har berørt mig mest. Det er en film, der gjorde et enormt indtryk. Filmen blev ret dårligt modtaget i Frankrig, hvad jeg slet ikke forstår. Jeg tror faktisk, at det er den af alle Hitchcocks film, der vover sig længst ud. Det er hans stærkest virkende og mest mærkelige film. Ja, jeg har faktisk tænkt lidt på »The Birds«, da jeg lavede »Black Moon«. Men om der er tale om en egentlig indflydelse, det er vanskeligt at sige. Når jeg optager en scene, tænker jeg aldrig på, at nu skal jeg huske at gøre ligesom den og den. Jeg er ikke besat af filmhistorien, jeg tænker ikke ud fra bevidste referencer.

Mange har f. eks. gjort opmærksom på, at ét af »Black Moon«s sidste billeder, billedet af fårene og kalkunerne uden for huset, godt kunne være et citat fra Buñuels »El angel exterminador« (Morderenglen). Det er da også rigtigt, at der i slutningen af denne film er en lignende scene med nogle får, men jeg for mit vedkommende tænkte overhovedet ikke på det. Men Buñuel har altid imponeret mig. Hitchcock, ham kender jeg ikke rigtigt, jeg har truffet ham nogle gange, men han er ikke et menneske, der udgør en del af mit liv. Buñuel er derimod et menneske, som jeg ser meget ofte, han er mere end en ven, ja han er næsten min filmiske far. Jeg viser ham altid mine film, og vi diskuterer ofte. Han betyder virkelig en masse for mig, ikke blot på grund af hans film, men på grund af hvad han er som person. Kort før jeg gik igang med optagelserne til »Black Moon«, overværede jeg en privat forevisning af »Le fantôme de la liberté« (Frihedens spøgelse) sammen med Buñuel. Normalt er jeg i en forholdsvis stadig kontakt med Buñuel og hans manuskriptforfatter Jean-Claude Carrière, men netop hvad angår »Le fantôme de la liberté«, vidste jeg overhovedet intet på forhånd. Jeg blev derfor yderst forbavset over at opdage, at slutningen på Buñuels film, scenerne fra Zoo med dyrene, der kigger lige ind i kameraet, mens man hører disse krigslyde, minder meget om den begyndelse, som jeg havde planlagt for min film. Jeg sagde til ham, at man nok ville anklage mig for at have kopieret ham, men det er altså ikke tilfældet.

J.B.C.: Netop i »Le fantôme de la liberté« gør Buñuel det, at han ligesom vender tingene på hovedet, hvad der jo også er tilfældet i »Black Moon«.

L.M.: Ja, det er rigtigt, at der er tale om et buñuelsk tema. Hos ham tager det en absurd form. For mig er der helt klart tale om en stærk surrealistisk indflydelse. Det surrealistiske maleri og den surrealistiske litteratur har altid berørt mig dybt. Men det er nu meget sjovt sådan noget med indflydelse fra den ene til den anden. I Amerika er der flere, der har sammenlignet »Black Moon« med Robert Altmans »Images« (Enhjørningen). Jeg tror, at sammenligningen er noget overfladisk, den bygger vist især på, at Susannah York i Altmans film fortæller en historie om en enhjørning, samt at den unge pige i min film, Kathryn Harrison, også har en rolle i Altmans film, hvor hun spiller Susannah Yorks datter. Flere amerikanske kritikere har spurgt mig, om jeg tænkte på Altmans film, da jeg lavede »Black Moon«. Det gjorde jeg faktisk ikke. Jeg interesserer mig meget for Altman, og jeg har set alle hans film undtagen én, og denne ene er netop »Images«.

SPROGETS KRISE

J.B.C.: Personerne i »Black Moon« udtrykker sig kun sjældent verbalt. Har De tænkt på, hvad man kunne betegne som »sprogets krise«?

L.M.: Man kan sige, at i ingen af mine film er dialogen særlig vigtig. Det har ofte været et fremtrædende tema hos mig, at sproget slet ikke er noget særligt tilfredsstillende kommunikationsmiddel. Dertil har det været årsag til alt for mange misforståelser. Dette var f. eks. et af de vigtigste temaer i »Le feu follet«. Da Alain Leroy, efter at han har besluttet sig til at ville begå selvmord, opsøger sine gamle venner, opdager han, at deres kommunikation i virkeligheden slet ikke er nogen kommunikation. De befinder sig i hver sin verden med en mur imellem sig. Han forsøger at fortælle dem om sine vanskeligheder, de fortæller ham om deres hyggeliv, der er virkelig tale om en total mangel på forståelse. Det samme var tilfældet i »Lacombe Lucien«. Denne unge bonde, som havde store vanskeligheder med at udtrykke sig mundtligt, fordi han slet ikke var i besiddelse af nogen intellektuel baggrund, og så denne udenlandske skrædder, der talte med en stærk accent. Mellem de to eksisterede en fundamental mangel på forståelse, som er typisk for folk, som ikke kan nå hinanden gennem sproget.

Med »Black Moon« har jeg villet gå et skridt videre. Der er tale om en film, hvori sprogets funktion som kommunikationsmiddel sættes meget stærkt i tvivl, og som

samtidig viser en verden, hvor der eksisterer andre kommunikationsmidler. Broderen og søsteren taler aldrig til hinanden, men kommunikerer i berøringer, og der er en lang lignende »dialog«, da broderen træffer den unge pige første gang. Og når visse af personerne så endelig taler, er det i et uforståeligt sprog. Jeg har virkelig ikke særlig stor tillid til sproget.

Jeg betragter det som en af de store ulykker for vor civilisation, at ordene efterhånden er blevet klichéer. Når man f. eks. lytter til en politiker, så ved man meget godt, at ordene i reglen ikke betyder noget som helst. De er blot en slags maske, et røgslør mellem os og virkeligheden. Jeg har altid følt, at ordene var utilstrækkelige og unøjagtige, og jeg har i mine film altid været mistroisk, hvad angår dialog. I mine film er der meget få scener, hvor dialogen er virkelig essentiel, og hvor det er tilfældet, skyldes det, at jeg ikke har kunnet finde en anden løsning.

PUBLIKUM

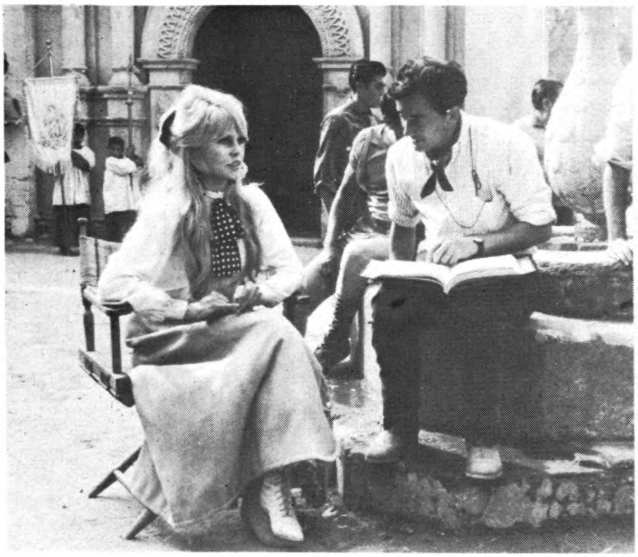
J.B.C.: De har en gang udtalt – det var i begyndelsen af Deres karriere – at De som kunstner var bange for at komme til at leve i et tomrum ligesom visse abstrakte malere og moderne romanforfattere, der henvender sig til ca. 1000 mennesker. Med en film som »Black Moon«, er det ikke lige netop hvad der er sket?

L.M.: Jeg tror, at jeg har forandret mig på dette punkt. Jeg er udmærket klar over, at det at lave en film som »Black Moon« inden for den kommercielle filmindustri til en vis grad er vanvittigt. Der er vel ingen, der virkelig har lyst til at være esoterisk, men jeg tror alligevel, at man på et vist tidspunkt, og for mig var det altså nu, må lave noget uden overhovedet at tænke på publikum. Det er helt sikkert, at jeg, hvad dette angår, har gennemløbet en udvikling, siden jeg startede. Dengang var jeg nok lidt bange for publikum og havde nok større behov for at behage. Jeg holdt mig klart, at når man lavede film, var man en del af en industri, og jeg ville gerne være tilgængelig for så mange som muligt.

Men når dette er sagt, vil jeg dog gerne understrege, at jeg altid kun har lavet film, som jeg havde lyst til at lave. Jeg tror egentlig ikke, at jeg har gjort ret mange indrømmelser. Da jeg havde afsluttet »Lacombe Lucien«, og da både denne film og den forrige, »Le souffle au cœur«, var blevet store økonomiske successer, følte jeg, at nu var øjeblikket kommet til at lave denne film, der var langt vanskeligere og langt mindre tilgængelig for publikum end forgængerne. Jeg er nu nået til det punkt, hvor jeg har besluttet mig for af princip at være optimist. Det er mit indtryk, at mange filmfolk netop begår den store fejl at undervurdere publikum. Jeg er da godt klar over, at »Black Moon« ikke henvender sig til alle, men jeg tror da, at et vist publikum vil dele denne oplevelse med mig. Men jeg må jo indrømme, at resultatet ikke er særligt overbevisende. »Lacombe Lucien« blev set af over 600.000 mennesker alene i Paris, mens »Black Moon«, hvis man er optimistisk, måske vil blive set af 100.000 mennesker. Det er jo langt mindre, men 100.000 er da alligevel ganske mange. Det er det vanvittige ved denne branche, at en film absolut skal være rentabel.

Jeg har så sandelig ikke noget ønske om at være en instruktør, hvis film ingen nogensinde ser, men når jeg laver en film, tænker jeg ikke af den grund udelukkende på publikum. Jeg laver en film, fordi jeg har behov for at lave lige netop *den* film. ■

Louis Mall



Brigitte Bardot sammen med Louis Malle under indspilningen af »Viva Maria«.

Født d. 10.10.32 inden for det højere franske borgerskab i Thumeries i det nordlige Frankrig. 1951–53 på instruktørlinien på den franske filmskole IDHEC. Fra slutningen af 1953 medlem af havforskeren Jacques Cousteaus besætning på »Calypso«. Malle udøver flere hverv ombord og står bl. a. for de undervandsoptagelser, der 1956 udsendes under titlen »Den tavse verden«, hvorpå Malle opføres som medinstruktør. Samme år assistent hos Robert Bresson på »En dødsdømt flygter«.

1957 debuterer Malle med spillefilmen »Ascenseur pour l'échafaud«. Siden debut'en har Louis Malle instrueret ialt 10 spillefilm plus den 95 minutter lange dokumentarfilm »Calcutta«. Malle har desuden lavet nogle kortfilm: 1962, »Vive le tour«, om cykelløbet Frankrig rundt, og 1967, »William Wilson« (efter Poes novelle) til episodefilmen »Histoires extraordinaires«, hvor til Fellini og Vadim lavede de to resterende episoder. Endvidere de dokumentariske kortfilm »Humain trop humain« og »Place de la République« (begge 1972–73). Yderligere har Malle arbejdet for det franske TV, for hvilket han i 1964 lavede »Bons baisers à Bangkok« og 1968/69 »Indiske skyggebilleder«, syv udsendelser à 50 minutter fra en rejse i Indien (januar–april 1968). Fra samme rejse stammer også de to kortfilm »Marionettes indiennes« og »Les danses du Rajasthan«, begge færdiggjort i 1969.

Malle har måttet opgive flere projekter. Bl. a. en spillefilm fra Mexico, »Los Halcones« (Falkene), om unge, der støttet af politiet infiltrerer studentermiljøet, og en dokumentarfilm fra Brasilien om den transamazonske landevej. I begge tilfælde viste myndighederne sig kun lidet samarbejdsvillige.

Malles næste film skal optages i USA i Storyvillekvarteret i New Orleans. Det er en historie om en halvstor pige, der lever blandt prostituerede.

e bio-filmografi

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD
Frankrig 1957. **P-selskab:** N.E.F. (= Nouvelles Editions de Films, Paris). **P:** Jean Thuiller. **P-leder:** Irenée Leriche. **Instr:** Louis Malle. **Manus:** Louis Malle, Roger Nimier. **Dialog:** Roger Nimier. **Efter:** Roman af Noël Calef. **Foto:** Henri Decae. **Klip:** Lëonide Azar. **Dekor:** Rino Mondellini, Jean Mandaroux. **Musik:** Miles Davis. **Spillet af:** The Miles Davis Quintet = Miles Davis (tp), Barney Wilen (ts), Rene Urtreger (p), Pierre Michelot (b), Kenny Clarke (dm); musikken indspillet 4.12.57. **Tone:** Raymond Gaugier. **Medv:** Maurice Ronet (Julien Tavernier), Jeanne Moreau (Florence Carala), Yori Bertin (Veronique), Georges Poujouly (Louis), Lino Ventura (Politiinspektør Cherier), Ivan Petrovitch (Horst Bencher), Elga Andersen (Madame Rencker), Félix Marten (Subervie), Jean Wall (Simon Carala). **Længde:** 90 min.

DE ELSKENDE
Les amants. Frankrig 1958. **Dist:** Lux. **P-selskab:** N.E.F. (= Les Nouvelles Editions du Films), Paris. **P-leder:** Irenée Leriche. **I-leder:** Hubert Merial. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Alain Cavalier, François Leterrier. **Manus:** Louis Malle, Louise de Vilmorin. **Dialog:** Louise de Vilmorin. **Efter:** Dominique Vivants »Point de Lendemain« (1777). **Foto:** Henri Decae. **Kamera:** André Villard/**Ass:** Jean Rabier, Pierre Ginet. **Format:** Dyaliscope. **Klip:** Léonide Azar, Kenout Peltier, Madeleine Bibollet. **Dekor:** Bernard Evein, Jacques Saulnier/**Ass:** Antoine Roman. **Musik:** Brahms: strygersekstet nr. 1, 2. sats (Opus 18). **Dir:** Serge Baudo. **Tone:** Pierre Bertrand, Roger Tabernier. **Medv:** Jeanne Moreau (Jeanne Tournier), Alain Cuny (Henri Tournier), Jean-Marc Bory (Bernard Dubois-Lambert), Judith Magre (Maggy Thiebant-Leoroy), José-Luis Villalonga (Raoul Flores), Gaston Modot (Coudray, tjener), Claude Mansant (Marcelot), Georgette Lobbe (Marthe), Patricia Garcin (Catherine Tournier), L. Hamon (Chantal), Michèle Girardon, Pierre Fray, Gib Grossac, Lucienne Hamon. **Længde:** 91 min., 2485 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Gefion. **Prem:** Grand 27.1.60.

ZAZIE DANS LE MÉTRO
Frankrig 1960. **P-selskab:** N.E.F. **P/Instr:** Louis Malle. **Manus:** Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau. **Efter:** roman af Raymond Queneau (1959), dansk udg. »Zazie i Paris«, 1960. **Foto:** Henri Raichi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kenout Peltier. **Dekor:** Bernard Evein. **Musik:** Fiorenzo Carpi. **Medv:** Catherine Demongeot (Zazie), Philippe Noiret (Onkel Gabriel), Vittorie Caprioli (Trouscaillon), Yvonne Clech (Veuve Mouaque), Hubert Deschamps (Turandot), Antoine Roblot (Charles), Annie Fratellini (Mado), Carla Marlier (Albertine), Nicholas Bataille (Fedor), Jacques Dufilho. **Længde:** 90 min.

PRIVATLIV
Vie privée/Vita privata. Frankrig/Italien 1961. **Dist:** MGM. **P-selskab:** Progefi - Cipra - Jacques Bar (Paris)/C.C.M. Films (Rom). **P:** Christine Gouzerenal. **P-leder:** Fred Surin. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Philippe Collin, Alain Gouze. **Manus:** Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau, Jean Ferry. **Foto:** Henri Decae. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kenout Peltier. **Dekor:** Bernard Evein. **Kost:** Marie-Martine, Real. **Musik:** Fiorenzo Carpio. **Sang:** »Sidonie« af Jean-Max Riviere, Jean Spanos (musik) & Charles Gros (tekst). **Sunget af:** Brigitte Bardot. **Tone:** William Sivel. **Medv:** Brigitte Bardot (Jill), Marcello Mastroianni (Fabio), Grégoire con Rezzori (Gricha), Eleanora Hirt (Jills mor), Ursula Kubler (Carla), Dirk Sanders (Dick), Paul Sorèze (Maxime), Antoine Roblot (Alain Jacqueline Doyen (Juliette), Nicolas Bataille (Edmond), Mario Naldi (Italiensk købmand), François Marie (François), Elie Presman (Olivier), Gilles Queant (Tovar), Christian de Tilliere (Albert), Stan Kroll (Maximes chauffør), Jeanne Allard (Rengøringskone), Gloria France (Anna), Louis Malle (Journalist), Nora Ricci, Simonetta Simoni, Isarco Ravaioli. **Længde:** 105 min., 2850 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** MGM. **Prem:** Carlton 26.12.62.

KOLD ILD
Le feu follet. Frankrig 1963. **Dist:** Lux. **P-selskab:** N.E.F. **P-leder:** Alain Queffelean. **I-leder:** Jean Pieuchot. **Instr:** Louis Malle. **Med-instr:** Philippe Collin. **Instr-ass:** Volker Schloendorff. **Manus:** Louis Malle. **Efter:** roman af Drieu la Rochelle. **Foto:** Ghislain Cloquet. **Kamera:** Etienne Becker, Jean Chiabot. **Klip:** Suzanne Baron/**Ass:** Monique Nana. **Dekor:** Bernard Evein. **Komp:** Erik Satie: uddrag af »Gymnopédies« og »Gnossiennes«. **Piano:** Claude Helffer. **Tone:** Guy Villette, Jean Neny. **Medv:** Maurice Ronet (Alain Leroy), Lena Skerla (Lydia), Yvonne Clech (Mlle Farnoux), Hubert Deschamps (d'Averseau), Jean-Paul Moulinet (Dr. La Barbinais), Mona Dol (Mme La Barbinais), Pierre Moncorbier (Moraine), Rene Dupuy (Charlie), Bernard Tiphaine (Milou), Bernard Noel (Duborg), Ursula Kubler (Fanny), Jeanne Moreau (Jeanne), Alain Mottet (Urcel), François Gragnon (François Minville), Romain Bouteille (Jérôme Minville), Jacques Sereys (Cyrille Lavaud), Alexandra Stewart (Solange), Claude Deschamps (Maria), Tony Taffin (Brancion), Henri Serre (Frédéric). **Længde:** 110 min., 3000 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Palladium/Camera. **Prem:** Camera 27.12.66. Indspilningen begyndt 16.4.63; eksterioptagelser i Paris og Versailles.

Brigitte Bardot i »Privatliv«.

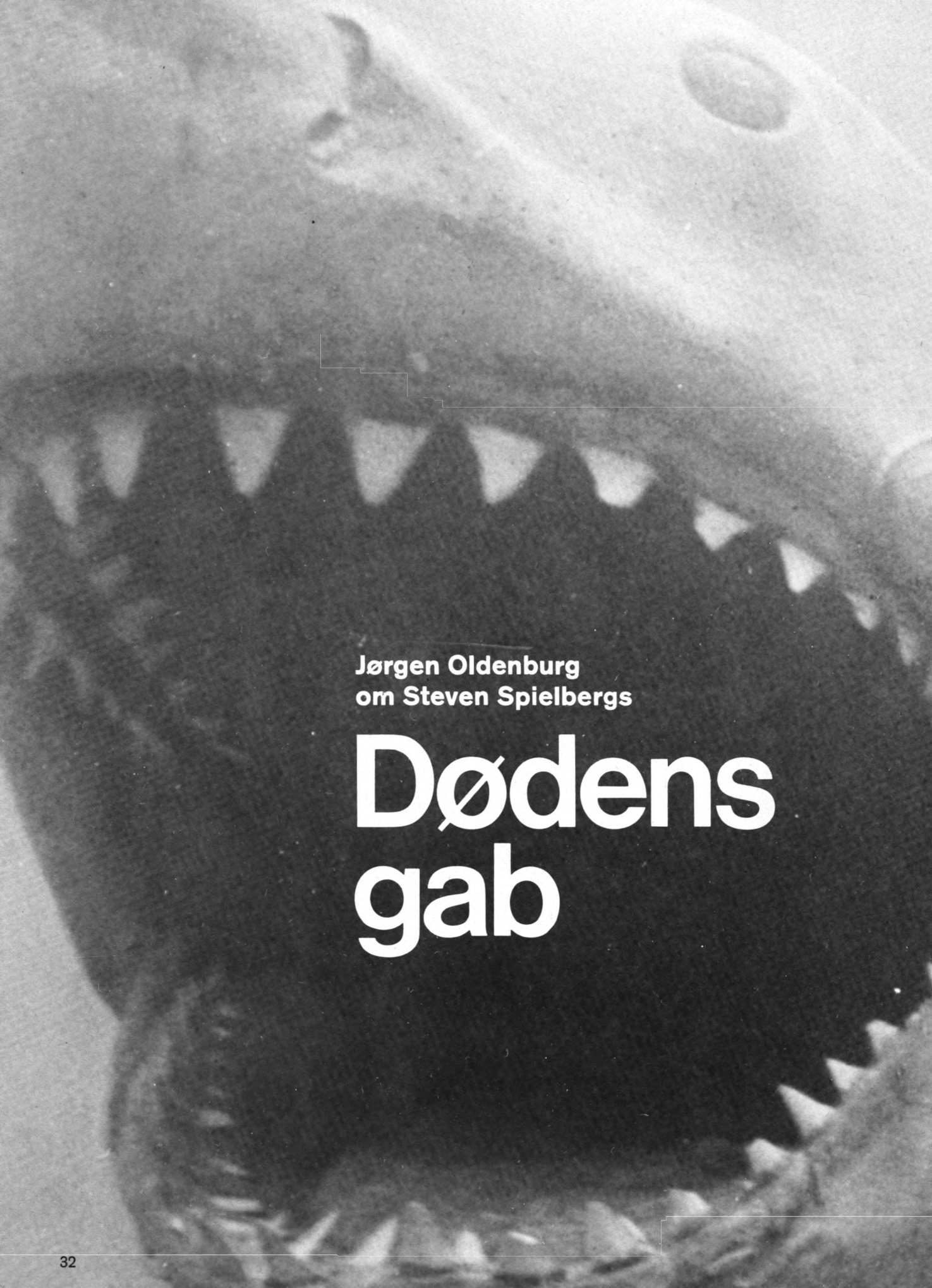
VIVA MARIA
Viva Maria. **Arb.titel:** Que Viva Maria! Frankrig/Italien 1965. **P-selskab:** N.E.P. - Les Productions Artistes Associes/Vides Cinematografica. **P:** Oscar Dancigers. **P-leder:** Alain Queffelean, Pascal Aragones. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Volker Schloendorff, Manuel Munoz, Juan-Luis Buñuel. **Manus:** Louis Malle, Jean-Claude Carriere. **Dialog:** Jean-Claude Carriere. **Foto:** Henri Decae. **Kamera:** Alain Douarinou. **Farve:** Eastmancolor. **Farvekons:** Ghislain Uhry. **Format:** Panavision. **Klip:** Kenout Peltier, Suzanne Baron/**Ass:** C. Merlin, C. Le Gallou. **Dekor:** Bernard Evein. **Rekvis:** Rafael Suarez. **Sp-E:** Lec Zavitz. **Kost:** Ghislain Uhry, G. Somohano. **Komp/Dir:** Georges Delerue. **Tone:** Jose B. Carles. **Medv:** Jeanne Moreau (Maria I), Brigitte Bardot (Maria II), George Hamilton (Florès), Gregor von Rezzori (Diogène), Paulette Dubost (Madame Diogène), Claudio Brook (Rodolfo), Carlos Lopez Moctezuma (Rodriguez), Poldo Bendandi (Werther), Francisco Reiguera (Prior), Jonathan Eden (Juanito), Jose Angel (Espinoza), Fernando Wagner (Far til Maria II), Jose Luis Campa, Roberto Campa, Eduardo Murillo, Jose Esqueda (Les »Turcos«), Roberto Pedret. **Længde:** 120 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. **Prem:** Saga 13.6.66.

TYVEN FRA PARIS
Le voleur. Frankrig/Italien 1966. **P-selskab:** N.E.F. - Les Productions Artistes Associes (Paris)/Compania Cinematografica (Rom). **P/Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Jean Luis Buñuel, Patrick Bureau. **Manus:** Louis Malle, Jean-Claude Carriere. **Dialog:** Daniel Boulanger. **Efter:** roman af Georges Danien. **Foto:** Henri Decae. **Farve:** Eastmancolor. **Farve-kons:** Ghislain Uhry. **Klip:** Henri Lanoe. **Dekor:** Jacques Saulnier. **Kost:** Ghislain Uhry. **Tone:** André Hervée. **Medv:** Jean-Paul Belmondo (Georges Randal), Geneviève Bujold (Charlotte), Marie Dubois (Geneviève), Françoise Fabian (Ida), Julien Guiomar (La Margelle), Paul Le Person (Roger la Honte), Marlène Jobert (Brouissaille), Bernadette Lafont (Stuepigen), Christian Lude (Charlottes far), Fernand Guiot (Van Der Bush), Charles Denner (Cannonier), Martine Sarcey, Madeleine Damien, Marc Dudicourt, Jacqueline Staup, Christian de Tilliere, Pierre Etaix, Roger Crouzet. **Længde:** 120 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. Prem: Bellevue 19.2.68.

UROLIGT HJERTE
Le souffle au coeur/Un soffio al cuore/Herzflimmern. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1971. **P-selskab:** N.E.F. - Marianne Productions (Paris)/Vides Cinematographica (Rom)/Franz Seitz Film-Produktion (München). **As-P:** Vincent Malle, Claude Nedjar. **P-leder:** Maurice Urbain. **P/Instr/Manus:** Louis Malle. **Instr-ass:** Fernand Moscowitz, Rita Drais. **Foto:** Ricardo Aronovich, Ghislain Uhry. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron. **Dekor:** Jean Jacques Caziot, Philippe Turlure. **Musik:** Charlie Parker, Sidney Bechet, Gaston Frèche, Henri Renaud. **Tone:** Jean Claude Laureux, Michel Vionnet. **Medv:** Lea Massari (Clara Chevalier), Daniel Gélin (M. Chevalier), Benoît Ferreux (Laurent Chevalier), Marc Winocourt (Marc Chevalier), Fabien Ferreux (Thomas Chevalier), Michel Lonsdale (Fader Henri), Ave Ninchi (Augusta), Gila von Weitershausen (Freda), Micheline Bona (Tante Claudine), Henri Poirier (Onkel Léonce), Jacqueline Chauveau (Hélène), Corinne Kersten (Daphne), François Werner (Hubert), Liliane Sorval (Fernande), Yvon Lec (Prior), Nicole Carriere, Lia Wanjtal, Huguette Faget (Priorinder), Michel Charrel (Ekspedient i pladeforretning), Eric Burnelli (Overtjener), Annie Savarin (Kokkepige), Jean-Pierre Pessoz (Soldat), René Kloucowsky (»14. juli«-manden), Isabelle Kloucowsky (Madeleine), André Zulawsky (Elskeren), Jacques Ghensi (Receptionist), Eric Walther (Den lille Michel), Jean-Louis Blum, Roland Demongeot, Christophe Nollier, Jean-Michel Colle (Skoleelever), Bernadette Robert, Jacques Sereys. **Længde:** 118 min., 3100 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** Alexandra 17.8.71. Indspilningen begyndt 16.10.70; eksteriørscener optaget i Versailles.

LACOMBE LUCIEN - HÅNDLANGEREN
Lacombe Lucien. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1974. **P-selskab:** N.E.F. - U.P.F. (Paris)/Vides (Rom)/Hallelujah-Film (München). **As-P:** Claude Nedjar. **P-sup:** Paul Maigret. **P-leder:** Roland Thénot. **P/Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Marc Grunebaum, J. F. Dion. **Manus:** Louis Malle, Patrick Modiano. **Foto:** Tonino Delli Colli. **Kamera:** Patrick Wyers, François Catonne, Daniel Barrau. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron/**Ass:** Reine Wekstein. **Ark:** Ghislain Uhry. **Dekor:** Henri Vergnes. **Kost:** Corinne Jorry. **Musik:** »Minor Swing«, »Manoir de mes reves«, »Nuages«, »Douce ambiance«, »Fleur d'ennui«, »Lentement mademoiselle« af Django Reinhardt og hans Hot-Club de France; »Ah ce qu'on s'aimait«, »Mon Coeur est un violon« af André Claveau; »Mademoiselle Swing« af Irène de Trébert. **Tone:** Jean-Claude Laureux, Nara Kolery. **Medv:** Pierre Blaise (Lucien Lacombe), Aurore Clément (France), Holger Löwenadler (Albert Horn), Thérèse Giehse (Bella Horn), Stéphane Bouy (Jean Bernard), Loumi Jacobesco (Betty Beaulieu), Réne Bouloc (Faure), Pierre Decazes (Aubert), Jean Rougerie (Tonin), Cécile Ricard (Marie), Jacqueline Staup (Lucienne), Pierre Saintons (Hippolyte), Gilberte Rivet (Mme Lacombe), Jacques Rispal (M. Laborit), Jean Bousquet (Peyssac), Franz Rudwick, Jean-Louis Blum, Claude Marcan, Jean Mourat, Gabriel Cabessut, Mimi Juskiewenski, Albert Tillet, René Thouron, Ave Ninchi, André Gille, W. Seldmayer, Paul Cachan, Renée Ardourel, Roger Riffard, Patrick Tate, Stéphane Granel, J. P. Lafond, Jean Caussade. **Længde:** 136 min., 3805 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** Dagmar 4.10.74.

BLACK MOON
Frankrig 1975. **P-selskab:** N.E.F. - U.P.F. **As-P:** Claude Nedjar. **P/Instr:** Louis Malle. **Manus:** Louis Malle, Ghislain Uhry. **Dialog:** Louis Malle, Joyce Buñuel. **Foto:** Sven Nykvist. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron. **Ark:** Ghislain Uhry. **Musik:** Luc Périni. **Dir:** Diego Masson. **Tone:** Nara Kollery. **Medv:** Cathryn Harrison (Lily), Thérèse Giehse (Den gamle kvinde), Alexandra Stewart (Kvinden), Joe Dallesandro (Manden). **Længde:** 105 min.



Jørgen Oldenburg
om Steven Spielbergs

Dødens gab

STEVEN SPIELBERGS KARRIERE

Spielberg begyndte for sig selv som 14-årig med et 8 mm kamera, hvormed han lavede masser af film. Til at begynde med var de redigerede i kameraet, altså under optagelserne, men de hvide glimt, denne teknik medfører, irriterede ham og det unge talent opdagede den egentlige klipnings magi. Projekterne voksede, det mest omfangsrige af dem var en science fiction-film af 2½ times varighed, produceret for 500 dollars. Filmene havde naturligvis betydning som øvelse, men Spielberg selv konstaterede bittert, at de overhovedet ikke gavnede ham i forhold til branchen. Han sendte dem rundt, men ingen gad se dem. Smart, som han tydeligvis er, fandt han derefter på at producere en 35 mm-film, som han måske kunne få op på en biograf og derigennem henlede opmærksomheden på sig. En producent in spe forstrakte ham med de 15.000 dollars, der skulle til for at producere »Amblin'«. Alt gik efter planen, filmen kom frem og blev set af en agent, der kontaktede Spielberg og skaffede ham en 7-års kontrakt med Universal (der jo er det dominerende firma på TV-filmområdet, og som derfor har brug for folk).

Spielberg var på det tidspunkt 21 år. Hans første professionelle arbejde var en af tre små episoder i det første program i serien »Night Gallery« – en gyser-serie med Rod Serling som forfatter til de fleste af historierne. Spielberg stod for en fortælling med selveste Joan Crawford i rollen som en blind kvinde. Efter endnu et par episoder i denne serie blev han betroet at iscenesætte en »Pilot« – d.v.s. introduktionsprogrammet, og derfor det, man har gjort mest ud af – til »Columbo« og derefter episoder til forskellige andre af Universals løbende serier. Senere endnu fulgte tre af de såkaldte »movies for television«, som afviger fra seriefilmene ved at være længere og have lidt bedre produktionsvilkår, nemlig »Something Evil«, »Savage« og »Duel«. Takket være den engelske kritiker Dilys Powell, der bakkede »Duel« gevaldigt op, besluttede Universals distributionskæde CIC som bekendt at udsende den i biograferne i Europa, hvor den blev godt modtaget (se anmeldelse i Kosmorama 114). Det var i 1973, og året efter fik Spielberg sin egentlige spillefilmsdebut med »Sugarland Sxpress«.

Steven Spielberg har med »Jaws« (Dødens Gab) lavet alle tiders kassesucces og er dermed kåret til den amerikanske filmindustris nye wonder-boy, afløsende kandidater som Coppola, Ashby eller Lucas, totalt distancerende black horses som Scorsese, De Palma eller Mazursky. Han har kvalificeret sig ved sin alder – slutningen af tyverne – ved sit talent – ikke for at lave kunst, men for at lave film, der kan lave penge – og vel også fordi hans karriere bekræfter en af branchens myter, om dens egen fortræffelighed som uddannelsessted. Spielberg er Hollywood-systemets mand. Han kommer indefra og er tilsyneladende indstillet på at arbejde efter systemets forskrifter og levere de produkter, systemet behøver for at kunne fortsætte og udvikle sig.

Det siger noget om mandens selvsikkerhed, at han havde sagt nej til at lave fire-fem spillefilm, førend han debuterede. Han ville være sikker på at lave noget, der slog an, enten hos kritikerne eller hos publikum, ud fra en givetvis korrekt formodning om at en spillefilmsfiasko er langt mere hæmmende for karrieren end en mislykket TV-film. »Sugarland Express« (anmeldelse i Kosmorama 122) var ingen økonomisk succes, men dens producenter, Richard Zanuck og David Brown havde dog tilstrækkelig tillid til Spielbergs kompetence til at de turde overlade ham filmatiseringen af den bog, de havde købt, mens den endnu var i trykken.

DØDENS GAB

I betragtning af produktionens art og omfang var den ikke særlig omhyggeligt forberedt. Romanens forfatter, Richard Benchley, skrev selv et par manuskripter, to andre forfattere føjede nyt til efter Spielbergs ønsker, som efter hans eget udsagn har gjort sujettet bedre som film end som roman. Såvel et mafia-sidetema som en affære imellem den unge havforsker og politichefens kone er røget ud, ligesom hele den del af filmen, som går forud for den egentlige hajjagt, er nykomponeret. Rollerne blev besat umiddelbart inden selve produktionen gik i gang, og på grund af en uendelig række problemer med den kunstige haj trak optagelserne i langdrag, så budgettet blev overskredet på opsigtsvækkende – og velpubliceret – vis.

Spielberg selv måtte ændre meget på sin sædvanlige arbejdsform. Hvor han tidligere har sørget for at være meget godt forberedt, i en sådan grad at »Sugarland Express« var udarbejdet på hulkort, så måtte han nu i langt højere grad improvisere sig frem. Dette fremgår nu ikke særlig tydeligt af filmen, der i endnu højere grad end de tidligere film virker konstrueret, nok livfuld, men sjælløs. Det hører naturligvis også sammen med, at Spielbergs stil i sig selv er temmelig anonym, helt underordnet den i sig selv ikke synderligt interessante historie om et mondænt badested, der først helst vil ignorere det faktum, at en menneskeædende haj har fundet sit jagtterræn netop der. Efter at et par mennesker er blevet ædt, accepterer man så at betale en professionel hajjæger, Quint, den sum, han forlanger for at lokalisere og dræbe uhyret. Quint sejler ud, ledsaget af en ung, højt begavet havforsker, Hooper, og byens politichef, Brody. Det bliver en hård kamp med hajen, som viser sig at være en ordentlig tamp, der ikke bare er blodtørstig, men også overordentlig intelligent.

Det er ofte en spændende historie, men den føles hverken relevant eller perspektivrig, og det er da også tydeligt, at filmen er bedst, når den kommer til action-scenerne. Heller ikke visuelt er »Jaws« synderlig fascine-

rende, og den betegner således et tilbageskridt fra »Sugarland Express«, som Vilmos Zsigmond havde sat sit præg på. »Jaws« er fotograferet af Bill Butler, hvis billedstil er pæn og funktionel og helt upersonlig på samme måde som Paul Williams musik er det. Alt i alt fremtræder filmen så karakterløst kompetent, at man kan føle sig fristet til at tro, at hvemsomhelst kunne have lavet den – men det er en fristelse, man bør afvise, for selv om Spielberg ikke er noget lyrisk talent, så har han åbenbart talent for at administrere sit stof klart og overskueligt og fortælle løs i den bedste Hollywood-tradition.

KLASSISK TRADITION

Det er en horror-story i den klassiske, næsten afdøde monster-tradition fra »King Kong«, »Godzilla« og »The Creature from the Black Lagoon«, Spielberg her har genoplivet, og han begynder klogt med straks fra starten at indfri det forventningsfulde biografpublikums skrækblandede forventninger: Et ungt par skal ud på en natlig svømmetur, men mens pigen fra bølgerne vinker til sin kavaler på stranden, ser vi hende pludselig nedefra i et undervandsskud fra hvad vi øjeblikkeligt identificerer som hajens synsvinkel.

Der er jo ikke én blandt publikum, der ikke på forhånd ved, hvad filmen skal handle om, og vi har også allesammen set reklamerne for filmen (som Spielberg har været med til at udforme) med det ildevarslende slogan: Hun bliver den første. Spielberg ved, at vores forhåndsviden er tilstrækkelig stor til at han ikke behøver at fremvise sit monster lige med det samme, og faktisk varer det en del haj-måltiders tid, før hajen ses i hele sin naturlige størrelse. I lang tid nøjes han med antydninger – og det er jo også i smuk overensstemmelse med horror-filmens æstetik.

Det er imidlertid en af Spielbergs mange fortjenester, at da uhyret endelig viser sig i billedet, føles det *ikke* som horror-filmenes sædvanlige fade antiklimaks oven på de efterhånden højt opgejlede forestillinger. Hajen kommer som et chok, fuldstændig uventet, rædselsvækkende kolossal – med egne øjne konstaterer vi, at fantasien har været for indskrænket – for dette her, det er jo simpelthen Det Store Dyr i Åbenbaringen, en Satans inkarnation. Men foreløbig holder Spielberg sig som sagt til antydningerne og til den hyppige anvendelse af hajens synsindtryk af de badende – de mulige mundfulde! Næste offer – en lille dreng på en luftmadras – forsvinder bare, vi skånes for de makabre detaljer, men efter nogen forbindende dialogscener accellererer spændingen igen. Et afsnit med to mænd, der, lokket af en dusør går på hajjagt uden at vide, hvad de har indladt sig på, udnyttes drevent til at oppiske først et maksimum af forfærdelse (da hajen flår bådebroen til sig), siden suspense (da den ene jæger svømmer for livet) og endelig comic relief (da frygten viser sig at være ubegrundet).

Som tilskuer bliver man manipuleret efter noder – kan man ikke lide det, må man i hvert fald beundre den ekspertise, hvormed det bliver gjort. Spielberg gentager forløbet i stort orkestreret version. I stedet for to naive dusørjægere har vi sekshundrede badegæster, som fejrer 4. juli ved at tage til stranden, og som lader sig besnære til at gå i vandet. Opbygningen er den samme, skiftene imellem usikker frygt og lettelse er blot flere, i konstruktionen endnu mere pirrende. Det er diabolsk filmfortælling, helt beroende på visuelle effekter – ligesom politichef Brody prøver vi at få øje på hajen inden der er sket noget.

I filmens sidste tredjedel kommer så det egentlige opgør med hajen, og først her erfarer hajjægerne (og vi), hvad det er for et kæmpedyr, de har til modstander. Her er det også, at Spielberg ændrer taktik. Et af de våben, der bruges for at udmatte og tæmme hajen, er nemlig flydetønder, som med harpuner skydes fast i dens krop – og disse flydetønder er det middel, hvormed Spielberg kan orientere ikke bare jægerne, men også publikum om, hvor hajen egentlig befinder sig i forhold til båden, og med hvor megen hast den formår at bevæge sig.

Spielberg kunne have afstået fra at bruge flydetønderne, og ladet hajen være en usynlig trussel, hvis angreb kommer uvarslede, og således kunne han naturligvis have opbygget en stemning af usikkerhed og magtesløshed. Men dels har han jo anvendt sig af den teknik indtil nu og har scoret tilstrækkeligt med points på den måde, og dels indvinder han rigeligt i elementær spændingskrydsklip imellem de to parter, hvad han måtte sætte til i overraskelseseffekter. Dertil kommer som allerede nævnt, at hajens apparition i sig selv er ikke så lidt frygtindgydende i bemærkelsesværdig modsætning til andre monstres næsten altid komisk unaturlige fremtoninger. Det er virkelig et fortræffeligt arbejde special effects-manden Robert Mattey har ydet, og Spielberg udnytter det med maximal effekt.

PERSONERNE

Mens hajen altså fremtræder meget karakterfuldt, er det straks vanskeligere at få øje på de menneskelige træk ved hajens ofre og modstandere. Det synes i det hele taget at være en gennemgående mangel ved Spielbergs indsats som instruktør, at han ikke rigtig evner at skildre mennesker. Når man som tilskuer engagerer sig i ofrenes og i de tre jægeres skæbne, er det på grund af elementær identifikation og hverken gennem intellektuel interesse (à la Coppola) eller gennem umiddelbar medfølelse (à la Mazursky).

I »Duel«, der så tydeligt var en allegori, gjorde det mindre, at hovedpersonen forblev underligt abstrakt, men i »Sugarland Express«, med dens koncentration om psykologien i det vanvittige forløb, var hovedpersonerne altfor postulerede og unuancerede. I »Jaws« bliver det helt tydeligt, at Spielbergs evner som menneskeskildrer (endnu) ikke når videre end til det gennemsnitlige niveau i TV-seriefilmene. Spielbergs personer er ikke meget andet end gængse klicheer med et par enkelte usædvanlige, maleriske karaktertræk, der formodes at give figurerne en slags individualitet og liv.

Det er måske meget forlangt af en action-film, at den også skal være psykologisk fængslende, men en sammenligning imellem Hawks' og Spielbergs adventure-stories demonstrerer ubarmhjertigt Spielbergs overfladiskhed. Han har fortalt, at han selv har gået på skuespillerskole i to år og derfor har forståelse for skuespillernes ønsker. Det er formentlig derfor »Jaws« har masser af scener, der er tænkt som værende psykologisk interessante, scener, hvor personerne skændes eller føler med hinanden i tavs forståelse, hvor de frastødes eller finder sammen. Det er scener, der står isoleret; de sinker handlingen uden i stedet at give en menneskelig uddybning.

Spielberg fremhæver selv scenen, hvor de tre jægere forsones og begynder at forstå hinanden. De er fulde og kommer i gang med at synge en sang. Netop et sådant optrin forekommer jo gentagne gange hos Hawks, men hos ham er karakterskildringen indbygget i handlingsgangen, så hos ham kommer fællessangen til at udtrykke en

Foto til venstre: Roy Scheider og Lorraine Gary (Politichefen og hans kone).
Til højre: Robert Shaw og Richard Dreyfuss under hajjagten.

afgørende, skelsættende ændring i personernes indbyrdes forhold. Hos Spielberg overbevises man ikke om andet, end at de tre mænd i dette øjeblik er halvfulde og derfor har det nogenlunde hyggeligt. Scenen kommer ikke på nogen måde til at præge ens forståelse af jægernes handlinger i den efterfølgende dyst med hajen. Spielberg formår simpelthen ikke at vise mennesker i psykisk udvikling, og derfor har man svært ved at interessere sig for dem for alvor.

Dertil kommer naturligvis, at Spielberg har den typiske tv-instruktørs forkærlighed for det meget tydelige, let forståelige spil. Roy Scheider er politimesteren i den ulideligt selvhøjtidelige Clint Eastwood-Charles Bronson-stil, Richard Dreyfuss imiterer Dustin Hoffmans værste manerer og Robert Shaw spilder sin autoritet som alle tiders søulk, lige dele Spencer Tracy i »Den gamle mand og havet« og Robert Newton som Long John Silver.

EN DYNAMISK HELHED

Men mange indvendinger svinder heldigvis bort, når Spielberg kommer til action-scenerne, for hans evne til at fortælle medrivende og økonomisk er ubestrideligt i særklasse. I hans tilfælde er det – lige som hos Hitchcock, der tydeligvis er blevet studeret grundigt – først og fremmest talentet for at føje optagelserne sammen i en dynamisk helhed, der fejrer triumfer. Verna Fields (der også var med som klipper på »Sugarland Express«) har virkelig sammen med Spielberg fået alt ud af de drilagtigt konstruerede suspense-afsnit, mens dialogafsnittene præges af en lidt mere klistrende, skuespillerbeundrende træghed. Personligt kunne jeg godt have undværet undervandsbillederne fra hajens synsvinkel – men jeg må indrømme, at de virker i sammenhængen.

Der har været mange smarte teorier om, hvorfor »Jaws« er blevet en så gevaldig succes, og filmen er blevet fortolket på de mest forbløffende måder, som om den omstændighed at skibet f. eks. i virkeligheden skulle repræsentere Washington Post og hajen forestille Nixon skulle gøre den til et særligt tilløbsstykke. Spielberg har selv ytret sig i dybdepsykologiske baner og talt om den instinktive frygt for havet, men i »Sight and Sound« har anmelderen en mere prosaisk og måske nok så tilforladelig forklaring. »Jaws« er simpelthen et af de bedst markedsførte, mest omhyggeligt designede produkter, underholdningsindustrien har frembragt. Reklamekampagnen begyndte, længe inden bogen var skrevet, nemlig da forfatteren Peter Benchley solgte sit udkast til forlaget Doubleday. Doubleday gødede jordbunden så omhyggeligt at paperback-rettighederne blev solgt for over en halv million dollars – endnu inden bogen var udkommet. Som forventet røg den på best-sellerlisten, hvor den forblev, også da filmoptagelserne gik i gang og pr-folkene kunne begynde med en ny indfaldsvinkel. Alt i alt havde publikum hørt om historien i tre år, da filmen havde premiere, og fordi den kunne leve op til forventningerne, kom succesen.

Universal – det gamle horror-filmstudie, der stadigvæk gør i branchens mindst ambitiøse, men ofte mest indbringende produktioner – har selvfølgelig forlængst set uhyrefilmen som katastrofefilmens afløser og i et kapløb med Dino de Laurentiis indledt produktionen af en ny film om vor gamle ven King Kong (se også side 7).

Spielberg har virkelig fået sat liv i en slumrende genre og givet branchen en af de økonomiske gevinster, der heldigvis virker bredt animerende på al filmproduktion. Hvor er det dog harmeligt, at en mand, der er så dygtig, ikke er mere interessant som kunstner! ■

Artikler:
Interviews v. David Halpern, Take One vol. 4, n. 10 1975.
Interview. Dialogue on Film, july 1974.

Alfred Hitchcock i TV: Rig og mærkværdig

Anders Bodelsen

I fjernsynets lille Hitchcock-serie i januar-februar med både film og TV-spil var »Rich and Strange« (Rig og mærkværdig) fra 1931 den egentlige nyhed. Den har ganske vist været vist på Filmmuseet for en del år siden, men for de fleste har den hidtil været en spændende titel og ikke andet.

Den lever op til sin titel. Den er meget 'rich', rig på indfald, frodig, morsom, til slut også spændende. Og den er 'strange', for så vidt den står en smule alene i Hitchcocks produktion. Den er et æventyr, omend den ikke netop rummer noget overnaturligt. Hovedtemaet er et ægteskabs udvikling under omstændigheder, som ligner de dejligste ønskers indfrielse, og som da også bringes i stand uden større detaljering: Et forskud på en arv, og vores unge par kan drage ud på den jordomrejse, som de tror er det der mangler i deres liv. Og som måske også er det.

Hitchcocks hustru, Alma Reville, har været med på manuskriptet, og i sin store samtale med François Truffaut fortæller Hitchcock, at ægteparret sammen tog på research før filmen blev optaget. Det er med til at forklare for mig, at den føles så personlig, skønt ikke spor privat.

NYE TEMAER OG BLINDE SPOR

Fred og Emily har været gift i otte år. Filmen handler om den kløe, som vi nu om stunder placerer i ægteskabets syvende år. Den handler om hvordan kærligheden prøves på erotikkens fristelser. Og hvordan forholder det sig med den kærlighed?

Til sin nye tilbeder på oceandamperen taler Emily om, at kærligheden er noget af en prøvelse. Det man er bange for – f. eks. døden – bliver man dobbelt så bange for, når man er to, siger hun. Alligevel anbefaler hun tilbederen at prøve kærligheden, og han tager positivt mod opfordringen – og lader sig forføre af Emily.

Fred overstår det anfald af søsyge, som har isoleret Emily så praktisk de første døgn – takket været et søsygemiddel, som en 'spinster', der ønsker at reducere damperens dameoverskud, har foræret ham; han falder for en smuk dame, der udgiver sig for at være prinsesse. Også i dette forhold er det kvinden, der er forføreren.

Der kan i denne forbindelse være grund til at hæfte sig ved en scene fra filmen, som vi ikke så i dansk TV, og som heller ikke Truffaut har set, skønt han har set to versioner af filmen. Det er Hitchcock, der genkalder sig den og bemærker, at den næppe ville kunne passere censuren i vor tid! Mon den virkelig passerede i 1932? Mon den eksisterer andre steder end i Hitchcocks erindring?

Den skulle vise hvordan Fred i en badescene dykker og fanges mellem prinsessens ben. Hitchcock taler om subjektivt kamera, Freds point of view, et dyk ned under vandoverfladen med kameraet, og han fortæller, at prinsessen klemmer Fred fast under vandet så længe, at han er lige ved at kvæles.

Scenen foregriber filmens udvikling – hvad enten den blev realiseret eller ej. Senere får Fred og Emily lov til at sejle deres egen sø, i bogstaveligste forstand, da det fragtskib, de må sejle hjem med, efter at de har spenderet alle pengene, er ved at synke. Her gennemlever de en nat, hvor de tror sig indespærrede i deres kahyt. Men næste morgen skinner solen ind gennem koøjet, båden er ikke sunket endnu, de får en ny chance.

Filmen slutter usentimentalt med, at de er hjemme igen, radioen melder om uvejr og Fred rager op i ilden, men den idylliske samtale om det barn de venter ryger af sporet, for nu er det Emily, der stiller med ønsker: Et større hus! Mon livet bliver tre gange så tungt, når man er tre om det?

»Rich and Strange« er en film, hvor Hitchcock gennemprøver temaer, som er nye for ham og i nogle tilfælde nok blinde spor. Optakten, der i virtuos montage skildrer tredivernes 'lille mand' i hans hverdag, kan lede tanken hen på René Clairs »Leve friheden«: En endeløs række af kontormennesker, der med balletagtig præcision rejser sig i det øjeblik arbejdsdagen er slut, taktfast slår deres paraplyer op mod den engelske vinterregn. Fred skiller sig kun ud fordi hans paraply er gået i stykker. Hjemturen i det overfyldte tog er næsten chaplinsk, besværet med at folde en avis ud, den samme sure dame som offer hver gang Fred taber balancen.

Men efter denne optakt skiftes farcen ud med komedie. Det er snarere Lubitsch, man kommer til at tænke på, stilen er dog mindre poleret, skuespillerne slår ikke til, men den erotiske temperaturstigning under den kølige overflade er den samme. Billedmæssigt investerer Hitchcock allerede mere end Lubitch, klipningen er dristigere, og selv om lydteknikken er primitiv er også lydideerne mere avancerede: Det er en interessant idé at ledsage scenen, hvor Emily forfører sin nye ven, med en musik, som hentes fra kahytten under den trappe, de to lige er gået op ad: Et par fulde sømænd, der spiller på harmonika. Dansemusikkens skiftende lydniveauer rundt omkring på skibet er også meget raffineret brugt til at binde de parallelle forførelseshistorier sammen, på een gang at skabe rumlig afstand mellem dem og sætte dem ind i en helt fast kronologi.

Og mens jeg er i færd med at blive mindet om det ene

Tre scener fra »Rich and Strange« – øverst Henry Kendall og Joan Barry i deres grå hverdag; derunder en karnevalsscene ombord på oceandamperen, hvor Betty Amann (yderst til højre) tiltrækker sig ægtemandens opmærksomhed, mens Percy Marmont (stående) sukker efter Joan Barrys opmærksomhed.

og det andet vil jeg nævne, at denne ægteskabshistorie forekommer mig uhyre Fitzgeraldsk – netop i sin ildevarslende æventyrlighed – og at de natlige fester på dampe-ren kan pege helt frem til Fellini, ikke bare i deres musik, billedsprog og klipning, men faktisk også i deres blanding af fascination og småfrysende melankoli.

Men selvfølgelig peger filmen også frem mod kommende og mere helstøbte film i Hitchcocks egen produktion. Temaet med de isolerede helte, der helst vil ignorere en stadig mere truende verden, som på en eller anden måde står i forbindelse med deres private trusler, leder direkte frem til Hitchcocks politiske gysere, i den engelske periode værker som »The Man who knew too Much« og »The Lady Vanishes«. Specielt vittigt – og meget kritisk over for britisk mentalitet – er de forkælede unge menneskers forhold til de kinesere, som faktisk viser sig at være yderst humane, skønt de spiser kattene om bord på den junke, som redder Emily og Fred fra druknedøden.

Det er tydeligt, at filmen har været for ambitiøs for sit budget, men ser man bare en lille smule historisk på den, gør det ikke så meget. Jeg kan heller ikke dele den kritik, som Hitchcock selv er på nippet til at bøje sig for, med hensyn til persontegningen. I et æventyr forenkler man den slags. Henry Kendall er rigtignok noget kedelig som Fred, men jeg synes Joan Barry som Emily har mere end tilstrækkelig af den kølige, blonde sensualisme, som Hitchcock senere skulle rendyrke yderligere. Hun får mig til at tænke på Eva Marie Saint i »North by Northwest«, næsten tredive år senere, og fotografen har lagt et prægtigt gyldent lys gennem spidserne af de krøller, som garnerer hendes selvbevidste lille ansigt.

»Rich and Strange« blev en fiasko, da den kom frem, og førte til en periode, hvor Hitchcock ikke fik tilfredsstillende opgaver. Den er en af de få film, hvis modtagelse har skuffet og tydeligvis også undret Hitchcock selv. Jeg forestiller mig, at han har lært umådelig meget af den – mere om publikum end om sig selv. Man kunne tænke sig, at dens skæbne på godt og ondt var medvirkende til at forvandle ham til en specialist – en mand, der placerede alle sine rige og sælsomme eksperimenter inden for meget snævre rammer.

»ALFRED HITCHCOCK PRESENTS«

I anden halvdel af halvtredserne lagde Hitchcock navn til en række 25 minutters novellefilm, under formuleringen 'Alfred Hitchcock Presents'. I langt de fleste tilfælde betød disse ord kun, at Hitchcock havde indtalt et par minutters tekst før og efter historien. Men sytten af filmene

stod han faktisk selv som instruktør for, og af disse så vi seks – efter sigende de seks bedste – som et supplement til TVs serie af Hitchcock spillefilm i januar-februar.

I den pågældende periode (1956–59) instruerede Hitchcock en række af sine betydeligste film, blandt andet »Den forkerte mand«, »En kvinde skygges« og »Menneskejagt«. Det er svært at se en forbindelse mellem disse mesterværker og de små primitive TV-film.

Det fremgår klart af TV-filmene, at de ikke blot har skullet overholde visse formelle krav – korthed, gys med faste intervaller til reklamerne – men at de også har skullet være billige og hurtige at producere. Det er dekorationsspil med så få medvirkende som overhovedet muligt og absolut ikke budget til indviklede arrangementer.

INGEN EKSPERIMENTER

Jeg synes det ligner Hitchcock dårligt, at han ikke giver sig til at eksperimentere med hvad der ligger af muligheder i den bundne opgave. Men alt tyder på, at han har givet op fra starten. Disse små gysere er jo ellers ofte skrevne som 'kammerspil', og vi ved, at en af Hitchcocks forcer er den lille gruppe i det lukkede rum – tænk på slutningen af »Fuglene« – og registreringen af menneskelige spændinger ved hjælp af de meget præcist opbyggede blikretninger og synsvinkler. En historie som »Udsigt til regn« skulle faktisk rumme gode muligheder for udfoldelse af Hitchcocks virtuositet i 'kammerspillet's beherskelse. Men det afvikles rutinemæssigt, og hvis man ikke vidste det, kunne man nok ikke gætte, at Hitchcock stod som instruktør.

»Ude at svømme« – efter en elegant lille gysernovelle af Roald Dahl – foregår om bord på en oceandamper, men rummer modsat »Rich and Strange« ikke en eneste scene, hvor bådens geografi udnyttes. »Giftslangen« – også efter en god Dahl-novelle – rummer tilløbet til et ægte Hitchcocksk motiv i skildringen af magtkampen mellem to mænd og den pirrende sløring af, hvem der har moralen på sin side. Men motivet droppes med et fnisende gys, da de 25 minutter er ved at være gået. Jeg gætter på, at det først og fremmest er tidsbegrænsningen, der har fået Hitchcock til at tabe modet eller eksperimenterelysten: For hvorfor ofre kunst og ulejlighed på et plot, hvis mennesker aldrig får kød og blod?

Det har åbenbart heller ikke været de bedste skuespillere Hitchcock har fået tilbudt. Men det forklarer stadig ikke helt, at han lader dem spille så bastant. Alle pointer sendes ind i kassen med en kraft, som var vi til friluftsteater. Man må have gjort sig meget pessimistiske forestillinger om et TV-publikums opmærksomhed og fatteevne i halvtredserne.

Alt i alt kan man godt hævde, at disse seks TV-film viser Hitchcock i færd med at prostituere sig selv. Tilsyneladende foregår denne prostitution uden større anger. I hvert fald afleverer mesteren sine små indledninger og afslutninger med et sorgløst og helt dilettantisk klovneri, som slet ikke lader ane, at han i netop disse år skabte sine amerikanske mesterværker om det rige og det mærkværdige liv. ■

Vincent Price og Alfred Hitchcock klovner – til ære for fotografen – i en pause under indspilningen af TV-filmen »The Perfect Crime«.

Ernst Lubitsch

»He was the only great director out there«
Greta Garbo

»Ernst Lubitsch ... was a man of 'pure cinema'«
Alfred Hitchcock

»Ernst Lubitsch was truly the auteur of his films«
William Wyler

»Lubitsch was a giant ... his talent and originality were stupefying«
Orson Welles

»He was an imaginative, perceptive, mischievous and an altogether brillant director«
Melvyn Douglas

»Ernst Lubitsch was the complete architect of motion pictures«
Frank Capra

»To write for Ernst Lubitsch was an education, a stimulus, a privilege, but it was no cinch«
Billy Wilder & Charles Brackett

»He stays in my heart as one of my 'greats'«
Maurice Chevalier

Lubitsch' stumfilm: Fra slapstick til nonc

Steen Lassen/Henning B. Hansen

Denne artikels opgave er at præsentere og skitsere udviklingen af Ernst Lubitsch' stumfilm, som strækker sig fra debuten med »Fräulein Seifenschaum« i 1914[1]) til »Eternal Love« i 1929, ialt 47 film. Pladsen forbyder at nævne dem alle – endsige komme nærmere ind på dem – og vi vil derfor koncentrere os om nogle mere generelle karakteristika ved filmene, deres tid og påvirkninger, og nøjes med at se nærmere på et par af dem.

Overskriften stammer delvis fra et citat af Lubitsch. Han er blevet citeret for ved afrejsen til Hollywood i 1922 at have sagt: »Goodbye slapstick, hello nonchalance«, der kan forklares nogenlunde som forskellen mellem humoren som mål og som middel.

Hos nogle Lubitsch-skribenter får »rejsen til Amerika« et lidt mytisk skær over sig ved at åbenbare hans talent for lystspilgenren, men dette er en ret tvivlsom påstand. Det er tværtimod vores opfattelse, at man allerede i de tyske film kan se forløbere for de senere film, og at der er tale om en kontinuerlig udvikling mod en stadig forfinelse og sikrere administration af genrens udtryksmidler.

I det tidsrum, Lubitsch har forbindelse med tysk film, skabes en egentlig tysk filmkunst. Ved 1. verdenskrigs udbrud ophører eksporten af film til Tyskland (især fra Frankrig og Danmark) og tysk film industrialiseres og monopoliseres nationalt de følgende år, i lighed med den generelle udvikling, med udgangspunkt i importerede filmfolk.

De mange forskellige selskaber centraliseres efterhånden økonomisk i giganten UFA; eksempelvis indgik selskabet Union Film, hvor Lubitsch begyndte, i 1918 i økonomisk samarbejde med andre gennem oprettelsen af UFA.

Dette var foranlediget af general Ludendorffs besked til krigsministeriet i 1917 om at tysk film burde reorganiseres, i første omgang med produktion af propagandafilm for øje. Bankerne, den kemiske industri og sværindustrien plus nogle af de førende filmselskaber dannede så Universum Film Aktiengesellschaft (UFA). Staten støttede selskabet ved at have en tredjedel af aktierne. Republikken fratog i 1919 UFA regeringsstøtten og selskabet blev privat med højfinansen som eneejere.

Ved den tilnærmelsesvise monopolstilling, der omfattede alle led fra produktion af råfilm til fremvisning, forhindrede den tyske filmindustri en eventuel opkomst af en tysk filmkunst med en venstreorienteret eller antikapitalistisk ideologi, vurderer Huaco i »Sociology of Film Art«.

Midt i 20'erne begyndte UFAs økonomi at vakle, bl. a. på grund af den store inflation, og det førte til den såkaldte Par-Ufa-Met-aftale i 1926, der sikrede Hollywood indflydelse. Den amerikanske kapitalinvestering i Europa fik UFA til at lave en aftale med Paramount og Metro-Goldwyn om økonomisk hjælp på 17 mill. dollars mod amerikansk indflydelse og »afsendelse af de bedste tyske filmfolk til Hollywood« (Sadoul i »Filmens Verdenshistorie«). Hollywood havde for alvor knægtet det, der på et tidspunkt lignede en konkurrent, og Lubitsch' afrejse til Hollywood i 1922 kan ses som led i denne »krigsførelse«.

Filmhistorisk betragtes Tysklands filmproduktion efter 1. verdenskrig traditionelt som helt domineret af de ekspressionistiske film, men deres andel i den samlede filmproduktion i disse år er dog i virkeligheden ikke særlig stor. De ekspressionistiske film var domineret af en meget stram stilisering i form af eksempelvis forvrænget linjeføring (skæve huse etc.), malede kulisser hvor skuespilleren var underordnet kulissen og kontrastlys i sort/hvid, der i begyndelsen var malet på kulissen. Over for dette står massen af kommercielle, »naturalistiske« film med eksempelvis virkelighedsilluderende kulisser, der talmæssigt dominerer produktionen.

I et interview med Huaco, hvoraf en del er offentliggjort i »Sociology of Film Art«, siger Erich Pommer, der var produktionschef hos UFA, at »massen af ikke-stilistiske film (d.v.s. ikke-ekspressionistiske film, v.a.) var den økonomiske rygrad i UFA«. Hovedparten af de kommercielle film blev eksporteret, og ifølge Lotte Eisner (i »The Haunted Screen«) udgjorde overskuddet fra det hjemlige tyske marked kun 10 % af de samlede produktionsudgifter.

De kommercielle film er gået i den filmhistoriske glemmebog med undtagelse af meget få, og som en af de væsentligste instruktører uden for ekspressionisternes rækker står i disse år Ernst Lubitsch.

Lubitsch, født 1882 i Berlin, kom som mange andre af tidens filmfolk til filmen gennem teatret. Han startede som skuespiller som sekstenårig og blev et par år senere medlem af Max Reinhardts teater-ensemble. Reinhardt var på dette tidspunkt leder af Deutsches Theater og tidens førende iscenesætter.

Hans indgang til filmen var som skuespiller, hvor han opnåede stor popularitet med figuren Meyer i en række slapstick-komedier. De første film han selv instruerede var komiske folkestykker eller farcer uden noget signifikant særpræg. Markant som instruktør blev Lubitsch først da han forsøgte sig i andre genrer (men stadig med slapstick-momenter). Fra 1918 og frem blev især hans historiske udstyrsfilm (spektakler) med melodramatiske tendenser kendte også uden for Tysklands grænser. Det drejer sig i første omgang om »Madame Dubarry« (1919) og

halance

Pola Negri
i »Sumurun«.

»Anna Boleyn« (1921) samt i anden række »Carmen« (1918) og »Das Weib des Pharao« (1922).

Af andre genrer fra den tyske periode kan nævnes de mere rene melodramaer som »Die Augen der Mumie Ma« (1918), de såkaldte fantasi-film som »Die Puppe« (1919), »Sumurun« (1920) og »Die Bergkatze« (1921), fald-på-halen-komedier som »Kohlhiesels Töchter« (1920) og satirisk slapstick: »Die Austernprinzessin« (1919).

»Sumurun«, der er en filmatisering af en Max Reinhardt-pantomime, er iøvrigt den sidste film, hvori Lubitsch selv medvirker som skuespiller. Den kvindelige hovedrolle spilles af Pola Negri, og hun og Lubitsch havde spillet de samme roller i Reinhardts opførelse.

Pola Negri var en polsk skuespillerinde, hvis virkelige navn var Apollina Chalupec, som fik stor succes i Lubitschs tyske film. En anden Reinhardt-skuespiller, der også fik stor succes hos Lubitsch, var Emil Jannings. Udover disse to ret faste skuespillere havde Lubitsch i Tyskland en fast manuskriptforfatter i Hans Kräly (der fulgte med til Hollywood) og en fast fotograf i Theodor Sparkuhl.

TYSKE SLAPSTICK-KOMEDIER

Lubitsch' første år som instruktør var i hovedsagen præget af slapstick-komedier. Set i forhold til disse indeholder »Die Austernprinzessin« fra 1919 kimen til en ny udvikling. I kraft af sin satiriske personskildring og sine til tider temmelig frivole scener skulle den bidrage med to for Lubitsch senere kendetegnende filmingredienser. Selv om filmen rummer nye træk, og af filmhistorikere fremhæves som Lubitsch' første satiriske værk, er slapsticket som virkemiddel stadig meget fremtrædende.

Filmens satiriske tone slås an allerede i åbningsscenen, hvor østerskongen Quaker dikterer dagens post, omgivet af et enormt tjenergalleri og et endnu større sekretærkorps, og hvor talestrømmen med robotagtig præcision og rytme skrives ned. Det enkle men her ekstremt forstørrede handlingsforløb er fremstillet som et grotesk og absurd arrangement, og latterliggørelsen betones yderligere af, at Quaker under hele forløbet ses rygende på en overdimensioneret cigar holdt oppe af et stativ. Et lignende eksempel på groteske størrelsesforhold finder vi i scenen, hvor Joseph for at kunne finde frem til Quakers opholdssted i stedet for en mundtlig forklaring udstyres med et kvadratmeter stort kort over husets indretning. Efterhånden som Joseph bevæger sig op gennem husets etager, reduceres kortets omfang til det for ham absolut nødvendige.

Slapstickmomenterne forekommer i rigt mål, og det komiske præg skal forhindre, at den satiriske tone optages fordømmende. Rene slapstickscener optræder eksempelvis hvor Nukis tjener Joseph og ægteskabsagenten utallige gange henholdsvis placerer og fjerner agentens hat, samt hvor Quakers datter gentagne gange river faderens avis i stykker, men hvor han hver gang tager en ny avis frem fra inderlommen. Den komiske effekt, der frembringes gennem en gentagelse af den simple handling, kaster samtidig et latterligt skær over personerne og tjener til at belære dem og publikum om det absurde i deres væremåde.

Derudover er filmen bemærkelsesværdig ved at demonstrere en for samtiden overraskende frivolitet. Tilstedeværelse af seksualitet optræder mere eller mindre »øjensynligt«: fra afklædnings- og badescener over nøglehulskiggeri (Joseph ser »konen« fjerne strømpen fra det ene ben) til sko-flirt under bordet, da Nuki og datteren omsider kan realisere deres ægteskabelige forening. Samme scenes beskedne udformning pointerer samtidig filmens morale: det væsentligste i livet (kærligheden) overflødiggør den tomme overdimensionering, der bliver absurd og komisk. Man skal ikke give sig ud for mere end man er.

HISTORISKE SPEKTAKLER

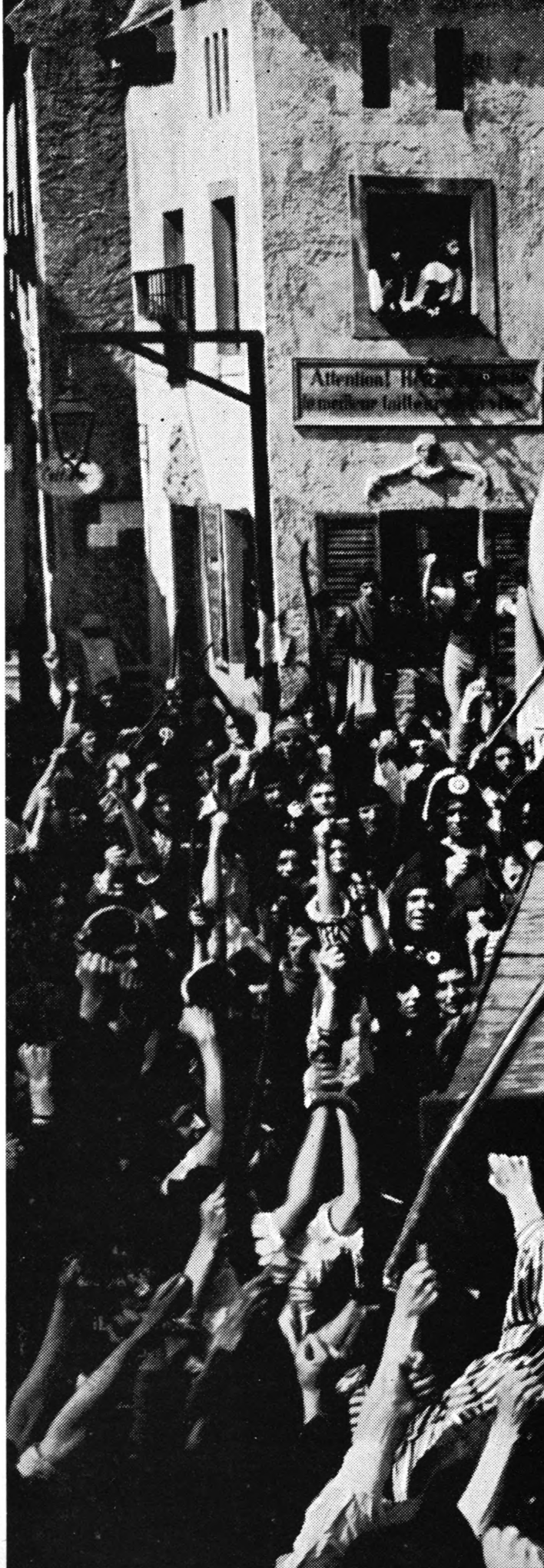
Det har længe været god latin (f. eks. hos Sadoul i »Filmens Verdenshistorie«) at vurdere Lubitsch' historiske spektakler som camouflerede angreb på Tysklands besejrere fra 1. verdenskrig. Her tænkes i første omgang på »Madame Dubarry« og »Anna Boleyn«, om episoder fra henholdsvis Frankrigs og Englands historie.

Som bl. a. Lotte Eisner i »The Haunted Screen« er inde på i en fodnote, er dette en teori, der ikke forekommer sandsynlig. Den primære kilde er naturligvis filmene selv (vi vil her koncentrere os om »Madame Dubarry«, som behandles nedenfor), og derudover kan man spørge, om Tyskland har haft interesse i at lave camouflerede angreb på Ententemagterne. Begrebet »Tyskland« betyder her filmindustrien, i praksis UFA, i praksis storkapitalen. Og denne havde absolut ingen interesse i at skade forholdet til specielt Frankrig på denne tid, for regnskabet fra 1. verdenskrig (krigsskadeerstatning) krævede overskud på betalingsbalancen.

Som eksportartikel optræder også filmene (jvf. tallene fra UFAs økonomi): de er varer, der skal skabe overskud. De er dog også samtidig ideologiske produkter, der skal formidle en opfattelse af verden, og fremfor at være et angreb på Frankrig, er »Madame Dubarry« nok snarere en advarsel mod pludselige samfundsomvæltninger og en forklaringsmodel på den franske revolution. Og den slags formaninger kunne nogle nok have interesse i at lave i året 1919 med den fejlslagne tyske revolution og med Sovjetunionen som nabo.

Genremæssigt er »Madame Dubarry« blevet karakteriseret som et historisk spektakel. Inspirationen til disse store udstyrsfilm om historiske begivenheder stammer især fra Italien, der i årene op til 1. verdenskrig med stor succes lancerede film som »Quo Vadis« og »Cabiria«.

Lubitsch forholder sig meget frit til den epoke, han har sat sig for at skildre: årene op til den franske revolution. Det vil nu sige: hvad angår rekvisitter, dekorationer etc.



Et eksempel på Lubitsch' sikre håndtering af masseoptrin, her fra »Madame Dubarry«.

er han meget nøjagtig og omhyggelig – men hvad angår den egentlige handling tager han meget løst på de historiske fakta. Et par af de åbenlyse fordrejninger skal kort nævnes: Lubitsch lader Dubarry dø kort efter Ludvig XV, skønt hun i virkeligheden overlevede ham med nitten år. Ludvig XV var heller ikke ungkarl, som filmen moralsk lader ham være; de famøse smædeviser blev ikke skrevet til Dubarry, men til en af Ludvigs tidligere elskerinder, og de blev forfattet af dronningen og ikke af førsteministerens søster etc. Som historisk kildeskrift til den franske revolution skal man altså ikke anvende »Madame Dubarry«.

Handlingen ses det meste af tiden med en »dyneløfter«s syn, og årsagerne til den franske revolution reduceres og privateres til hoffets seksuelle intriger og jalousidramaer. Den seksuelle nyfigenhed, der ved første øjekast synes moralsk dristig, resulterer i en lære om de seksuelle drifters samfundsnedbrydende karakter, hvis de ikke holdes i ave.

Lubitsch fik, bl. a. på grund af »Madame Dubarry«, tilnavnet »Europas Griffith«, men hvor Griffiths figurer generelt er skildret i antagonistiske sort/hvid-karakterer (skurke er og bliver skurke og helte altid helte), har »Madame Dubarry« sin styrke i en for tiden overraskende psykologisk skildring af personerne med en nuanceret persontegning. De enkelte figurer indeholder både positive og negative træk, og det er væsentligt at bemærke den indirekte psykologiske synsvinkel personer som Madame Dubarry og Armand portrætteres under. Eksempler på dette kan ses i de konfliktfyldte situationer, som begge befinder sig i, når de skal vælge side.

Filmen handler kort fortalt om den unge pige Jeanne, der arbejder i en hatteforretning, og som anvender byærinderne som lejlighed til elskovsture til studenten Armand. Ved et tilfælde kommer Jeanne i forbindelse med den spanske ambassadør og via dette intime bekendtskab træffer hun grev Dubarry, der straks forelsker sig i hende. Gennem Dubarry bliver hun introduceret for Ludvig XV, der engagerer hende som elskerinde.

Kongens opmærksomhed over for Madame Dubarry mishager dog førsteministeren Choiseul, der hellere ser sin egen søster som kongens hustru – og dermed er årblevet soldat, og den aldrig rustede kærlighed mellem ham og Madame Dubarry (det melodramatiske aspekt) vises ved hendes omsorg i form af bl. a. forfremmelse og benådning for dødsdom. Armand er dog en folkets mand og sidder som præsident for revolutionens tribunal, der dømmer Madame Dubarry til døden. I den afsluttende scene i hendes celle tilbyder han at dø for hende, men da de er ved at skifte klæder opdages forræderiet – og de må begge dø.

Jeannes opstigning gennem det sociale hieraki (fra student over ambassadør og greve til konge) er betinget af hendes seksualitet gennem hendes status som elskerinde, og filmens dominerende kulisse er sovekammeret eller andre intime steder.

Folkets oprør begrundes med deres utilfredshed med Dubarry som rigets mægtigste kvinde, og denne holdning anspores yderligere af førsteministerens intriger. Jalousi i hoffet gøres således til revolutionens dynamo, og den afgørende last ligger da hos den af drifter forblændede kejser, der hellere vil lege blindebuk med damerne end tage sig af rigets administration.

At Lubitsch er påvirket af sin tid hos Max Reinhardt kommer tydeligt frem i »Madame Dubarry«s masseoptrin. »Recollections of Reinhardt's art prevail above all in something for which Lubitsch is famous: his handling of crowd scenes« skriver Lotte Eisner i »The Haunted Screen«. Den sikre administration af de mange statister gør mængden til en bevægelig enhed, hvor individerne opsluges af den kollektive bevægelse (eksempelvis i stormen på Bastillen).

I en parentes må det bemærkes, at en endnu mere imponerende behandling af masseoptrin findes i »Anna Boleyn«, hvor eksempelvis den utilfredse menneskemasse samles og spredes foran kirken som tidevand i fastmotion.

Ernst Lubitsch sammen med May McAvoy og Ronald Colman under indspilningen af »Lady Windermere's Fan«.

REJSEN TIL AMERIKA

I 1922 rejste Lubitsch til Hollywood, i første omgang inviteret af Mary Pickford, der gerne ville lave en film med »den kendte europæiske instruktør«.

I det franske tidsskrift Cahiers du Cinema nr. 198 fra 1968 findes en Lubitsch-sektion, hvori Jean Domarchi gør op med myten om, at en »ny« instruktør blev født:

»Lubitsch (som Murnau, Renoir, Lang og mange andre) er en europæer, som er kommet til USA. Kan man skelne mellem en tysk og en hollywood'sk periode hos ham? Ja,

i den udstrækning (og kun i den udstrækning) at studierne i Hollywood tilbød ham midler, som han ikke havde kunnet disponere over i Tyskland: det er netop dette enorme tekniske apparat, som tillader ham (uden at renoncere på et eneste punkt i sin moralkodeks og æstetik) at forfine sin stil og skille sig af med ekspressionismens slagger« (hvad det så end er).

Det Hollywood, Lubitsch ankom til, var som resten af landet præget af, at alt skulle være »stort« (hvad Lubitsch allerede havde karikeret i »Die Austernprinzessin«). Den ene superproduktion skulle overgå den anden, og bag kulisserne udspilledes en hård økonomisk kamp om kontrollen med filmmarkedet, der på dette tidspunkt især førtes mellem selskaberne Paramount, First National og Metro-Goldwyn, og som medførte en stigende økonomisk afhængighed af bankerne i Wall Street.

De hårde økonomiske kampe og adskillige skandaler inden for filmverdenen havde skaffet filmindustrien et dårligt ry, og samme år som Lubitsch kom til Hollywood, lavede filmselskaberne en selvcensur (Hays Office) for at undgå et statsindgreb.

Tidens dominerende komedieinstruktør i Hollywood var Cecil B. DeMille, der i moralens tøbrud havde specialiseret sig i dristige sædekomedier, hvor sexappeal, badeværelsesscener, vilde selskaber, den luksuriøse vamp og pompøse dekorationer var de vigtigste elementer (eksempelvis »Why Change Your Wife?« (1920) og »Forbidden Fruit« (1921)). Blufærdighedslovgivningen fra Hays Office og den voksende modstand mod sædernes forfald satte en delvis stopper for DeMilles sædekomedier, og han koncentrerede sig nu om andre genrer (eksempelvis »The Ten Commandments« fra 1923). Hans nedstigning fra lystspiltronen skyldes dog også andre forhold, såsom at både Chaplins »A Woman of Paris« (1923) og Lubitsch' »The Marriage Circle« (1924) var både morsommere og mere filmiske end DeMilles film.

Den tekniske udvikling Jean Domarchi taler om, ses tydeligt i f. eks. Lubitsch' amerikanske »gennembrud« »The Marriage Circle«. Hvor han i Tyskland var bundet af et stationært kamera med en undtagelsesvis panorering eller tiltning, tillader teknikken i Hollywood ham at arbejde langt mere med kamerabevægelser og andre tekniske finesser, og »The Marriage Circle« indeholder eksempelvis nogle teknisk meget veludførte travellings bl. a. i havescenen, hvor et sjal vikles om en af personernes fødder, mens han går – uden at opdage det.

TEMATISK FORFINELSE

Parallelt med den tekniske forfinelse sker der også en tematisk »forfinelse«: den førhen undertiden lidt plumpe beskrivelse af erotikken afløses af en antydningens kunst, hvor man mener at vide en masse uden at have set ret meget. Æggende dameben og badeværelsescener er det – næsten – forbi med.

Handlingen i »The Marriage Circle« er henlagt til Wien, hvor to veninder, nu begge gift, mødes igen. Den ene, Mizzi Stock, er træt af sit ægteskab, mens den anden, Charlotte Braun, lever i et lykkeligt ægteskab. Mizzi, der er den seksuelt aggressive, kaster straks sit vampede væsen over Charlottes mand, og trods hans tilbageholdende holdning skaber hendes påtrængenhed en del komplikationer i det ellers så lykkelige Braun-ægteskab. Til yderligere komplicering af forholdene viser det sig, at Brauns kollega og bedste ven, dr. Mueller, er forelsket i Charlotte og misforstår enhver utilsigtet »invitation« (som da hun fra altanen taber en rose foran hans fødder og han opfatter det som en kærlighedserklæring).

De utallige andre mistolkninger i filmen er det umuligt at komme ind på, men filmen slutter med, at Mueller ved et uheld får lov til at kysse Charlotte, mens Braun aflægger et yderst ærbart besøg hos Mizzi. Efter diverse tilståelser, hvor Charlotte indrømmer, at hun har kysset Mueller og Braun mimisk overtaler Mueller til at »tilstå«, hvad hun ønsker, genoprettes det førhen så lykkelige Braun-ægteskab og Mueller møder tilfældigvis Mizzi på gaden og de forsvinder sammen. Den ægteskabelige cirkel har bidt sig selv i halen og status quo for det lykkelige ægteskab er genoprettet, skønt ikke alle personer har samme indsigt i forviklingerne. Kun tilskueren sidder inde med den fulde viden om komplikationernes årsager.

»The Marriage Circle« var Lubitsch' anden amerikanske film, og med den og de følgende sædekomedier (der på dette tidspunkt var et isoleret amerikansk fænomen) overtog han pladsen som den førende lystspilinstruktør. I løbet af halvandet år lavede han fem sædekomedier med mange fællestræk. Det drejer sig foruden »The Marriage Circle« om »Three Women« (1924), »Forbidden Paradise« (1924), »Kiss Me Again« (1925), »Lady Windermere's Fan« (1925) og »So This Is Paris« (1926).

Om det ens strukturerede plot i alle disse film skriver Mast i »The Comic Mind«: »Det ender i al væsentlighed hvor det startede; egentlig er der intet sket. Men meget har truet med eller syntes at ske. Disse plots er kombinationer af fejltagelser og falske mistanker, krydret med et stænk af sandhed. Hvad der syntes at ske skete ikke; hvad der i virkeligheden skete blev ikke erkendt«.

Ensartetheden i de fem film rækker videre end plot'et: i de fleste af dem er det kvinden, der er hvad Weinberg i »The Lubitsch Touch« kalder »the sexual aggressor« (hvor det tidligere har været manden) og miljøet er high society. Lubitsch' lidt satiriske holdning til dette miljø kommer tydeligt frem i eksempelvis åbningsscenerne: »The Marriage Circle« starter med et nærbillede af professor Stocks fod, mens han tager strømper på – men hvor der er et stort hul på tåen, og i »Lady Windermere's Fan« lyder mellemteksten, der skal præsentere lady'en: »Lady Windermere was facing a grave problem – how to seat her guests at dinner«.

Om personerne og det cirkulære forløb skriver Mast: »Slutningerne på disse film opklarer fejltagelserne og placerer personerne i deres oprindelige positioner. De stiger af karrusellen, hvor de steg på. Men skønt de oprindelige forbindelser er genoprettet, har personernes erfaring ført dem et eller andet sted hen. De har en større forståelse af deres egen fejlbarlighed. De er mere opmærksomme på spændinger, ironiseren og troløshed. De lærer, at de bedste venner kan svigte, at mennesker lyver, at løgne kan blive accepteret som sandheder og sandheder som løgne, at visse følelser og begivenheder nødvendigvis må forblive skjulte og aldrig kan blive fælles. Den proces de gennemlever i en Lubitsch-film er, skønt cirkulær, også belærende. Og filmene antyder, at processen fortsætter, at personerne vil gennemgå den igen og igen, og at selve processen er en uundgåelig del af menneskelige forbindelser og eksistens«.

Masts bemærkning om at slutningerne opklarer fejltagelserne må nok tages med en del forbehold, for Braun opdager eksempelvis aldrig Muellers rolle i »The Marriage Circle« og Lady Windermere opdager aldrig, at Erlynne er hendes moder i »Lady Windermere's Fan«. Og en af

filmenes pointer er vel netop, at personerne ikke får opklaret forviklingerne – men det får derimod tilskueren.

»THE LUBITSCH TOUCH«

Et centralt begreb i andres beskæftigelse med Lubitsch er »the Lubitsch touch«, men da det er de absolut færreste, der forsøger konkret at definere begrebet – i stedet giver de læssevis af eksempler og overlader resten til læseren – skal man ikke forvente, at vi i det følgende vil kunne klare ærterne for de andre.

En af dem, der gør sig visse anstrengelser for at definere begrebet, er Weinberg i »The Lubitsch Touch«. Han skriver som karakteristika bl. a. »latterliggørelse, altid i dens gavnlige betydning, aldrig opfattet som forsøg på at være ubehagelig«. Weinberg skelner mellem følgende fire former for »touches«: den ubevidste handling (med bl. a. det freudianske touch), den bevidste handling, den metaforiske handling og den symbolske handling. Nogen kort og præcis definition finder man dog ikke.

Touch'et vil ofte fremtræde som fremhævelse af detaljer med handlingsbærende funktion, man ellers ville overse. Det vises ofte i nærbilleder og er for en stor del konkrete ting. Eksemplerne på dette er legio: Quakers kæmpecigar i åbningsscenen i »Die Austernprinzessin«, viften på sofaen hos Lord Darlington og Lord Windermeres forgæves forsøg på at fjerne det famøse brev og Darlingtons hjælpende hånd, samt i »The Marriage Circle«: Stocks hullede sok i begyndelsen, Mizzis kærlighedserklæring til Braun via et nodehæfte med ordene »Jeg elsker dig« og Mizzis diskrete spark til pistolen, før Stock opdager den.

Af andre touches, ikke nødvendigvis i ting og ikke nødvendigvis i nærbilleder, kan nævnes: flygtende »bejlere« i fastmotion i »Kohlhiesels Töchter«, skoflirt under bordet i »Die Austernprinzessin«, den seksuelle ladning i den vildfarne tennisbold i »Anna Boleyn«, det bortkastede sjal og Mizzis opfordring med hånden over Brauns skulder til Mueller om at gå i »The Marriage Circle«, kammerherrens modtræk over for oprørernes »raslen med sablerne«, hvor han trækker checkhæftet frem i »Forbidden Paradise« samt stokken, der driller Giraud i »So This Is Paris«.

Som kompensation for det stationære kamera i den tyske periode bruger Lubitsch foruden en hurtig klipperytme et stort antal varierede masker for at bryde det monotone billedfelt. Især må »Die Bergkatze« nævnes i denne forbindelse, idet den rummer et utal af forskellige maskeformer: der er irismasker, ellipseformede (både vandret og lodret), cirkulære, kikkertformede, ottekantede, »mund« formede og savtakkede.

Et par steder optræder desuden masker med touchagtig funktion. I »Die Austernprinzessin« ser vi en lidt dristig scene med datteren i færd med at tage strømperne af, og smugkikkeriet understøttes og forstærkes af, at billedfeltet er indskrænket af en nøglehulsformet maske. I »Die Puppe« er en velhavende mand tilsyneladende ved at dø, og arvingerne flokkes om hans seng. Ikke så meget for at hjælpe den døende, men mere for at diskutere den forestående deling af arven. Dette vises med en maske bestående af tolv cirkler, hvor der i hver cirkel ses en ivrigt snakkende mund.

Et karakteristisk træk ved Lubitsch' film – tendensen er især tydelig i de fem sædekomedier – er hans interesse for ting. Nogle af de nævnte eksempler på touch'et viser tydeligt genstandenes betydning i hans univers – dog aldrig på bekostning af personerne, for det væsentlige er netop tingens forhold til den person, der bruger den, ejer den, ønsker den eller ønsker at blive af med den. »Lady Windermere's Fan« nævner direkte den centrale ting, viften, i titlen og i samme film optræder også et i sig selv uskyldigt (men for handlingen centralt) brev, som Lord Windermere forsøger at skjule før lady'en ser det.

»DIRECTOR OF DOORS«

En central genstand, der allerede spiller en væsentlig rolle i de tyske film, er døre – jævnfør Mario Verdones omtale i »Ernst Lubitsch«: »Den konstante og rytmiske anvendelse af døre som fortællemæssigt instrument er et af de distinktive træk i Lubitsch' stil«. Mary Pickford kaldte efter indspilningen af »Rosita« lidt vredt Lubitsch for »director of doors, not people«. Dørenes funktion kan være forskellig: døre der åbnes styrker undertiden komedien gennem overraskelsesmomentet, og døre der lukkes overlader ofte resten til fantasien.

Rent teknisk har Lubitsch haft stor betydning for filmens udvikling, og et eksempel på hans tekniske formåen, som den eksisterende Lubitsch-litteratur ikke nævner og som vi derfor vil omtale, er tre væsentlige spejl-scener i de tyske film. Udover at demonstrere den tekniske kreativitet er spejlene også handlingsbærende (indholdsmæssigt motiveret) og kan måske ses som en speciel form for Lubitsch touchet.

I »Die Augen der Mumie Ma« opdager den arabiske kvinde rædselslagen sin tidligere tyran, en ægypter, via et spejl. Hun sidder i et theselskab som den eneste med ryggen mod kameraet og foran hende hænger et spejl. I spejlet kan man se døren bag hende, og som den eneste i selskabet (plus tilskueren) kan hun via det se ægypteren træde ind i det store rum.

I »Madame Dubarry« har spejlet en lignende afslørende effekt. Ved Jeannes første besøg hos den spanske ambassadør ankommer grev Dubarry pludselig, og Jeanne sendes om bag et skærmbrædt. Dubarry sætter sig med ryggen til skærmbrædtet og Jeanne og ambassadørens flirt fortsætter uden Dubarrys vidende. Bag ambassadøren hænger et stort spejl og via dette opdager Dubarry Jeannes vinkende hånd over skærmbrædtet, og et nyt bekendtskab varsles.

Endelig er der i »Die Austernprinzessin« en scene, hvor tilskueren via et spejl, som fylder hele billedfeltet, oplever et af datterens raserianfald. Scenen slutter med, at hun kaster en vase ind i spejlet og ødelægger derved både det og tilskuerens billede.

Gerald Mast karakteriserer i »The Comic Mind« ganske rammende Lubitsch' amerikanske film som domineret af »the art of 'not'«: det der ikke vises, det der ikke høres og det der ikke siges.

Dette finder Mast understøttet i billedkomposition og kameraplacering, hvor Lubitsch viser mindre end han kunne og derved antyder mere end han viser. Dvælende indstillinger foran lukkede døre, udsynet hæmmet af vinduer, hække og stolerygge, indstillinger rettet mod et punkt over personerne, så kun et hovede lejlighedsvis kommer til syne i bunden af billedfeltet – alt dette bruges af Lubitsch til på den ene side at forvandle Hollywoods klicheer til en overraskende troværdig menneskeskildring, og på den anden side at skildre underfundige og sensuelle følelser, så hverken censur eller publikum tager anstød.

Udviklingen fra slapstick til nonchalance hænger således sammen med udviklingen fra at vise til at antyde.

Note:

[1]) Der hersker en vis usikkerhed om visse films credits. De her anførte tal og titler stammer fra Weinberg: »The Lubitsch Touch«.

Figurer hos Lubitsch nogle portrætter

Jørgen Stegelmann

Fredric March, Miriam Hopkins og Gary Cooper, 'trekanten' i »Design for Living«.

Det siges, at tredivernes filmstjerner nærmest stod i kø for at komme med i en Lubitsch-film. Det tror man gerne. Hos Lubitsch fik det klogeste i talenterne mulighed for at udfolde sig, begavelserne fik lejlighed til at lege med vittige situationer og perfekte replikker, og dialogerne opfordrede til et velafvejet og velberegnet samspil mellem folk, der kendte tonefaldet, det tonefald, der prægede periodens hvasseste humor, en sarkastisk og skarp jargon, som de rette indviede hos Lubitsch kunne benytte med præcision og elegance. Det er en dreven og udspekuleret leg på overfladen, i de bedste scener et spil, der udfolder sig henkastet og vægtløst, men som samtidig overrumpler ved konstant at afsløre noget nyt.

GARY COOPER/FREDRIC MARCH

Man kan gribe sig i at tro, at der findes en speciel stab af Lubitsch-skuespillere, men forholdet er det, at man kun sjældent finder den samme stjerne i flere end to af hans film. En stab som hos Ford eller i musicalen er der ikke tale om. Men tonefaldet gør enhver af hans stjerner til Lubitsch-stjerne, selv de mindst typiske. Her tænkes på Gary Cooper, om hvis spil i »At elske« det så ofte er blevet sagt, at det ikke passer med stilen, at man begynder at blive klar over, at der vist ikke er noget om det. Gary Cooper ligner ikke og spiller ikke som en Noel Coward-stjerne, det er vel sandt nok, men Ben Hecht brugte ikke meget af Cowards komedie, og Cooper er i virkeligheden fortræffelig som ung maler og hedspore, barnligt selvoptaget, lidt tung i replikken, men sikker nok i manererne. Lubitsch har ikke besvær med at få Gary Cooper til at passe i kunstnermiljøet, og han spiller effektivt op til sin ven, forfatter og sentimental egoist.

Fredric March i »At elske« er lige ved at være indbegrebet af falsk venskab, ondskabsfuld og hurtigt forræderi i én sum. Da vennens slidte skjorte revner i et sekund, før pigen træder ind, gør han ikke meget for at skjule et billigt grin, og han hoverer altid med stort talent. Rollen passer perfekt til Fredric March, hvis charme altid har haft farlige hjørner, og hvis smil altid blafrer betænkeligt nær ved grimassen.

MIRIAM HOPKINS

Det falske er et elsket tema hos Lubitsch, følelsernes halve sandhed, menneskenes vankelmod over for det alt for forpligtende, og de deraf følgende balancenumre. Falskheden spiller en mindre rolle i »At elske« end i »Madame forelsker sig«, og ingen af Lubitschs stjerner balancerer så farligt på kanten af det iskoldt troløse som Miriam Hopkins. I »Madame forelsker sig« mødes hun med Kay Francis, hvem hun på mange måder ligner, ikke i talentet, men i skæbnen. Begge spillede de smukkest hos Lubitsch, begge nåede de aldrig siden den position, deres ambitioner krævede, begge oplevede de en bitter karriere.

Miriam Hopkins er glimrende i »At elske«, men bedre i »Madame forelsker sig« – alting er bedre i »Madame forelsker sig«. I »At elske« rammer hun glimrende det unge, lidt for smarte og lidt for hektiske livsmod, ikke mindst når hun besøger de to kunstbrødre og kaster sig i støvdyngerne på divanen og sukkende giver sig ind i sin forfærdelige skæbne: Hvem skal hun vælge? Så stønner hun: »Jeg er den ulykkeligste kvinde i verden« – men siden går det jo meget godt med arrangementerne, og med smagende tilfredshed kan hun erklære: »I am going to be a mother of the arts«. Det er muntert krukkeri, kun følt i et par sekunder, og da naturen kræver sit, bryder hun nemt gennem alle forpligtelser: »It's true we have a gentlemen's agreement, but unfortunately I'm no gentleman«. Så nemt går det. Miriam Hopkins er ikke smuk, men hun ejer en blændende udstråling af spids pågåenhed og en egen kælen charme, der ikke får alle til at falde. Det er måske ufint at minde om det, men Miriam Hopkins døde sidste år, og det kan vel siges nu til dem, der ikke ved det: Hun havde ikke noget godt rygte, hverken i filmstudierne eller hos pressen, og for den sags skyld heller ikke hos publikum. Da Rita Hayworth under 2. verdenskrig blev udråbt til pigen, man helst havde med på en øde ø, vandt Miriam Hopkins den stik modsatte afstemning – hun var pigen, man nødigst ville have med.

Men hos Lubitsch vil man nødigt undvære hende, først og fremmest fordi hun er så perfekt utroværdig. Allerbedst i »Madame forelsker sig«, hvor hun i begyndelsen spiller rollen som dame af det højere aristokrati, træt af at omgås alle disse konger og fyrster, der ikke bestiller andet end at gå rundt og falbyde deres juveler. Åh så træt, og så sky og blufærdig, da hun er i enrum med en anden slyngel, og forlængst afsløret af ham som det, hun er, en vittig og charmerende og upålidelig slyngel. I den første store scene mellem hende og Herbert Marshall bruger hun vinglasset med fin effekt, og hun deltager erfarent i alle de ædle manerer og høflighedsudvekslinger, som han mobiliserer, da han afslører hende. Så har hun det i enkelte øjeblikke med at blive meget, meget forstående og imødekommende, det bliver pludselig en anelse for overstømmende, men kontrollen er ikke tabt. Meget raffineret gemmer hun sin kølige fermhed i svindelforretninger bag en holdning, der godt kan tage sig ud som let hysterisk og temmelig fjollet kådhed. Hun koketterer med alle de mest smægtende betoninger, ganske som hun skabte sig på divanen i »At elske«. Og løgnehistorier producerer hun med lyst – bedst når hun optræder som bebrillet sekretær og fortæller Kay Francis om lillebror og mor, der døde, alt imens hun skeler sultent til diamanterne og må sætte sig på hænderne for ikke at forgribe sig på dem. Den glatte falskhed funkler konstant, når disse damer mødes.

Miriam Hopkins oplevede sin største tid i tredivernes første halvdel; prestigemæssigt stod det finest til i 1935, da hun spillede Becky Sharp i Rouben Mamoulians filmatisering af »Forfængelighedens marked«, Hollywoods første spillefilm i farver. Hun kom siden til at spille mod Bette Davis i et par Warner-film, i fyrrerne forsøgte hun at forcere sig frem i forreste række, men uden held, og resten af hendes karriere består kun af biroller, tyndt spredt ud over årene.

KAY FRANCIS

Kay Francis havde svært ved at finde sig i, at hun stod under Miriam Hopkins på forteksterne til »Madame forelsker sig«, men kunne ellers notere filmen som sin karrieres største triumf. Man beundrer navnlig hendes elegante beherskelse af spillet, hendes naturlige sikre autoritet som et menneske af mange millioner, med dyre vaner og snesevis af diamanter. Kay Francis bevæger sig med megen ynde og ro, hun behandler sine omgivelser med en ganske neutral takt, og hun korrekser sine uheldige bejlere med ligegyldig hast. Da Charles Ruggles i operalogen lægger sin hånd på hendes, verfer hun den kort og bestemt væk, og hun bevarer næsten altid, også da hun falder for den professionelle tyv, et køligt overblik. Hun mestrer et nuancerigt spil, der kan nøjes med det meget enkelt antydende: en skarp hoste, nogle få hurtige ansigtsudtryk i den vrede konversation i operaen, og ikke mange gør hende den kunst efter at skildre glæden over Herbert Marshalls forførende ord med et kort lille smil, der dog er tilstrækkeligt til at røbe, hvor sødt smigeren bekommer hende.

Og hendes repliksikkerhed er enestående, ikke mindst i hendes første samtale med Herbert Marshall, da han skal beskrive, hvor han fandt tasken. Ordene løber fra den ene til den anden, ord om en trappe, der drejer, en niche med en statue, som ingen af dem bryder sig om, og dér lå tasken. Og det får typisk nok ingen betydning for følelsernes videre udvikling, at hun slet ikke var i nærheden af den pågældende niche netop den aften. På samme måde i filmens sidste scener: det kan ikke blive til noget mellem dem, og så bevæger replikken sig igen frem og tilbage: »It could have been marvellous – wonderful – divine«, og et øjeblik efter: »It could have been glorious – lovely – divine«. Det er i sådanne scener, de gode replikkers musikalitet afsløres, det er som en nynnende slager af Cole Porter, muntert – begavet – poetisk.

Kay Francis havde altid vanskeligst ved at få gode roller, og det dyreste tilbud, Florence Nightingale i »The White Angel« af biografi-specialisten William Dieterle, var ikke noget for hende, og iøvrigt en tung affære. Pressen havde altid fundet hende meget umedgørlig og skrev aldrig meget om hende, og hendes roller i fyrrerne var på b-niveauet og deprimerede hende ud i den helt store bitterhed. Hun døde i 1968, mere end tyve år efter sin sidste film.

HERBERT MARSHALL

Herbert Marshalls dæmpede diktion er i »Madame forelsker sig« en nøgle til forståelse af disse komediers diskrete charme. Det er så kultiveret og så klogt, det er så taktfuldt og så erfarent, og det er bag det dæmpede så farligt og så tiltrækkende. Herbert Marshall angiver straks den sarkastiske tone, da han spørger Miriam Hopkins, der netop har sladret om sit bekendtskab med Kong Boris: »King Boris, is that the tennis player?«, en hvas lille bemærkning med sigte til alle de sportive fyrster, der hærgede rivieraen på de tider. Han er i det hele taget en eminent replikbehandler, især når det gælder velskrevne bemærkninger, der rammer noget typisk og væsentligt i tiden: »I am a member of the nouveau poor,« fortæller han Kay Francis, da han ønsker at placere sig i hendes bevidsthed som falden økonomisk gigant. Han balancerer behændigt mellem de to kvinder, uddeler sin specialbehandling uden at overdosere, og han bevæger sig med denne svagt foroverbøjede holdning, der tager sig ud, som om han glider ind i situationen, og som iøvrigt siges at komme af, at han har træben; Herbert Marshall mistede højre ben i 1. verdenskrig. Ofte lagde han i sit spil en

stemning af nederlag eller resignation, men i »Madame forelsker sig« vil han altid triumfere, på den ene eller den anden måde, og han kan derfor nøjes med at lade diktionen udtrykke alene verdensmandens høflige, lidt distante engagement. Lubitsch benyttede siden Marshall i »Engel«, nu på et langt mere alvorligt plan, i en langt mere engagerende sammenhæng.

EDWARD EVERETT HORTON

Et særligt kapitel, et særligt værk burde skrives om den fantastiske Edward Everett Horton, en af mestrene på rollelistens andetplan, en af Hollywoods vittigste skuespillere, altid den samme type, altid nye variationer. I den amerikanske komedies historie er han en hovedperson, og hos Lubitsch skabte han et par af sine morsomste præstationer.

I »At elske« er han Max Plunkett, stor reklamedirektør, Miriam Hopkins' tilbeder, ægtemand og fhv. ægtemand. Han har det så godt, da hun til sidst går fra ham, for så beholder han den, han nødigst vil af med, Mr. Egelbaur fra Strump & Egelbaur. Han er som sædvanlig nem at fornærme, men fornærmelserne rammer altid lidt for sent, for han lytter for hurtigt og fatter for langsomt. »I will overlook that insult,« siger han så, efter et øjebliks stirrende eftertanke. Samtidig er hans selvfølelse enorm, »du ved, hvor uegennyttig jeg har været over for dig,« siger han til pigen, ligesom han flere gange glæder hende med at fortælle hende, at han har besluttet at tilgive hende. Han er et monstrum af tåbelighed, en servil lakajsjæl med indtørrede begreber om, hvad der passer sig, og hvad der ikke passer sig. Da Miriam Hopkins betaget prøver at beskrive kærlighedens sødme for ham, reagerer han ud fra sin egen sæbevaskede sundhed: »That's abnormal.« Og lige så megen angst for det anstødelige røber han, da han fortæller, at han er blevet malet, og hastigt tilføjer et beroligende »From here up!« og peger på bæltestedet.

I »Madame forelsker sig« er han midtpunkt i det røveri, der indleder filmen, og han fortæller flere gange, og meget beredvilligt om, hvordan han blev narret på det groveste. Han fortæller, idet han spiller hele scenen, og han gør det mere end én gang, med alle replikker, og med stadig understregen af, at da manden sagde, at han var læge, og han ville se mandlerne, hvad galt kunne der så være i det? Helt genialt er det så, at Horton, da han midt i filmen ser Herbert Marshall, manden, der plyndrede ham, straks udbryder: »Første gang jeg så den mand var han læge,« hvorpå sagens sammenhæng går op for ham og han udstøder et meget bestemt: »Tonsils, positively tonsils!«

Edward Everett Horton kommer ustandselig frem i handlingen, stikker hovedet frem som en skildpadde, drejer det i et lille ryk om på siden og lytter og forklarer, gerne med meget stift stirrende øjne. Han kan aldrig huske meget, men det han husker, husker han med lammende nøjagtighed. Han er filmhistoriens mest patetiske pedant, den morsomste af alle tørvetrillere, et uforglemmeligt fæhoved. Og ser man et billede af ham, hører man straks hans stemme kaste sig ud i en forvirrende remse: »Why ... yes, or no ... I mean, yes ... or is it no ...?« ■

Øverst Miriam Hopkins og Kay Francis, tjenestepige og lady, i »Trouble in Paradise«; derunder Kay Francis og Charles Ruggles i operaen. Næstnederst Miriam Hopkins og Herbert Marshall, der udveksler erfaringer, og nederst Herbert Marshall og Edward Everett Horton – før Horton genkender den formastelige gentlemantyv.

Det

sublimerede lystspil

Henrik Lundgren

Ingen vil kalde »Angel« (1937) for en typisk Lubitsch-film. De, der dyrker den, vil i reglen finde hans øvrige lystspil overfladiske og frivole – de, der dyrker hans amerikanske talefilms-produktion som helhed, vil være tilbøjelige til at placere den i den mere »tunge«, sentimentale ende sammen med »The Man I Killed« og »The Shop Around the Corner«. Men netop genre-mæssige outsider-film kan meget vel vise sig at sammenfatte en instruktørs tematiske og æstetiske særpræg ekstra iøjnefaldende – tænk blot på Orson Welles' »Touch of Evil« eller Jacques Demys »Model Shop«! Og i tilfældet »Angel« vil jeg ligefrem være tilbøjelig til at se på filmen som en art sublimering af den typiske Lubitsch-komedie – et erotisk kammerspil, hvor *the Lubitsch-touch becomes sincerely touching.* At redegøre for denne blanding af alvor og lethed ville kræve en tilsvarende stilistisk balancegang, som nedenstående indholds-referat med digressioner er såre fjernt fra at opfylde.

PARISERLIV

Som så ofte før er udgangspunktet for Lubitsch et skuespil, tilmed af ungareren Melchior Lengyel, der også står som ophavsmand til oplægget bag »Ninotchka«. (Som sin læremester Max Reinhardt var Lubitsch åndelig talt et barn af det østrig-ungarske dobbelt-monarkis komedie- og sangspilstradition). Man skal nu ikke tillægge Lengyel for megen part i det færdige resultat – som Lubitsch' manuskriptforfatter Samson Raphaelson forklarede Herman G. Weinberg til bogen »The Lubitsch Touch« (p. 211) »var der så utrolig ringe lighed mellem de film, jeg lavede med Lubitsch, og deres kilde, at originalen kunne reduceres til i det højeste halvanden sides synopsis«. I tilfældet »Angel« kan man dog se en vis scenisk struktur i selve filmens opbygning: første- og sidste-akten spiller i Paris (overvejende hos den noget tvivlsomme storfyrstinde Anna Dmitrievna), midterakterne – i hvert fald tre – på og omkring familien Barkers gods i England. Tidsmæssigt spænder filmen over en uge: De to møder mellem Anthony Halton og Angel (Lady Barker) finder sted på hinanden følgende onsdage. Ind imellem ligger derby'et (torsdag eller fredag), frokosten, hvor Halton og Sir Frederick mødes (lørdag), samt Haltons noget pinlige visit

Lubitsch' formuende hovedpersoner – »Trouble in Paradise«, »Bluebeard's Eighth Wife« – bebor i reglen glatte, hvide interiører, karakteriseret ved »purity of line uncluttered by decoration«, tilsyneladende inspireret af »the aesthetics of machinery« (udtrykkene er fra Dan Kleins bog om »Art Deco«). I mere romantiske øjeblikke opsøger de til gengæld art nouveau-lokaler, som dette fra »Angel«, hvor violinisten, Maria og Halton meget subtilt er isoleret fra hinanden ved de slyngede linier i skillevæggene.

hos Barkers om søndagen (det berømte måltid, der udelukkende skildres ved tjenestefolkenes kommentarer til de tallerkner, som bæres ud fra bordet).

For Lubitsch – »The Merry Widow«, »Design for Living« og frem for alt »Ninotchka« – betegner Paris selve indbegrebet af det erotiske eventyr. Her er de strenge moralregler, som hersker i Illyrien, London eller Moskva, sat ud af spillet. Så når Dietrichs Lady Barker – med en for hende ganske usædvanlig mangel på opfindsomhed – indskriver sig på hotellet som Mrs. Brown, er man ikke i tvivl om, hvad der vinker forude: »I want no sense, no logic, no reason ...«, som hun betror storfyrstinden ved sin ankomst i hendes etablissement. Hele denne introduktion er fra Lubitsch' side et mesterstykke af præcis sammentrængning, gjort med den for ham karakteristiske diskretion: Fra scenen i vestibulen klippes til Lady Barkers håndtaske, Marlenes perfekt manicurerede fingre fremdrager en seddel med adressen Rue de la Tour 314, klip til et dørskilt med nummeret 314, en taxa kører op foran døren, Melvyn Douglas stiger ud – de elskendes kommende møde synes anbragt i en højere styrelses regi. Man noterer på dette sted Lubitsch' anvendelse af en anden Reinhardt-elev Max Ophüls' karakteristiske udtryksmiddel: I stedet for at følge Melvyn Douglas ind i huset bevæger kameraet sig i en tøvende travelling langs vinduerne, udspejdende storfyrstindens fordægte transaktioner blandt overklassens lediggængere ved spillebordene. Som sidenhen Ophüls i »Le plaisir« synes instruktøren at ville markere, at handlingen er ved at trænge ind på et område, hvor tilskueren ville gøre klogt i at følge kameraets eksempel og færdes med varsomhed.

Pointen i det efterfølgende møde mellem Melvyn Douglas og Marlene Dietrich er komediens typiske *qui pro quo* (forveksling): Halton tager Maria for storfyrstinden, og da hans ven, kaptajn Buckler, har fortalt ham, »if you want to have an amusing time in Paris, go straight to the grand duchess«, betænker han sig ikke på at gøre stormkur til hende. For Lady Barker, der er kommet til Paris med samme formål – som hun betror Halton, da sagen er ved at udvikle sig seriøst: »I dined with you to be amused – to laugh – to laugh at you – and say goodbye« – er invitationen ikke uvelkommen. I et vidunderligt komponeret billede, hvor lyset falder fra højre ind over hendes sortklædte skikkelse foran en buket hvide blomster på flyglet – et billede ladet til randen med betydning i selve sit spil mellem lys og skygge – fastsætter hun tid og sted for deres møde samme aften: »Café Danube – 9 o'clock«. Og for at han ikke skal være i tvivl om, hvem der fører spillet: »By the way, I'm not the grand duchess – 8.45!« – Komediens forvekslings-mekanisme har gjort sin gavn ved at muliggøre kontakten imellem dem, men kasseres nu skyndsomst af Lubitsch, for at give plads for et langt mere subtilt *qui pro quo:* mellem Maria og »Angel«.

Scenen mellem Marlene Dietrich og Melvyn Douglas (der afrundes af Haltons korte samtale med storfyrstinden) rummer et par af Lubitsch' mest karakteristiske komiske grundgreb: *den indirekte fremstilling* (som man med en vis ret kunne betegne »de lukkede døres metode«) og *gentagelsen med variation.* Førstnævnte er i denne scene (nok så bemærkelsesværdigt) primært placeret på det verbale plan: Personen »kaptajn Buckler« får sin betydning ikke mindst gennem det, der *ikke* siges – og han kaster indirekte en aura af letsind over såvel personer som miljø. Da Melvyn Douglas beder Laura Hope Crews' storfyrstinde arrangere visitter for ham på Louvre og i Notre Dame, lyder hendes åbenlyst mistroiske spørgsmål: »Are you sure, you are a friend of Captain Buckler?« Og da han i næste nu afslører, at han allerede – på rekordtid – har arrangeret et stævnemøde for aftenen, kommer det med lige så definitiv beundring: »You *are* a friend of Captain Buckler!« Ikke mindre vittig er anvendelsen af kaptajn Buckler til karakteristik af storfyrstinden: Som en kompliment til Marlene Dietrich anfører Melvyn Douglas Bucklers vanvittige beskrivelse af »hende« (en hård negl, ældre, temmelig udflydende!) – en replik, der tilspidses til en udsøgt giftig pointe, da den egentlige storfyrstinde et øjeblik senere kommer brusende som et panserskib og modtages af Douglas': »You are the grand duchess Anna, Captain Buckler described you so adequately that I would have known you anywhere!«

Hvad det andet komiske stiltræk (gentagelse med variation) angår, må det være nok at pege på de to replikskifter om Paris' seværdigheder: Melvyn Douglas' forslag om, at Laura Hope Crews skulle forlade rouletten for at vise ham Eiffeltårnet, får en specielt liflig undertone via den forudgående scene, hvor han med alle tegn på rædsel har afvist Marlenes idé om at besigtige »that steel-thing stuck up in the air«! Gentagelsen er her af forholdsvis simpel karakter (i begge tilfælde ligger den komiske virkning i spillet på den skuffende forventning). Nogle af de største Lubitsch-øjeblikke beror netop på gentagelser, hvor tonefaldet pludselig skifter: Den vidunderlige modulation fra dur til moll, da Garbo-Ninotchka på vej hjem til Moskva flyver over Eiffeltårnet og gentager Melvyn Douglas' replik om, at der er mere end tusind trin til toppen, »men der er en elevator inkluderet i prisen«! Eller det ikke mindre komisk-patetiske øjeblik i »To Be or Not to Be«, hvor den lille jødiske skuespiller Greenberg (Felix Bressart), der uafladelig har diverteret de øvrige lansebærere med Shylocks monolog fra »Købmanden i Venedig«, endelig får lov at fremføre den for alvor, som afledningsmanøvre under det nazistiske massemøde i deres elskede teater.

»THE LUBITSCH TOUCH«

Tiden må være inde til at se nærmere på begrebet »the Lubitsch Touch« – en betegnelse, der anvendes i flere forskellige betydninger. Almindeligvis bruger man den som udtryk for en bestemt stil, en vis *bouquet* eller *»flavour«,* som skulle udmærke instruktørens værker (det er nærmest i den betydning, jeg har anvendt udtrykket tidligere i denne artikel). Men man kan også tale om en pointe som et typisk »Lubitsch touch«. Det er primært den betydning, Herman G. Weinberg lægger i ordet i sin bog, hvor han sammenligner den enkelte Lubitsch-scene med den russiske drik *kvass,* på bunden af hvilken man finder en rosin. »Lubitsch always looked for the raisin that would impart flavor to a scene. (...) To find the raisin that would enable the audience to savor to the fullest the »taste« of a scene was the quintessence of his method.« For Weinberg er det med andre ord disse mange små »touches« – én »rosin« pr. scene – som til sammen skaber stilen *»the* Lubitsch Touch«.

At det er den komiske pointering – i særdeleshed dens timing via klipning og lyd – der skaber den særlige lethed og atmosfære: *stilen* »the Lubitsch Touch« vil jeg gerne tilslutte mig. Men *kvass*-sammenligningen for de enkelte »touches«' vedkommende forekommer mig stærkt utilstrækkelig. Ikke at jeg tror, at det vil være muligt at sætte Lubitsch' særlige form for pointering på en »formel«: en

meget væsentlig side af den er netop den individuelle timing – en tøven eller et springklip bestemt af de omgivende scener. Men noget nærmere end Weinberg må det dog være muligt at komme i en bestemmelse af Lubitsch' komiske egenart. Rosin-billedet kan jo strengt taget anvendes på en hvilken som helst type pointe!

Nogle af de mest karakteristiske træk ved den typiske Lubitsch-vits er allerede antydet, uden at jeg vil anse »den indirekte fremstilling« eller »gentagelse med variation« som egentlige »touches«. Men ser man på pointerne i hans film – som naturligvis i høj grad er bestemt af genren: det erotiske lystspil – vil man næsten altid finde anstrøg af disse to fremstillingsformer. Fra sin gamle læremester Reinhardt overtog Lubitsch en meget veludviklet fornemmelse for, hvilke krav og konventioner den enkelte genre opererer med – hvilke formler der gentages inden for en bestemt type teater eller film. Og Lubitsch elsker at bygge op til sådanne »gentagelser«, for så at »skuffe« (d. v. s. overraske) sin tilskuer (jeg er opmærksom på, at næsten enhver vits beror på et overrumplingsmoment – det er bl. a. derfor, en vittighed sjældent er morsom, hvis man kender pointen i forvejen – men det særlige i Lubitsch' tilfælde er den måde, hvorpå han arbejder med de *genren* iboende regler). Lad mig som det berømteste eksempel citere indledningen til »Trouble in Paradise«, hvor Herbert Marshall og Miriam Hopkins er styrtet i hinandens arme i en pikant atmosfære af *upperclass* og gentleman-forbrydelse, Venedig og måneskin – og luften brat klemmes ud af den romantiske ballon, da den hulde gondoliere-sang viser sig at stamme fra en *skralde*-gondol. Men man kunne finde talløse tilsvarende situationer: tænk bare på, hvordan Lubitsch i »The Smiling Lieutenant« opbygger hele brudekammer-scenens virkning ved at lade ceremonimester-parret optræde, som om de agerede i en retssals-film.

Lubitsch har selv i et interview (citeret efter Weinberg, p. 102) bevidnet, at han anså denne dobbelthed – dette spring fra konventionen til det uventede – som en væsentlig (den væsentlige?) side af »the Lubitsch Touch«: »Det er kongen i sit soveværelse med daskende seler; det er gondolieren, som samler affald en månelys nat i Venedig og synger romantisk til trods for gondolens indhold; det er ægtemanden som tager afsked med sin hustru under tårer, for at styrte direkte til den nærmeste telefon-box og ringe til sin elskede. Det beror på den teori, at selv det mest ophøjede menneske mindst to gange om dagen opfører sig latterligt«.

Netop det lidt grovkornede i disse eksempler antyder, hvor den anden – i mine øjne karakteristiske – side af »the Lubitsch Touch« kommer ind i billedet: det »indirekte« i skildringen, den elegante underdrivelse eller fortielse. Atter er det vigtigt at tage forbehold: En hvilken som helst form for højere komik beror naturligvis på et minimum af »finfølelse«, takt eller »smag«. Men det karakteristiske ved Lubitsch er vel, at han næsten altid siger *mere,* ved kun at betjene sig af antydninger. Det er endnu en temmelig utvetydig tvetydighed, når Claudette Colbert i »The Smiling Lieutenant« indvilliger i at komme til »Tea – and dinner – and then, maybe, breakfast!« Til gengæld kender jeg intet mere topmålt pornografisk, ja rystende anstødeligt billede, end morgenscenen i »Design for Living«, hvor den nybagte brudgom Edward Everett Horton afslører sin totale fiasko ved at sparke urtepotten med de to tulipaner fra hustruens eks-elskere hen ad gulvet – man formelig hører Miriam Hopkins' fnisen fra sovekammeret!

For at vende tilbage til »Angel« indeholder den følgende sekvens – stævnemødet mellem Halton og Maria/Angel – et par typiske sådanne Lubitsch-touches. Det første ligger i selve indledningen: Dietrich og Douglas' souper, underlagt Friedrich Holländers meget indtagende violintema (det var i øvrigt Holländer, der lavede musikken til »Den blå engel«). Stemningen balancerer lige på kanten af det sentimentale melodrama, da Dietrich spørger om navnet på denne yndige melodi. Violinisten: »It has no name. I just made it up for you, madame!« – så længe holder konventionen – »and for *you,* monsieur!« – *touché,* idet Melvyn Douglas' pengeseddel havner i musikerens hånd.

Tilsvarende leges der med konventionsbruddet og den diskrete fortielse i hele spillet omkring Angels identitet: Da Halton trænger ind på hende, erklærer hun, at de allerede har diskuteret dette »at the soup and again at the salad« – hun ønsker ikke at vide hans navn og har heller ikke tænkt sig at opgive sit eget. En mystisk anonymitet er hendes sigte for dette møde uden før og efter – indtil Halton på ny giver sin nysgerrighed luft. Marlene (markerende touch'et med et antydet suk): »Back to the soup and the salad!«

Resten af sekvensen er et mageløst fint og fortættet billeddigt: Lubitsch-filmenes indlysende grund-situation (forførelsen) transformeret til et højere niveau. Hvad der fra begges side begyndte som en letsindig flirt, er ved at udvikle sig til en seriøs forelskelse. Maria bekender at være »frightened of myself« – hvad hun har vovet sig ud i, halvt af nysgerrighed, halvt af kedsomhed, truer med at kræve hende udelt. Hun beder om betænkningstid (»next Wednesday at 5 o'clock at the Grand Duchess«) – hvis hun kommer, vil hun følge ham betingelsesløst – hvis ikke, »then you must forgive me, forget that I ever existed ...« Og da Halton ikke kan love dette, flygter hun – en med rette berømmet indstilling, der afrunder filmens første akt som en poetisk vignet: Kameraet følger Melvyn Douglas hen til en violsælgerske, men da han vender sig med buketten, fastholder Lubitsch billedet af den gamle kone – kun hendes ansigtstræk og Douglas' kalden markerer, at Angel i mellemtiden er forsvundet blandt træerne i parken.

IMOD AUTORITETERNE

Englands-afdelingen frem til den famøse søndagsfrokost er præget af et ganske andet tonefald: Nærmere betegnet af kontrapunktikken mellem den højere og lavere komik – mellem scenerne med Sir Frederick Barker (en typisk Lubitsch-hovedperson: blasert, charmerende, lidt kynisk) og de nærmest burleske optrin med tjenestefolkene Wilton og Graham. Det er de sidstnævnte – i Ernest Cossart og Edward Everett Hortons uforlignelige fremstilling – der tager over straks efter ankomsten, med en meget befriende effekt efter den patetiske tilspidsning i slutningen af pariser-afsnittet. Lubitsch' komiske teknik beror atter på et sammenstød af konventioner: Sir Frederick, der vender hjem fra Genève efter succesrige forhandlinger i folkeforbundet, synes fundamentalt upåvirket af situationen (»no other statements«) – mens kammertjeneren Graham ikke lægger skjul på, at »*we* had rather a hard fight«. Hvis Europa virkelig får fred »de næste tre uger«, må ansvaret ikke mindst placeres hos denne utrættelige ceremoni-mester. Lubitsch gennemspiller her et af sine yndlingsmotiver (typisk for hans leg med skuffede forventninger): Tjenestefolkenes overstrålen herskabet i standsbevidsthed og klyngen sig til reglementet. Det lystigste

Herunder Melvyn Douglas, Marlene Dietrich og Herbert Marshall, der diskuterer en scene igennem med Ernst Lubitsch forud for optagelsen af hestevæddeløbssekvensen i »Angel«. Billederne til venstre viser Marlene Dietrich i »Angel« – og viser, hvordan myten om Marlene naturligvis måtte få følger. Efter de syv Sternberg-film – forklarer John Kobal i sin Dietrich-biografi – »Browless, languid, chain-smoking creatures poured into Hollywood from every corner of the globe«. Billedet nederst viser Marlene i en karakteristisk attitude foran kameraet: det bagudkastede hoved, yderligere tynget af hårets fald, er centreret om den sensuelt opadvendte mund, mens det lidt fjerne udtryk i øjnene pointeres af de kunstigt optrukne øjenbryn.

eksempel er vel nok Melvyn Douglas' butler Gaston (Richard Carle) i »Ninotchka«, som ikke blot nægter at støve »Kapitalen« af, men imødeser tanken om »social lighed« med alle tegn på rædsel: »Now, don't misunderstand me, sir, I don't resent your not paying me for the past two months, but the thought that I should split my bank account with you – that you should take half of my life's savings – that is really too much for me!«

Man bør ikke misforstå Lubitsch' holdning på dette punkt. Hans loyalitet over for de små og undertrykte i samfundet er meget indlysende (tænk blot på film som »The Shop Around the Corner« eller »To Be or Not to Be«). Skurkene i hans verden – de er for øvrigt forbløffende få – er altid placeret i ganske andre sociale positioner: Blandt militæret eller blandt økonomiske lediggængere, der drager fordel af dem, der ikke har råd (for Lubitsch er det helt indlysende et afgørende forsvar for Herbert Marshalls og Miriam Hopkins' figurer i »Trouble in Paradise«, at de bestjæler mennesker, der har råd til at lade sig bestjæle). Den fundamentale »sociale« konflikt i Lubitsch' univers er mellem dem, der lader sig tøjle af de borgerlige livsnormer, og dem, der lader hånt om dem – sådan at forstå, at sympatien er placeret hos de sidste! Når han i »Design for Living« lader Edward Everett Horton fremhæve »three square meals a day« på den fri erotiks bekostning, betegner filmen et stort dementi. Den typiske Lubitsch-helt er den fri fugl: Han/hun kan gerne have penge nok til at tillade sig ekstravagancer – det afgørende er, ikke at ligge under for livsfornægtende og snæversynede moralregler. Lubitsch' (elskværdige) satire over for Graham og Wilton går på deres selvhøjtidelighed og bigotteri. Mens hovedpersonerne med umådelig diskretion og finfølelse udreder deres komplicerede konflikt, lægger Wilton skånselsløst sin forlovede på is, da hans ære er trådt for nær: »Unless you can explain where you learnt to dance the rhumba, I am through!«

Således er det også disse to vogtere af den gode tone, der tager stilling til den bolsjevistiske trussel: Graham har haft sit livs overraskelse – stærke ord i en mådeholden kammertjeners mund – da de sovjetiske udsendinge ankom til middagen »properly dressed, full evening dress«. Men, tilføjer han, lad os ikke forfalde til »hasty conclusions: they still dip their bread into the soup!« Vitsen er typisk for Lubitsch' overlegne holdning til begivenhederne

på den udenrigspolitiske scene. Intet var ham helligt, fordi det tilfældigvis fandt sted i virkeligheden, og han forstod knap nok, at holdningen kunne virke sårende »frivol« (»To Be or Not to Be« mere eller mindre faldt ved premieren som følge af »Concentration Camp-Erhardt«s famøse replik om frikadelle-skuespillerens Josef Tura: »What he did to Shakespeare, we're doing now to Warsaw!«) I spørgsmålet om den sovjetiske satire er det vigtigt at erindre om Garbo-Ninotchkas replik, da hun kigger ud ad vinduet på de »lykkelige« svaler i Paris: »I always felt a little hurt that our swallows deserted us in the winter for capitalistic countries. Now I know why. We have the high ideals, but they have the climate ...« Lubitsch' hovedfigurer er i mangt og meget som disse svaler – deres politiske fornemmelse er i hvert fald lidet udviklet i forhold til deres sans for komfort. Dermed være ikke sagt, at de ikke er i stand til at erkende høje idealer, de har bare frygtelig svært ved at efterleve dem. Deres motto er et 'leve og lade leve', uden at gøre andre fortræd. I modsætning til de rigtige skurke som storfyrstinde Swana (i »Ninotchka«), der benytter tvang over for følelser og beklager, at kosakkerne brugte deres piske i stedet for deres geværer.

Lubitsch' holdning – som han udtrykker den gennem sine hovedfigurer – er med ét ord: *anti-autoritær.* Han er imod fascisme (»To Be or Not to Be«) såvel som stalinisme (»Ninotchka«), han tror ikke på psykiatriske standardløsninger (»That Uncertain Feeling«), på fornuftsægteskaber eller »three square meals a day«. Som Maurice Chevalier udbryder i »The Smiling Lieutenant«, da han foreholdes sine ægteskabelige forpligtelser: »Man kan føre en hest til truget, men ikke tvinge den til at drikke« – underforstået: og hvad er så sødt som at drikke af egen lyst?

Man kan se det som en begrænsning i Lubitsch' holdning, at han ikke har sans for værdier ud over de »individuelle« – at han tror ikke på processer, der vil skabe »fewer, but better Russians« (»Ninotchka«). Det kan være svært at affinde sig med en satire, der på én gang rammer sin genstand (de politiske udsendinge) og sine talsmænd (Graham, Wilton) – men hvis man ikke kan more sig over denne konsekvent anti-formalistiske »tendens«, der langer ud til både højre og venstre, har man ikke større mulighed for at trives med hans film.

DEN MUSIKALSKE DUBLERING

Tilbage til hovedhandlingen: Mødet mellem Frederick og Maria, som tilskueren jo endnu ikke på dette tidspunkt ved, er ægtefæller. Afsløringen kommer gennem et fotografi – ligesom alt andet i denne scene er et spørgsmål om forfinet antydning og underpointering. Maria har lagt sig til at sove i Fredericks seng (hvorfor mon?), hans vilje til at vække hende udmærker sig ikke ved udpræget energi. Da hun er blevet banket op af Graham (telegrammet), finder hun i stedet ægtemanden i sin seng – hele sekvensen er et virtuost mesterstykke af Lubitsch' vanlige leg med døre – og nu udspiller der sig en scene mellem ægtefællerne, som balancerer hårfint mellem øm længsel og indtagende frivolitet. Maria vågner og fortæller sin »drøm« (det er Marlene, når hendes udstråling er mest besættende), et stykke udsøgt pointeret ønsketænkning – om hvordan hun bortførte sin mand fra folkeforbundet og tog ham med til Paris, »we walked in the park at night, you had your arm around me«, men pludselig var de tilbage til England, den utro Angel fik sin straf, først slag, så kys – »and I liked it ... better than ever before!« Tonen er blevet intenst erotisk – *»the dream is over, but it does not have to be«,* erklærer Maria med en typisk Lubitsch'sk *double-entendre* (for drømmen spejler jo på én gang Angels eventyr med Halton og Marias ideal-forestilling om forholdet til Frederick) – og så bryder det hele sammen på grund af telegram-meddelelsen. »What's worrying you?« spørger hun, atter med en klar undertone af ønsketænkning: *»France?«* »Yugoslavia!« lyder det prosaiske svar (touché!) – og ægtefællerne lukker dørene mellem de separate soveværelser.

Dialogen imellem dem fortsætter ad den gamle halvt spøgefulde, halvt seriøse bane under morgenbordet den følgende dag. Wilton erklærer, at han kun vandt sin brud – rhumbadanserinden – ved at henvise til deres idealægteskab. For ikke oftere at få den slags ansvar lagt på deres skuldre, beslutter de sig for at starte et skænderi men det er ikke let for sådan et »hopelessly happy married couple«. Maria vover sig forsigtigt frem: »I might say that I am a neglected wife« – nej, svarer Frederick (antydningen af en skygge anes på Marlenes ansigt), »we could not quarrel about that, because I agree with you«. Problemet i deres ægteskab synes på nippet til at folde sig ud, men de er begge for »dannede«, for hensynsfulde til at bore yderligere i ondets rod. I mine øjne er det ikke mindst dette, der gør »Angel« til en så bevægende film: I det almindelige Lubitsch-lystspil er konflikten centreret om nogle erobringsmekanismer, mandlig fremfarenhed og kvindelige undvigelsesmanøvrer (»The Merry Widow« og »Bluebeard's Eighth Wife« må være de mest indlysende eksempler) – i »Angel« drejer det sig om modne, reflekterede mennesker, der mindst af alt vil gøre hinanden ondt, men som af en udvikling inden i og uden for dem selv er blevet bragt til et punkt, hvor de er tvunget til et valg. Til syvende og sidst drejer det sig – som i Lubitsch' standard-film – om en »erobring«, om at vinde hinanden på ny. Men netop fordi deres ægteskab er baseret på så dyb en indforståethed og gensidig respekt, er det blevet dem praktisk taget umuligt at udtale de ord, der kan bryde vanetænkningen og genskabe det oprindelige forhold.

Meget raffineret lader Lubitsch denne konflikt komme til udtryk i musikken. Efter morgenbordet overrasker Frederick Maria, mens hun spiller melodien fra Angels og Haltons middag i Paris på flyglet. Hun nægter at fuldføre den – »I don't know what the end is going to be!« I stedet spiller han så *deres* melodi, valsen fra den første aften, de dansede sammen i Wien. Eventyret og erindringen kommer til at stå over for hinanden som Angel over for Maria – og Frederick ved intet om den konflikt, hans hustru står i: om hun skal forsøge at realisere drømmen (via Halton) eller forsøge at genvække den slumrende fortid ved at blive i sit ægteskab.

Heller ikke det efterfølgende derby bliver nogen anledning til at tale ud. Lubitsch' fremstilling er her så indirekte, at der muligvis er nogen, som ikke fanger, at Maria opdager sin partner fra Paris blandt gæsterne. Instruktøren nærmer sig begivenhederne først via tjenestefolkene (»it's so fascinating to see all those people in the flesh!« udbryder Wiltons forlovede – et typisk Lubitsch-touch – efterhånden som hun fremstilles for Lord X's butler og Lady Y's kammerpige!) Via Wiltons kikkert kommer Lady Barker ind i billedet – en pragtfuld, bleg og anspændt Marlene, klædt i sort – og uden at tilskueren ser, hvad hun får øje på i *sin* kikkert, aner man det værste gennem den truende lyd af væddeløbets signal-horn. I den følgende indstilling er Sir Frederick allerede ved at følge sin hustru til vognen (»it's just a headache, but terribly annoying!«) – og først derefter får tilskueren ren besked, da Barker

og Halton passerer hinanden i vrimlen. »Don't forget Saturday!« lyder et tilråb – og i det næste klip befinder de to herrer sig allerede ved den omtalte lørdagsfrokost.

LUBITSCH' TREKANTER

For hele Lubitsch' billedstil er denne fabelagtige økonomi i fremstillingen et afgørende særkende. Der er et enkelt regnvejrsbillede, som kunne være undværet – ellers tror jeg næppe, der forekommer en overflødig indstilling på disse godt halvfems minutter. Men også inden for den enkelte scene er koncentrationen maksimal. At Lubitsch kom til filmen fra teatret, er gået forbløffende sporløst hen over hans visuelle stil i de amerikanske lystspil; men på ét punkt lader det sig mærke: hans respekt for den velturnerede dialog er ubegrænset, og når han står over for to suveræne verbal-artister som Melvyn Douglas og

(A) Melodien fra Paris er nået til familien Barkers flygel:
Frederick: »It's beautiful . . . let us have the rest of it!«
Maria: »But you see, I don't know what the end is going to be«.
Frederick: »You certainly found a lovely beginning«.
Maria: »Almost too lovely . . .« / Frederick: »Oh, you must finish it!«
Maria: »It's not so easy – well, I don't know, when the beginning is so beautiful, I wonder if the end matters . . .«

(B) Lubitsch' figurer i karakteristisk trekantformation, mens hustruen – skin-idyllisk – foredrager mandens melodi på klaveret (Marlene Dietrich, Herbert Marshall og Melvyn Douglas).

Herbert Marshall betænker han sig ikke på at anbringe kameraet foran dem i en fast halv-total indstilling på over tre minutter. Unægtelig er det pågældende replikskifte efter herrefrokosten et kup, så perfekt pointeret i Samson Raphaelsons ord, at enhver yderligere understregning via klipning er overflødiggjort. Douglas' lidt selvglade charme er vanligt effektiv, Marshalls forvandling så meget mere overrumplende: Med »Paulette Fouchardiere, *modiste*« som det magiske sesam! åbnes hans tilknappede diplomat-ydre, og han kaster sig med en nærmest skoledrenget begejstring ud i erindringerne fra dengang, de var »Poochie« og »Snookie« og frekventerede den samme lille systue i verdenskrigens Paris. Et af Lubitsch' aller-herligste indfald: at lade de to herrers nuværende »seriøse« trekant foregribe af en frivol ménage-à-trois en menneskealder tidligere.

Hensigten med det lille optrin er flerfoldig: Naturligvis skal Lubitsch have et »påskud« for, at Halton kan komme på visit hos Barkers (og dermed træffe »Angel«). Men denne »dramaturgiske« forklaring er unægtelig underordnet i forhold til scenens »motiviske« betydning i filmens helhed. Skulle nogen sidde med moralske tømmermænd i anledning af, at Maria har frekventeret et tvivlsomt etablissement som storfyrstinde Annas saloner, fremgår det i hvert fald med al mulig tydelighed, at Frederick ikke har levet en helgens tilværelse (Lubitsch anklager ingen af personerne, tværtimod, men han har garderet sig mod publikums kvababbelser). Frem for alt: Modstillingen af de to trekanter peger på det, der måske er filmens hovedtema – spørgsmålet om kærlighedens værdighed! I Lubitsch' amerikanske lystspil udgør trekanten den foretrukne opstilling af figurerne (tredjeparten kan føre en temmelig tilbagetrukken tilværelse som David Niven i »Bluebeard's Eighth Wife«, men er dog næsten altid til stede). Konstellationen er udtryk for et overmål af seksuel livsappetit, for en energisk kønnenes kamp, en ubundethed af de (ægteskabs)moralske normer (for blot at nævne et enkelt eksempel, der tillige illustrerer Lubitsch' emancipererede kvindesyn: da Carole Lombard i »To Be or Not to Be« skal forklare for sin påklæderske, hvorfor hun har tænkt sig at modtage sin unge beundrer, er det ud fra en fuldstændig nøgtern opgørelse af hans erotiske attraktionsværdi). Den almindelige Lubitsch-trekant er et elskværdigt tidsfordriv, et udtryk for lyst på tilværelsen: »Snookie«, »Poochie« og Paulette, det kunne være Tom, George og Gilda i de glade pariser-dage i »Design for Living« (for der er vel ingen, der tager det meget omtalte *gentleman's agreement* »no sex!« for pålydende?)

Trekanten i »Angel« er en ganske anden sag – en sublimering af alle de øvrige trekanter, en dybt alvorlig emotionel konflikt (hvad Lubitsch' figurer heldigvis er for vidende til selv at hænge med hovedet over). Halton elsker virkelig Angel (som han siger til Frederick: »Have you never felt that now at last you can stop searching?« – Angel er virkeliggørelsen af hans drømme). Forgæves søger Frederick at mane ham til fornuft, at overbevise ham om, at det

er den slags historier, man læser om i romaner, men som ødelægger mennesker i det virkelige liv. Og for Maria tilspidses konflikten »etisk«, da de om aftenen følges ad i operaen (meget apropos for at overvære »Tristan og Isolde«). Fra deres diskussion i vognen om Haltons erotiske oplevelse i Paris konkluderer Frederick – som afslutning på en fornem panorering langs logerne, hvorfra det øvrige publikum betragter dette ideale ægtepar, idet de indtager deres pladser – at »a man should not take a woman seriously, unless he could be proud of her!« De kønslige fortegn i konstateringen lader sig uden videre vende – som det fremgår af slutscenen, er opløsningen af deres ægteskabelige konflikt i allerhøjeste grad afhængig af, om *hun* kan tage *ham* alvorligt! Det afgørende på dette sted er, at Frederick bringer spørgsmålet om kærlighedens værdighed ind i spillet. Uden sentimentalitet

(C) Opgørets time er kommet for »the happy Barkers«: Frederick: »Angel – you are Angel!«/Maria: »Now, why should I be Angel? Why should I be so foolish? What reason could I have?«

gør den »frivole« Lubitsch her spørgsmålet om gensidig tillid og gensidig respekt til et kernepunkt i sit »erotiske lystspil«.

»THE SUBJECT OF LOVE«

Således er vejen da banet for det afgørende møde mellem de tre centrale figurer. Maria ved, hvad hun har i vente – hun har set sin partner fra Paris ved derby'et, hun ved, at deres gæst har oplevet et eventyr magen til hendes i storfyrstindens periferi – og hun tilbringer en søvnløs nat, nænsomt markeret af Lubitsch ved det fyldte askebæger, kammerpigen fjerner fra sengen. Også Halton bliver klar over, hvem det er, han skal møde – han nærmer sig et portræt af Lady Barker på flyglet, men endnu inden hun har reageret på det indrammede billede, klipper Lubitsch. Kun Sir Frederick svæver i lykkelig uvidenhed om, hvem det er, han har åbnet sit hjem for. Alt sammen præcist markeret i frokostbordets realiteter: Lady Barker lader maden gå urørt ud, Halton har i det mindste skåret den i terninger, kun den intetanende ægtemand har lykkeligt fortæret det hele. Tjenestefolkenes kommentarer er med rette berømmede. At konversationen denne søndag ikke går så flydende, som de er vant til, undskyldes med et: »We're used to such brilliant conversation in this house that sometimes I wonder, if we are not a little spoilt?« Og da Haltons tallerken er blevet kritisk eksamineret, beordrer Wilton taget til protokols: »If mr. Halton should come again, *no veal!*«

For os andre, der ikke er spoleret af den åndfulde hverdagskonversation i huset Barker, er søndagens samtale en uforbeholden nydelse. Men vi sidder naturligvis også inde med baghåndsinformationer, som hverken Frederick eller tjenestefolkene har del i. Hvilke mageløse pointer ligger der ikke skjult i det lille replikskifte om *»the newest subject in the world: love«*. To mænd betragter den samme lampeskærm, den ene påstår, den er blå, den anden, at den er grøn – med Haltons ord: »We both can be right, you know – perhaps the lamp-shade is blue, but when you light it up it can be the greenest green in the world.« Lady Barker, som udmærket har forstået, hvordan man kalder forårsfarverne frem i en fornuftig, ægteviet hustru, leder blidt samtalen ind i andre baner: »Gentlemen, the sun is shining so brightly, don't you think it's rather early in the day to be talking about – lamps?«

En tilsvarende pinlig situation afværger hun ved flyglet, da Frederick vil have hende til at spille »hendes« komposition, og da Halton – en anelse ufint – tilbyder at fremføre en melodi, han netop har hørt i Paris. I stedet spiller hun den lille vals, hun og Frederick dansede til i Wien – en markant tilkendegivelse af, *hvem* hun søger at vælge. Det er ud fra dette standpunkt, hun fører ordet i samtalen med Halton, efter at Frederick – som sædvanlig – er listet ud for at se til freden i Europa. »Now, mr. Halton, I insist that we settle this, once and for all. Look at me carefully, and I am sure that you will realize, as clearly as I do, that I am Lady Barker – and nobody else!« Replikken siges i en af Lubitsch' mest subtile billedkompositioner: Maria er anbragt i klart lys, der synes at umuliggøre et dobbeltspil – fristeren Halton taler fra halvmørket. Dette er kernen i deres opgør: stedet, hvor Maria vælger det, hun bør være – det, som hendes individuelle ansvarlighed og værdighed byder hende at beslutte sig for – Lady Barkers identitet. Først herefter kan hun tillade sig at vakle, at røbe – foranlediget af melodien fra Paris – at hun også har været Angel, og at hun langt fra har glemt: »That's why I want you to go – oh go, please go! – every moment you are here, my home is in danger ...«

På dette sted burde Halton gå, hvis han var den, man som tilskuer ønsker, han skulle være. Men faren er nok – den eneste tungtvejende indvending, jeg kan rette mod denne i øvrigt så fuldendt komponerede film – at figuren i Melvyn Douglas' fremstilling antager et stadig mindre passioneret, mere kynisk præg i disse sidste scener. I stedet må Maria søge at besværge ham som ven og medsammensvoren. Hun forlanger, i ægtemandens påhør, en beskrivelse af den meget omtalte Angel – og han lader da forstå, at »her eyes were brown, and her hair was dark«, at hun er uden lighed med Lady Barker. Dermed har Maria gjort det yderste, hun formår for at afværge skandalen, og hun kan endnu på tærsklen (i karakteristisk indirekte fremstilling) bede om tilgivelse over for Halton: »I'm afraid Angel is far from blameless, but I think you should forget her, perhaps even forgive her.« Hvad der fra hendes side kan gøres for at redde ægteskabet, er forsøgt. Nu afhænger det videre af Frederick – og det er just på dette tidspunkt, han beslutter sig for at aflyse deres rejse

til Wien, for at deltage i et underudvalgsmøde i Genève. Skuffelsen får hende til at vove endnu et møde med Halton i Paris – men denne gang ved tilskueren, at der ikke er tale om et ubetænksomt tidsfordriv, men om et splittet menneske som kæmper for at besejre en tilværelse truet af tomgang og fortielser.

LUBITSCH OG KVINDERNE

Tilbage står kun én scene: det afgørende møde mellem ægtefællerne, der skal bestemme deres fælles fremtid. Af Lubitsch henlagt til Paris, åbnende mulighed for at eventyret trods alt vil sejre i deres samliv. Hvordan Sir Frederick er kommet på sporet af, at Maria kunne være Angel, er ren intrige-konstruktion, som Lubitsch løser elegant med flyselskabet som mellemmand og et minimum af forklaring. Det korte og det lange er, at filmens tre hovedpersoner nu befinder sig i storfyrstindens villa den efterfølgende onsdag. Og at man som tilskuer stiller de yderste forventninger til, hvordan Lubitsch vil arrangere samtalen mellem Frederick og Maria. Befriende at kunne sige, at de ikke bliver skuffet.

Dekorationen til denne sidste scene er typisk Lubitsch (hvor de tunge egetræs-interiører hos Barkers nok er noget ud over det sædvanlige): en meget lys salon, næsten hvid i sin grundfarve, udstyret enkelt på grænsen til det »funktionalistiske« (glasopsatserne på bordet og i loftet) – og med en række klart markerede indgange. Spillet har den samme komedieagtige overskuelighed og perfekte beherskelse. »Strange place to meet you, isn't it?« lyder Marshalls første replik – som var det et purt tilfælde, de var truffet sammen hos storfyrstinden, og ikke for at tage endegyldig stilling til deres ægteskab. Skulle ægtemandens ord stå til troende, er han kommet herhen – »merely to find out whether Angel is a brunette«.

Det er her, Maria sætter ind. Og når hele denne slutscene forekommer en så fuldendt afrunding af filmens konflikt, er det jo ikke mindst et spørgsmål om, at man føler, at denne kvinde har bestræbt sig til det yderste for at undgå en pinlig situation, men at hun nu – da den er indtruffet – behersker den suverænt. Er det virkelig muligt, at Frederick har ladet det halve Europa vente, for at finde ud af om Angel er brunette? – i så fald kan hun betro ham, at den ubekendte til forveksling ligner hans kone. Hvorfor hun ikke har fortalt ham, at hun var i Paris sidste onsdag? – hvorfor har han ikke spurgt hende! Hvorfor har han aldrig spurgt hende, hvad hun foretog sig, når han havde sine »conferences, committees, subcommittees? Does it really worry you, as much as Yugoslavia worries you?« Og da Frederick udslynger sin sidste påstand – at hun er Angel – leverer hun det definitive svar med sine modspørgsmål: »Now, why should I be Angel? Why should I be so foolish? Don't I have a lovely home, a celebrated husband, every comfort, social position? Is there anything more a woman could ask for? Why should I be Angel, what reason could I have? – Perhaps you could think of one?« – Hvad er det deres ægteskab har manglet, som kunne få en kvinde til at opsøge eventyret?

Jeg har i det forudgående skitseret en række af Lubitsch' foretrukne motiver – hans hyldest til det fri og ubundne, hans tro på individets værdighed, hans brug af trekanten som udtryk for et overmål af erotisk livslyst: emner, som i »Angel« hæves til et mere »forklaret« plan. Men i hans stadige kredsen om »the newest subject in the world: love«, er der et enkelt aspekt, som kræver yderligere omtale: hans uindskrænkede tiltro til kvindens klarsyn og dømmekraft. Den mest vitalt emanciperede af pigerne er nok Claudette Colbert (»The Smiling Lieutenant«, »Bluebeard's Eighth Wife«); Jeanette MacDonald kan godt virke en anelse beklemt ved at skulle klare sig selv (»The Merry Widow«), Miriam Hopkins har en vis tendens til at blive mopset i den tilsvarende situation (»Trouble in Paradise«). Lykkeligt, at han på højden af sin karriere kom til at arbejde med tre så suveræne – og forskellige – comedienner som Marlene Dietrich, Greta Garbo og Carole Lombard. Som de evner at tilrettelægge deres tilværelse i hans film, er kvindefrigørelse, længe inden dette ord blev opfundet.

For Maria er dette stunden, hvor hun sætter sin og Fredericks fælles fremtid på ét kort: spørgsmålet om denne »dør skal være åben eller lukket«. I alle Lubitsch' film benyttes den lukkede dør i den pikante antydnings tjeneste – tænk blot på scenen i »Ninotchka«, hvor hele virkningen er baseret på de russiske udsendinges voksende begejstrings-udbrud, efterhånden som herlighederne – uset af tilskuernes øjne – invaderer deres suite. Her i »Angel« bliver den lukkede dør et led i såvel den erotiske som den mere »eksistentielt« betonede konflikt (harmonerende med hele filmens karakter af »sublimeret« lystspil). På den ene side af døren befinder Maria sig, på den anden påstår hun, at Angel venter – en dørkarm adskiller hustru og elskerinde, ægteskab og eventyr, og hvis Frederick vælger at åbne døren, må hun forudse, at deres tilværelse sammen er forbi: For hvis han finder Angel derinde, så vil Marias troskab være bevist, og deres ægteskab vil fortsætte som hidtil – *»that will not be satisfactory to me«!* Møder han derimod ikke Angel, vil han formodentlig ønske at tale med sin sagfører snarest. Derfor, beder hun, skal han blive på denne side af døren – »you'll be a little uncertain, you won't be quite so sure of yourself, or of me, and that might be wonderful«.

For første gang i filmen taler Maria lige ud om krisen i deres ægteskab. Og endelig forstår Frederick, at det at være »a neglected wife« ikke blot er et emne, der kan overstås ved morgenbordet. Da han vender tilbage fra det tilstødende rum – og at han overskrider tærsklen må ses som udtryk for, at fortielsernes tid er forbi i deres samliv – har han tænkt over deres ægteskab, dybere »than in all the years we have been together«. Hvad han har erkendt om sin egen skyld i det skete, hvad han har strøget ud i hendes regnskab – alt sammen ligger det i den ene oplysning, at toget til Wien (ikke Genève) går kl. 22. Kun én klausul stiller han i Haltons påhør: »I say goodbye to Angel, and so must you Maria, if you decide to meet me at the station!«

Afgørelsen er Marias. Og hun fatter den, i en komposition, der giver essensen af Lubitsch' forfinede antydningskunst. Intet er sagt, og alt er alligevel afgjort. Da Frederick går ud af salonen, ser vi ham i en optagelse fra ryggen (en teknik, Lubitsch kun benytter i de mest betydningsfulde situationer – f. eks. ved kejser Franz Josephs velsignelse i »The Smiling Lieutenant«). Men endnu inden han er passeret gennem modtagelsesværelset, når Maria – ligeledes rygvendte – skikkelse op på siden af ham, hendes arm glider ind under hans, og sammen fortsætter de ud, bort fra Halton, fristelserne – og Angel. At det ikke er eventyret, de siger farvel til, fremgår af lydsporet: Her slår motivet fra den magiske aften i Paris sejrrigt igennem, mens de genforenede forsvinder ud af billedfeltet.

Kilde: Herman G. Weinberg: »The Lubitsch Touch«, 1968. (Dutton Paperbacks D 221).

Lubitsch bio-filmografi

ERNST LUBITSCH' BIOGRAFI:

Født den 28. januar 1882 i Berlin, hvor faderen Simon Lubitsch havde en skrædderforretning. 16 år gammel forlod Ernst Lubitsch Sophien-Gymnasium, hvorefter han hjalp til i faderens forretning, først i selve forretningen, senere i bogholderiet. I 1910 kom Ernst Lubitsch til Max Reinhardts Deutsches Theater (efter i et par år at have optrådt på varieteer og lignende i sin fritid). Hos Reinhardt fik Lubitsch småroller i bl. a. »Faust«, »Hamlet« og »Sumurun«, og han var med, da Reinhardts skuespillertrup optrådte i London i februar 1911 og igen i 1912 (da Reinhardts engelske opførelse af »The Miracle«, et skuespil af Karl Vollmöller, blev affotograferet). Efter hjemkomsten til Berlin begyndte Ernst Lubitsch, for at tjene ekstra penge, at arbejde med alt forefaldende i Bioscope-filmstudierne i Berlin, og i 1913 begyndte han som regulær filmskuespiller. Som instruktør debuterede Lubitsch i 1915 med »Fräulein Seifenschaum«, men endnu i et par år fortsatte Lubitsch sideløbende med instruktørvirket som skuespiller, fortrinsvis dog i egne film.

I december 1921 kom Lubitsch til Hollywood, hvor han blev i seks måneder for at studere amerikanske produktionsmetoder. I juni 1922 vendte han tilbage til Berlin, dog kun for i december samme år atter at vende tilbage til Hollywood, denne gang for at blive. Lubitsch var af Mary Pickford blevet opfordret til at iscenesætte en film for hende, og han havde i den anledning skrevet et manuskript (sammen med Edward Knoblock) betitlet »Marguerite and Faust«. Mary Pickford foreslog i stedet »Dorothy Vernon of Haddon Hall« – hvorefter Lubitsch og Pickford enedes om Lubitsch' kompromis-forslag »Rosita«. Fra slutningen af tyverne havde Lubitsch kontrakt med Paramount, og i december 1934 udnævntes han til produktionschef i firmaet, men allerede i 1936 afløstes han på denne post af William Le Baron. I 1946 tildeltes Lubitsch en Oscar for »his distinguished contributions to the art of the motion picture«.

Den 30. november 1947 døde Ernst Lubitsch.

Under udarbejdelsen af Lubitsch-filmografien er der skelet flittigt til især Gerhard Lamprechts uvurderlige »Deutsche Stummfilme« for årene 1913 til 1922 samt til Herman G. Weinbergs »The Lubitsch Touch«, 1968. Andre kilder har været Theodore Huffs »An Index to the Films of Ernst Lubitsch«, The British Film Institute, 1947, og Patrick Brions filmografi i Cahiers du Cinéma, februar 1968. Yderligere oplysninger er opsnuset i diverse tidsskrifter, bøger og opslagsværker. P.C.

ERNST LUBITSCH SOM SKUESPILLER (i andres film):

1912: THE MIRACLE (Instr: Max Reinhardt)
VENEZIANISCHE NÄCHTE (Instr: Max Reinhardt)
1913: MEYER AUF DER ALM (Instr: ej fundet)
BEDINGUNG: KEIN ANHANG (Instr: Stellan Rye)
1914: FRÄULEIN PICCOLO (Instr: Franz Hofer)
DIE FIRMA HEIRATET (Instr: Carl Wilhelm)
DER STOLZ DER FIRMA (Instr: Carl Wilhelm)
MEYER ALS SOLDAT (Instr: ej fundet)
RUND UM DIE EHE (Instr: ej fundet)
1915: ARME MARIE! (Instr: Max Mack)
ROBERT UND BERTRAM (Instr: Max Mack)
1916: DR. SATANSOHN (Instr: Edmund Edel)
1917: HANS TRUTZ IM SCHLARAFFENLAND (Instr: Paul Wegener)
1933: MR. BROADWAY (Instr: Johnnie Walker)
1939: TEMPETE SUR PARIS (Instr: ej fundet)
1945: WHERE DO WE GO FROM HERE? (Instr: Gregory Ratoff)
A ROYAL SCANDAL (Instr: Otto Preminger)

ERNST LUBITSCH SOM MANUSKRIPTFORFATTER ETC. (for andres film):

1919: DER LUSTIGE EHEMANN (efter idé af Richard Wilde. Instr: Leo Lasko)
1920: DIE WOHNUNGSNOT (sketch i filmen, skrevet med Hanns Kräly. Instr: ej fundet)
1928: THE LAST COMMAND (Idé; manus af John Goodrich. Instr: Josef von Sternberg)

ERNST LUBITSCH SOM PRODUCER (af andres film):

1936: DESIRE (Instr: Frank Borzage)
1945: A ROYAL SCANDAL (Instr: Otto Preminger)
1946: DRAGONWYCK (Instr: Joseph Mankiewicz)

ERNST LUBITSCH' SPILLEFILM:

FRÄULEIN SEIFENSCHAUM
Tyskland 1915. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch. Filmen er indspillet i løbet af sommeren 1914.

BLINDEKUH
Tyskland 1915. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch, Resl Orla.

AUF EIS GEFÜHRT
Tyskland 1915. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly. **Medv:** Albert Paulig, Ernst Lubitsch.

ZUCKER UND ZIMT
Tyskland 1915. **P-selskab:** Mátray-Lubitsch-Film, Berlin. **Instr:** Ernst Mátray, Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** Richard Löwenbein. **Manus:** Ernst Mátray, Ernst Lubitsch, Greta Schröder Mátray. **Tekster:** Ernst Lubitsch, Greta Schröder Mátray. **Medv:** Ernst Mátray, Ernst Lubitsch, Helene Voss, Alice Scheel-Hechy, Paul Ludwig Stein, Victor Colani. **Org. længde:** 2 akter.

Herunder: Ernst Lubitsch – som graver – i en teateropførelse af »Hamlet« ca. 1911. Øverst til højre Lubitsch medvirker i sin egen instruktør-debut »Fräulein Seifenschaum«.

Herunder: Lubitsch i en scene fra »Robert und Bertram«, til venstre, nederst, Lubitsch i en scene fra hans anden film som instruktør, »Blindekuh«.

DER KRAFTMEIER
Tyskland (1916(?). **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektion-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch.

DAS SCHÖNSTE GESCHENK
Tyskland 1916. **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch. **Org. længde:** 1 akt.

DER G.M.B.H. TENOR
Tyskland 1916. **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Victor Janson.

DER GEMISCHTE FRAUENCHOR
Tyskland 1916. **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda.

LEUTNANT AUS BEFEHL
Tyskland 1916. **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Harry Liedtke, Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Erich Schönfelder, Victor Janson.

WO IST MEIN SCHATZ?
Tyskland 1916. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr/Medv:** Ernst Lubitsch.

ALS ICH TOT WAR
Tyskland 1916. **P-selskab:** evt. Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr/Manus/Medv:** Ernst Lubitsch.

DER SCHWARZE MORITZ
Tyskland 1916. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Louis Taufstein, Eugen Berg. **Musik:** Martin Knopf. **Medv:** Ernst Lubitsch, Erna Albert, Margarete Kupfer.

SCHUPALAST PINKUS
Tyskland 1916. **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektions Co. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly (evt. også Erich Schönfelder). **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch (Sally Pinkus), Guido Herzfeld, Hanns Kräly, Ossi Oswalda, Else Kenter. **Org. længde:** 40 min. (24 b/s), 1080 m.

OSSIS TAGEBUCH
Tyskland 1917. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda, Hermann Thimig. **Org. længde:** 36 min. (24 b/s), 972 m.

DER BLUSENKÖNIG
Tyskland 1917. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch, Käthe Dorsch, Guido Herzfeld, Max Zilzer. **Org. længde:** 3 akter.

WENN VIER DASSELBE TUN
Altern titel: Wenn vier dasselbe machen. Tyskland 1917. **Dist:** Nordische Film Co. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda, Emil Jannings, Margarete Kupfer, Fritz Schultz, Ernst Lubitsch. **Org. længde:** 37 min. (24 b/s), 1076 m — 1019 m.

EIN FIDELES GEFÄNGNIS
Altern. titel: Das fidele Gefängnis (brugt ved ny-censur 11.11.20). Tyskland 1917. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Efter:** Operetten »Die Fledermaus« (1874) af Johann Strauss. **Ark:** Kurt Richter. Medv: Ernst Lubitsch (Fængselsbetjenten), Harry Liedtke, Emil Jannings, Ossi Oswalda, Paul Biensfeldt, Erich Schönfelder, Käthe Dorsch. **Org. længde:** 43 min. (24 b/s), 1170 m.

PRINZ SAMI
Tyskland 1917. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Wilhelm Diegelmann, Margarete Kupfer, Victor Janson, Erich Schönfelder. **Org. længde:** 3 akter.

SEINE NEUE NASE
Tyskland 1917. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr/Medv:** Ernst Lubitsch. **Org. længde:** 1 akt.

DER RODELKAVALIER
Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda, Harry Liedtke, Ernst Lubitsch, Ferry Sikla. **Org. længde:** 36 min. (24 b/s), 995 m.

DER FALL ROSENTOPF
Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ernst Lubitsch, Trude Hesterberg, Ossi Oswalda. **Org. længde:** 40 min. (24 b/s), 1083 m.

DIE AUGEN DER MUMIE MA
Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly, Emil Rameau. **Foto:** Alfred Hansen. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Pola Negri (Ma), Emil Jannings (Radu), Harry Liedtke (Albert Wendtland), Max Laurence (Fyrst Hohenfels). **Org. længde:** 44 min. (24 b/s), 1193 m. Eksteriørscener indspillet i Rüdersdorfer Kalkberg.

DAS MÄDEL VOM BALLET
Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda, Margarete Kupfer, Harry Liedtke, Victor Janson, Reinhold Schünzel, Ferry Sikla, Juliette Brandt, Joe Konradi. **Org. længde:** 25 min. (24 b/s), 693 m.

CARMEN
Carmen. Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly. **Efter:** Novelle af Prosper Mérimée (1845). **Foto:** Alfred Hansen. **Ark:** Kurt Richter/**Ass:** Karl Machus. **Kost:** Ali Hubert. **Musik:** Artur Vieregg. **Medv:** Pola Negri (Carmen), Harry Liedtke (Don José Navarre), Leopold von Ledebur (Escamillo, tyrefægteren), Grete Diercks (Don Josés kæreste), Paul Biensfeldt (Gareia, smugler), Margarete Kupfer (Carmens værtinde), Sophie Pagay (Don Josés mor), Paul Conradi (Don Catro, smugler), Max Kronert (Remondato, smugler), Wilhelm Diegelmann, Heinrich Peer, Victor Janson, Magnus Stifter*), Albert Venohr. **Org. længde:** 65 min. (24 b/s), 1784 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 10.9.19. (Vist i dobbeltprogram med »Filmsskuespillerinden«).
*) En enkelt kilde oplyser, at Magnus Stifter spiller rollen som Escamillo (i stedet for Leopold von Ledebur).

MARIONETTEN
Tyskland 1918. **P-selskab:** evt. Mátray-Lubitsch-Film. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Foto:** Greenbaum. **Medv:** Ernst Mátray.

MEYER AUS BERLIN
Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Medv:** Ernst Lubitsch (Meyer), Ossi Oswalda, Erich Schönfelder. **Org. længde:** 37 min. (24 b/s), 1119 m.

FILMSSKUESPILLERINDEN
Meine Frau, die Film Schauspielerin. Tyskland 1918. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda (Ossi, filmskuespillerinde), Victor Janson (Lachmann, direktør for filmselskabet), Hanns Kräly, Paul Biensfeldt (Manuskriptforfattere), Julius Dewald (Erik Frank), Max Kronert (Hans, hotelkarl). **Org. længde:** 40 min. (24 b/s), 1084 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 10.9.19 (Vist i dobbeltprogram med »Carmen«).

DAS SCHWABENMÄDLE
Tyskland 1919. **Dist:** UFA. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Medv:** Ossi Oswalda, Carl Auen. **Org. længde:** 35 min. (24 b/s), 956 m.

ØSTERSPRINSESSEN
Die Austernprinzessin. Tyskland 1919. **Dist:** UFA. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter*). **Teknisk ledelse:** Kurt Waschneck. **Medv:** Ossi Oswalda (Ossi, Østersprinsessen), Harry Liedtke (Prins Nuki), Victor Janson (Mr. Quaker, Østerskongen), Julius Falkenstein (Josef, Nukis tjener), Max Kronert (Seligson), Curt Bois (Dirigent), Albert Paulig, Hans Junkermann. **Org. længde:** 42 min. (24 b/s), 1144 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinografen 10.11.19.
*) Andre kilder angiver: Ernst Stern, Emil Hasler, Karl Machus.

ELSKOVSRUS
Rausch. Tyskland 1919. **P-selskab:** Argus-Film, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly. **Efter:** Skuespil af August Strindberg: »Brott och brot« (1899). **Foto:** Karl Freund. **Ark:** Rochus Gliese. **Medv:** Asta Nielsen (Henriette), Alfred Abel (Gaston, forfatter), Carl Meinhard (Adolf, kunstmaler), Grete Diercks (Jeanne), Marga Köhler (Henriettes mor), Frieda Richard (Husholdersken), Sophie Pagay (Mor Kathrine), Rudolf Klein-Rohden (Undersøgelsesdommeren), Heinz Stieda (Abbeden). **Org. længde:** 66 min. (24 b/s), 1796 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 24.9.19.

MADAME DUBARRY
Madame Dubarry. Tyskland 1919. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **P-leder:** Carl Moos. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Fred Orbing [= Norbert Falk], Hanns Kräly. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Teknisk ledelse:** Kurt Waschneck. **Ark:** Kurt Richter/**Ass:** Karl Machus. **Kost:** Ali Hubert. **Medv:** Pola Negri (Jeanne Vaubernier = Madame Dubarry), Emil Jannings (Ludwig XV), Reinhold Schünzel (Choiseul, minister), Harry Liedtke (Armand de Foix), Eduard von Winterstein (Greve Jean Dubarry), Karl Platen (Greve Guillaume Dubarry), Paul Biensfeldt Lebelle, kongens kammertjener), Magnus Stifter (Don Diego, Spaniens ambassadør), Willi Kaiser-Heyl (Slotsgardens kommandant), Else Berna (Hertuginden af Grammont), Fred Immler (Hertugen af Richelieu), Gustav Czimeg (Hertugen af Aiguillon), Alexander Ekert (Paillet, skomager), Marga Köhler (Madame Labille), Bernhard Goetzke, Robert Sortsch-Plá. **Org. længde:** 83 min. (24 b/s), 2280 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 26.11.19.

DIE PUPPE
Tyskland 1919. **Dist:** UFA. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch. **Efter:** Operette (baseret på temaer af E. T. A. Hoffmann) af A. E. Willner. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Teknisk ledelse:** Kurt Waschneck. **Ark/Kost:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda (Dukken), Hermann Thimig (Lancelot, baron Chanterelles nevø), Victor Janson (Dukkemager Hilarius), Gerhard Ritterband (Lærling), Marga Köhler Dukkemagerens kone), Max Kronert (Baron von Chanterelle), Josefine Dora (Lancelots plejer), Jacob Tiedtke (Abbed), Paul Morgan, Arthur Weinschenk, Hedy Searle, Herr Lapitski. **Org. længde:** 50 min. (24 b/s), 1375 m.

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN
Tyskland 1919. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernst Lubitsch, Hanns Kräly. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter. **Medv:** Ossi Oswalda, Ferry Sikla, Margarete Kupfer, Kurt Goetz, Victor Janson. **Org. længde:** 3 akter, 33 min. (24 b/s), 907 m.

FAR MATHIAS' DØTRE
Kolhiesels Töchter. Tyskland 1920. **Dist:** Hansa-Film-Verleih der UFA. **P-selskab:** Messter-Film, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly*). **Efter:** Fortælling af Friedrich Raff og Julius Urgiss. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Jack Winter. **Kost:** Jan Baluschek. **Medv:** Henny Porten (Gretl/Liesl), Emil Jannings (Peer Xavero), Gustav von Wangenheim (Paul), Jacob Tiedtke (Mathias Kolhiesel). **Org. længde:** 41 min. (24 b/s), 1129 m. **Prem:** Kinopalæet 1.9.20.
*) Krälys manuskript dannede både i 1930 og 1943 grundlag for nye film-versioner, iscenesat af henholdsvis Hans Behrendt og Kurt Hoffman.

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE
Tyskland 1920. **Dist:** Hansa-Film-Verleih der UFA. **P-selskab:** Maxim-Film Ges. Ebner & Co., Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Medv:** Lotte Neumann, Gustav von Wangenheim, Jacob Tiedtke, Marga Köhler, Ernst Rückert, Josefine Dora, Julius Falkenstein, Paul Biensfeldt, Hermann Picha, Paul Passarge. **Org. længde:** 35 min. (24 b/s), 947 m.

SUMURUN
Sumurun. Tyskland 1920. **Dist:** UFA. **P-selskab:** Projektions-AG »Union« (Union-Film der UFA), Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernst Lubitsch, Hanns Kräly. **Efter:** Pantomime af Friedrich Freksa & Victor Holländer. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Teknisk ledelse:** Kurt Waschnek. **Ark:** Kurt Richter, Ernö Metzner. **Kost:** Ali Hubert. **Musik:** Victor Holländer. **Medv:** Pola Negri*) (Danserinden), Jenny Hasselqvist (Sumurun), Aud Egede Nissen (Haydée), Paul Wegener (Kaliffen Omar), Harry Liedtke (Nour-al-Din, tæppehandler), Carl Clewing (Soliman, kaliffens søn), Ernst Lubitsch*) (Den pukkelryggede), Margarete Kupfer (Den gamle gøglerske), Jacob Tiedtke (Eunukken), Paul Graetz (1. tjener), Max Kronert (2. tjener), Paul Biensfeldt (Achmed, slavehandler). **Org. længde:** 87 min. (24 b/s), 2400 m → 2379 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 26.12.20.
*) Pola Negri og Ernst Lubitsch havde tidligere spillet deres respektive roller i Max Reinhardts teater-iscenesættelse.

ANNA BOLEYN
Anna Boleyn. Tyskland 1920. **P-selskab:** Messter-Film/Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Fred Orbing [= Norbert Falk], Hanns Kräly. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Kurt Richter. **Kost:** Ali Hubert. **Medv:** Henny Porten (Anna Boleyn), Emil Jannings (Henrik VIII), Paul Hartmann (Ridder Henrik Norris), Ludwig Hartau (Hertugen af Norfolk), Aud Egede Nissen (Johanna Seymour), Hedwig Pauly (Dronning Katharina), Hilde Müller (Prinsesse Maria), Maria Reisenhofer (Lady Rockford), Ferdinand von Alten (Marc Smeton), Adolf Klein (Kardinal Wolsey), Wilhelm Diegelmann (Kardinal Campeggio), Friedrich Kühne (Ærkebiskop Crammer), Paul Biensfeldt (Hofnarren), Karl Platen (Livlægen), Erling Hanson (Grev Percy), Sophie Pagay (Ammen), Josef Klein (Sir William Kingston, kommandant i Tower). **Org. længde:** 102 min. (24 b/s), 2793 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 11.4.21.

BJERGKATTEN
Die Bergkatze. Tyskland 1921. **Dist:** UFA. **P-selskab:** Projektions-AG »Union«, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** Walter F. Fischelscher. **Manus:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch. **Foto:** Theodor Sparkuhl. **Ark:** Ernst Stern. **Kost:** Ernst Stern, Emil Hassler. **Medv:** Pola Negri (Rischka, røverkaptajnens datter), Paul Heidemann (Løjtnant Alexis), Victor Janson (Fæstningskommandant), Hermann Thimig (Pepo), Edith Meller (Fæstningskommandantens datter), Marga Köhler (Fæstningskommandantens kone), Wilhelm Diegelmann (Claudius, røverkaptajn), Paul Biensfeldt (Dafko), Paul Graetz (Zofalo), Max Kronert (Masillo), Erwin Kopp (Pripo). **Org. længde:** 66 min. (24 b/s), 1818 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinopalæet 5.8.21.

FARAOS HUSTRU
Das Weib des Pharao. Tyskland 1922. **P-selskab:** Ernst Lubitsch-Film, Berlin. **P:** Paul Davidson. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Norbert Falk, Hanns Kräly. **Foto:** Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen. **Ark:** Ernst Stern, Kurt Richter. **Arkitektur-kons:** Max Gronau. **Kost:** Ernst Stern, Ali Hubert, Ernö Metzner. **Musik:** Eduard Künneke. **Medv:** Emil Jannings (Amenes), Harry Liedtke (Ramphis), Dagny Servaes (Theonis, græsk slavinde), Paul Wegener (Somlak, konge af Ethiopien), Lyda Salmonova (Makeda, hans datter), Albert Bassermann (Sothis, kongens bygmester), Friedrich Kühne (Ypperstepræsten), Paul Biensfeldt (Menon, Ægyptens statholder), Mady Christians (Tina Dietrich). **Org. længde:** 109 min. (24 b/s), 2976 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinografen 11.8.22 (1. del)/ 9.10.22 (2. del). **Re-prem:** Kinografen 16.3.31, udl. af Paramount.

FLAMME
Die Flamme. Tyskland 1922. **P-selskab:** Ernst Lubitsch-Film, Berlin. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus*):** Hanns Kräly. **Efter:** Skuespil af Hans Müller »Die Flamme«. **Foto:** Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen. **Ark:** Ernst Stern, Kurt Richter. **Medv:** Pola Negri (Yvette), Alfred Abel (Gaston), Hilde Wörner (Louise), Hermann Thimig (Adolph Leduc), Frieda Richard (Madame Vasal). Jacob Tiedtke (Spidsborgeren), Max Adalbert (Journalist), Ferdinand von Alten (Levemanden), Jenny Marba (Leducs mor). **Org. længde:** 93 min. (24 b/s), 2540 eller 2555 m. **Udl:** Kinografen. **Prem:** Kinografen 10.5.26.
*) evt. også Rudolph Kurtz.

GADESANGERSKEN ROSITA
Rosita. USA 1923. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Mary Pickford Co. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** James Townsend. **Manus:** Edward Knoblock. **Efter:** Fortælling af Norbert Falk & Hans Kraly [= Hanns Kräly] baseret på: »Don César de Bazan« (1844) af Adolphe Philippe d'Ennery & Philippe François Pinel*). **Foto:** Charles Rosher. **Ark:** William Cameron Menzies. **Dekor:** Svend Gade. **Musik:** Louis F. Gottschalk. **Medv:** Mary Pickford (Rosita), Holbrook Blinn (Kongen), Irene Rich (Dronningen), George Walsh (Don Diego), Charles Belcher (Statsministeren), Frank Leigh (Fængselskommandant), Mathilde Comont (Rositas mor), George Periolat (Rositas far), Bert Sprotte (Stor fangevogter), Snitz Edwards (Lille fangevogter), Madame de Bodamere (Kammerpige), Philippe De Lacy, Donald McAlpin (Rositas brødre), Doreen Turner (Rositas søster), Mario Carillo (Majordomo), Marian Nixon, Charles Farrell. **Længde:** 96 min., 2640 m. **Udl:** United Artists. **Prem:** Metropol 5.1.25.
*) Historien var også inspirationen bag Herbert Brenons »The Spanish Dancer«, 1923 (med Pola Negri). Også i 1942 lavedes en film over fortællingen, denne gang med originaltitlen i behold; Riccardo Freda iscenesatte.

NÅR MÆND FRISTES
The Marriage Circle. USA 1923. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** James Flood, Henry Blanke. **Manus:** Paul Bern. **Efter:** Skuespil*) af Lothar Goldschmidt: »Nur ein Traum, Lustspiel in 3 Akten« (1909). **Foto:** Charles J. Van Enger. **Medv:** Florence Vidor (Charlotte Braun), Monte Blue (Dr. Franz Braun), Marie Prevost (Mizzi Stock), Creighton Hale (Dr. Gustav Mueller), Adolphe Menjou (Professor Josef Stock), Harry Myers (Detektiv), Dale Fuller (Neurotisk patient), Esther Ralston. **Org. længde:** 8.200 fod. **Længde:** 8 akter. **Udl:** Dansk-Svensk Film. **Prem:** Det lille Teater 21.11.25.
*) Genindspillet af Lubitsch i 1932 under titlen »One Hour With You«.

TRE KVINDER
Three Women. USA 1924. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** James Flood, Henry Blanke. **Manus:** Hans Kraly. **Efter:** Fortælling af Ernst Lubitsch, Hans Kraly, baseret på Yolanthe Marees »The Lilie«. **Foto:** Charles J. Van Enger. **Ark:** Svend Gade. **Medv:** May McAvoy (Jeanne Wilton), Pauline Frederick (Mabel Wilton), Marie Prevost (Harriet), Lew Cody (Edmund Lamont), Willard Louis (Harvey Craig), Pierre Gendron (Fred Armstrong), Mary Carr (Hans mor), Raymond McKee (Freds ven). **Org. længde:** 7.400 eller 8.200 fod. **Længde:** 91 min., 2490 m. **Udl:** Dansk-Svensk Film. **Prem:** Metropol 14.9.25.

DRONNINGENS GARDE
Forbidden Paradise. USA 1924. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Agnes Christine Johnson, Hans Kraly. **Efter:** Skuespil*) af Lajos Biro & Menyhért (Melchior) Lengyel: »The Czarina« (org. titel: »A cárno szinmu három felvonásban«, 1913). **Foto:** Charles J. Van Enger. **Ark:** Hans Dreier. **Medv:** Pola Negri (Zarinden), Rod La Rocque (Alexej), Adolphe Menjou (Kansler), Pauline Starke (Anna), Fred Malatesta. (Den franske ambassadør), Nick De Ruiz (General), Madame Daumery (Hofdame), Clark Gable. **Org. længde:** 7.543 fod. **Længde:** 80 min., 2190 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Liberty. **Prem:** Arena Teatret 4.3.26.
*) Genindspillet 1945 som »A Royal Scandal«, instrueret af Otto Preminger og produceret af Lubitsch.

KYS MIG IGEN
Kiss Me Again. USA 1925. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hans Kraly. **Efter:** skuespil af Victorien Sardou & Émile de Najac: »Divorçons« (1880) **Foto:** Charles Van Enger. **Medv:** Marie Prevost (Loulou Fleury), Monte Blue (Gaston Fleury), John Roche (Maurice Ferrière), Clara Bow (Grizette), Willard Louis (Dubois). **Org. længde:** 6.722 fod. **Længde:** 7 akter. **Udl:** Dansk-Svensk Films. **Prem:** Metropol 7.5.26.
Genindspillet af Lubitsch i 1941 som »That Uncertain Feeling«.

Øverst Ernst Lubitsch og Mary Pickford under indspilningen af »Rosita«, Lubitsch' første amerikanske film. Nederst Lubitsch (liggende bag kameraet) under indspilningen af »Eternal Love«.

LADY WINDERMERE'S VIFTE
Lady Windermere's Fan. USA 1925. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** George R. Hippard. **Manus:** Julian Josephson. **Efter:** Oscar Wildes skuespil »Lady Windermere's Fan, a Play About a Good Woman, in four Acts« (1892). **Foto:** Charles Van Enger/**Ass:** Willard Van Enger. **Medv:** Ronald Colman (Lord Darlington), Irene Rich (Mrs. Erlynne), May McAvoy (Lady Windermere), Bert Lytell (Lord Windermere), Edward Martindel (Lord Augustus), Helen Dunbar, Carrie Daumery, Billie Bennett (Hertuginder). **Org. længde:** 7.815 fod. **Længde:** 80 min. **Udl:** Frede Skaarup Film. **Prem:** Palads 9.12.27.

PARISERLIV
So This is Paris. USA 1926. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** George R. Hippard. **Manus:** Hans Kraly. **Efter:** Skuespil af Henri Meilhac & Ludovic Halévy: »Le réveillon; comédie en trois actes« (1872). **Foto:** John Mescall/**Ass:** Bert Shipman. **Medv:** Monte Blue (Dr. Paul Giraud), Patsy Ruth Miller (Suzanne Giraud), Lilyan Tashman (Georgette Lalle), André Beranger (Maurice Lalle, hendes mand), Myrna Loy (Stuepige), Sidney D'Albrook (Politibetjent), Irene Rich. **Org. længde:** 6.135 fod. **Længde:** 60 min. **Udl:** Kosmofilm. **Prem:** Grand 20.2.28.

HANS HØJHED
The Student Prince (in Old Heidelberg). USA 1928. **Dist/P-selskab:** MGM. **P:** Irving Thalberg. **Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hans Kraly. **Tekster:** Marian Ainslee, Ruth Cummings. **Efter:** Skuespil*) af Wilhelm Meyer Förster: »Alt Heidelberg« (1898), samt Dorothy Donnelly & Sigmund Rombergs operette »The Student Prince« (1924). **Foto:** John Mescall. **Klip:** Andrew Marton. **Ark:** Cedric Gibbons, Richard Day. **Kost:** Ali Hubert, Eric Locke. **Musik-arr:** David Mendoza, William Akst. **Medv:** Ramon Novarro (Prins Karl Heinrich), Norma Shearer**) (Kathi), Jean Hersholt (Dr. Juttner), Gustav von Seyffertitz (Kong Karl VII), Philippe De Lacy (Prins Karl som dreng), Edgar Norton (Lutz), Bobby Mack**) (Kellermann), Edward Connelly (Hofmand), Otis Harlan (Gamle Ruder), John S. Peters, George K. Arthur (Studenter), Edythe Chapman, Lionel Belmore, Lincoln Steadman. **Org. længde:** 9.435 fod. **Længde:** 108 min., 2955 m. **Udl:** Film-Centralen – Metro-Goldwyn. **Prem:** World Cinema 20.9.28.
*) Skuespillet blev første gang filmatiseret i 1915 supervised af D. W. Griffith og med Erich von Stroheim som konsulent i spørgsmål vedrørende kostumer og dekorationer, og det var en overgang på tale at lade Stroheim iscenesætte den nye version. Også i 1954 brugtes skuespillet som filmforlæg, nu med Richard Thorpe som instruktør.
**) Mae McAvoy og Chester Conklin var en overgang på tale til rollerne.
NB: Herman G. Weinberg nævner i »The Lubitsch Touch«, at MGM ændrede filmen efter at Lubitsch havde afleveret sin version. Efter sigende er kærligheds-scenerne mellem Norma Shearer og Ramon Novarro »genindspillet« af John Stahl.

PATRIOT
The Patriot. USA 1928. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hans Kraly*). **Tekster:** Julian Johnson. **Efter:** Ashley Dukes adaption af Alfred Neumanns skuespil**) »Der Patriot; Drama in 5 Akten« (1927) samt

Dimitri Merejkofskijs »Paul I«. **Foto:** Bert Glennon. **Klip:** Ernst Lubitsch. **Ark:** Hans Dreier. **Kost:** Ali Hubert. **Musik-arr:** Domenico Savino, Gerard Carbonaro. **Medv:** Emil Jannings (Zar Paul I), Florence Vidor (Grevinde Anna Ostermann), Lewis Stone (Grev Pahlen), Vera Voronina (Mademoiselle Lapoukhine), Neil Hamilton (Kronprins Alexander), Harry Cording (Stefan). **Længde:** 108 min., 2945 m. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 26.12.29.
Udsendt i Danmark i stum version (org. længde: 9.819 fod), i USA og andre lande i Movietone-version med musik, lyd-effekter og noget tale (org. længde: 10.172 fod).
*) For sit manuskript fik Hans Kraly en Oscar i april 1929, og filmen var nomineret til en Oscar som årets bedste.
**) Maurice Tourneur lavede i 1938 filmen »Le patriote« efter skuespillet.

LAVINEN
Eternal Love. USA 1929. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Feature Productions. Presented by Joseph M. Schenk. **As-P:** John W. Considine, Jr. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Hans Kraly. **Tekster:** Katherine Hilliker, H. H. Caldwell. **Efter:** Roman af Jakob Christoph Heer: »Der König der Bernina, Roman aus dem Schweizerischen Hochgebirge« (1928). **Foto:** Oliver Marsh. **Klip:** Andrew Marton. **Ark/Kost:** Walter Reimann. **Musik-arr:** Hugo Riesenfeld. **Medv:** John Barrymore (Marcus Paltram), Camilla Horn (Ciglia), Victor Varconi (Lorenz Gruber), Hobart Bosworth (Tass, præsten), Bodil Rosing (Husholdersken), Mona Rico Pia), Evelyn Selbie (Pias mor). **Længde:** 73 min., 2005 m. **Udl:** United Artists. **Prem:** Kinopalæet 22.4.29.
Filmen udsendtes både som stum version (i Danmark) med en org. længde på 6.498 fod og en version tilføjet synkroniseret musik og lyd-effekter, længden var da 6.515 fod. Det var Lubitsch' sidste film lavet sammen med Hans Kraly.

PRINSGEMALEN
The Love Parade. USA 1930. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Dialog-instr:** Perry Ivins. **Manus:** Guy Bolton, Ernest Vajda. **Efter:** skuespil af Leon Xanrof & Jules Chancel: »Le prince concort« (1919). **Foto:** Victor Milner. **Klip:** Merrill White. **Ark:** Hans Dreier. **Dekor:** A. E. Freudeman(?). **Kost:** Travis Banton. **Komp/Dir:** Victor Schertzinger. **Sange:** Victor Schertzinger (musik) & Clifford Grey (tekst) – »Dream Lover«, »March of the Grenadiers« sunget af Jeannette MacDonald; »Paris Stay the Same«, »Nobody's using It Now«, »Anything to Please the Queen«, »Ooh, la la« sunget af Maurice Chevalier; »My Love Parade« sunget af Maurice Chevalier og Jeanette MacDonald; »Let's Be Common«, »Gossip« sunget af Lupino Lane og Lillian Roth; »Champagne« sunget af Lupino Lane; »The Queen is Always Right«. **Tone:** Franklin Hansen. **Medv:** Maurice Chevalier (Greve Alfred Renard), Jeanette MacDonald (Dronning Louise), Lupino Lane (Jacques, Alfreds tjener), Lillian Roth (Lulu), Edgar Norton (Ceremonimester), Lionel Belmore (Statsminister), Albert Roccardi (Udenrigsminister), Carlton Stockdale (Admiral), Eugene Pallette (Forsvarsminister), Russell Powell (Ambassadør fra Afghanistan), E. H. Calvert (Ambassadør), André Sheron (Paulettes jaloux mand), Yola D'Avril (Paulette), Winter Hall (Præst), Ben Turpin (skeløjet lakaj), Anton Vaverka, Albert De Winton, William von Hardenburg (Ministre), Margaret Fealy, Virginia Bruce, Josephine Hall, Rosalind Charles, Helene Friend (Dronningens kammerpiger), Jean Harlow (Gæst i teatret (kun statistrolle)). **Længde:** 110 min., 3065 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 3.4.30.

PARAMOUNTS STJERNEPARADE
Paramount on Parade. USA 1930. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P:** Albert S. Kaufman. **Sup:** Elsie Janis. **Instr:** Ernst Lubitsch, Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle. **Foto:** Harry Fiscbheck, Victor Milner. **Klip:** Merrill White. **Ark:** John Wenger. **Koreo:** David Bennett. **Tone:** Harry M. Lindgren. **Medv: 1. episode:** SHOWGIRLS ON PARADE (technicolor): Korpiger og -mænd synger og danser til »Paramount on Parade Theme Song« af Elsie Janis, Jack King. **2. episode:** TITLES – overtoning til korte glimt fra Paramount-studierne samt tå-dans af Mitzi Mayfair. **3. episode:** INTRODUCTION – Jack Oakie, Skeets Gallagher, Leon Errol synger »We're the Masters of Ceremony« af Ballard MacDonald, Dave Dreyer. **4. episode:** LOVE TIME – Charles Rogers, Lillian Roth og kor synger »Any Time's the Time to Fall in Love« af Elsie Janis, Jack King. **5. episode:** MURDER WILL OUT – William Powel (Phio Vance), Clive Brook (Sherlock Holmes), Eugene Pallette (Sergent Heath), Warner Baxter (Dr. Fu Manchu), Jack Oakie (Ofret) i en travesti over kriminalmysterier. **6. episode:** ORIGIN OF THE APACHE (instr: Ernst Lubitsch) – Maurice Chevalier, Evelyn Brent i sketch. **7. episode:** SONG OF THE GONDOLIER (Technicolor) – Nino Martini synger »Come Back to Sorrento« (Torno a Sorrento) af Leo Robin & Ernesto De Curtis. **8. episode:** IN A HOSPITAL – Leon Errol, Helen Kane, David Newell, Phillips Holmes i sketch. **9. episode:** IN A GIRL'S GYM – Jack Oakie (træneren), Zelma O'Neal (Den jaloux kæreste) synger »I'm in Training for You« af L. Wolfe Gilbert & Abel Baer. **10. episode:** THE TOREADOR – Harry Green (Toreadoren), Kay Francis (Carmen) og the Marion Morgan Dancers; Harry Green synger »I'm Isadore, the Toreador« med tekst af David Franklin til musik fra Bizets »Carmen«. **11. episode:** THE MONTMARTRE GIRL – Ruth Chatterton synger »My Marine« af Richard A. Whiting, Raymond B. Eagan til Stuart Erwin, Stanley Smith, Fredrich March. **12. episode:** PARK IN PARIS (instr: Ernst Lubitsch) – Maurice Chevalier (som gendarm) synger »All I Want is Just One Girl« af Richard A. Whiting, Leo Robin. **13. episode:** MITZI HERSELF – Mitzi Green imiterer Maurice Chevalier og Charlie Mack (fra duoen Moran and Mack – the Two Black Crows) i en ny version af »All I Wants is Just One Girl«. **14. episode:** THE SCHOOLROOM – Helen Kane (lærerinden) belærer sine elever (bl. a. Jackie Searle og Mitzi Green) om at »Boop, Boopa, Doop« er svaret på »What Did Cleopatra Say?« af Elsie Janis, Jack King. **15. episode:** THE GALLOWS SONG (Technicolor) – Dennis King, Skeets Gallagher; King synger »Nichavo« af Mana-Zucca. **16. episode:** DANCE MAD – Nancy Carroll, Abe Lyman and His Orchestra samt kor synger og danser »Dancing to Save Your Sole« af L. Wolfe Gilbert & Abel Baer. **17. episode:** DREAM GIRL (Technicolor) – Richard Arlen, Jean Arthur, Mary Brian, Gary Cooper, James Hall, Fay Wray, Eugene Pallette, Joan Peers, Davil Newell, Phillips Holmes synger »Let Us Drink to the Girl of My Dreams« af L. Wolfe Gilbert & David Abel. **18. episode:** THE REDHEAD – Clara Bow, Jack Oakie, Skeets Gallagher synger »I'm True to the Navy Now« af Elsie Janis og Jackie King. **19. episode:** IMPULSES – George Bancroft, Kay Francis, William Austin, Henry Fink, Cecil Cunningham, Robert Creig, Jack Pennick og Jack Luden i sketch. **20. episode:** THE RAINBOW REVELS (Technicolor; instr: Ernst Lubitsch) – Maurice Chevalier og pige-kor synger »Sweeping the Clouds Away« af Sam Coslow. **Længde:** 128 eller 102 min. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 17.9.30.
Sideløbende med originalversionen blev der også produceret en række »lokale« versioner: Charles de Rochefort iscenesatte den franske version efter Jacques Batailles reviderede og af ham oversatte manuskript. De originale sang-sekvenser blev stort set bevarede, mens sketch-episoderne blev filmet under medvirken af Marguerite Moreno, Charles de Rochefort, Pierre Moreno, Saint-Granier, Louis Boucot, Alice Tissot, Madeleine Guitty og Elmire Vautier; Maurice Chevalier indspillede sine tre episoder i nye versioner. En spansk version var en kombination af amerikanske og franske episoder, men tilføjet nye scener (optaget i Hollywood) med Jeanette MacDonald, der bl. a. erstattede Jack Oakie, Skeets Gallagher og Leon Errol i 3. episode. Yderligere erstattede hun Nino Martini i 7. episode. I filmens danske (skandinaviske?) udgave var episoderne 2+3+5+8+12+14+19 fjernet, og i stedet var tilføjet følgende: SØMANDENS VISE – hvori Ernst Rolf synger »Den skönaste flickan på jorden«. Yderligere sang Ernst Rolf »Gör någonting!« sammen med Tutta Berntzen. »En vrå för två« blev sunget af Ernst Rolf alene.

MONTE CARLO
Monte Carlo. USA 1930. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernest Vajda. **Supplerende Dialog:** Vincent Lawrence. **Efter:** »Die blaue Küste« af Hans Müller samt episoder fra skuespillet »Monsieur Beaucaire« (1901) af Booth Tarkington & Evelyn Sutherland (baseret på Tarkingtons roman fra 1900). **Foto:** Victor Milner. **Ark:** Hans Dreier. **Sange:** Leo Robin, Richard Whiting & W. Franke Harling – »Always in All Ways«, sunget af Jeanette MacDonald, Jack Buchanan; »Give Me a Moment, Please« sunget af Jeanette MacDonald, Jack Buchanan; »Beyond the Blue Horizon« sunget af Jeanette MacDonald, Jack Buchanan og kor; »Whatever Is is, It's Grand«; »She'll Love Me and Like It« sunget af Claude Allister; »I'm a Simple-Hearted Man«; »Day of Days«; »Trimmin' the Women«. **Tone:** Harry D. Mills. **Medv:** Jack Buchanan (Rudolph Falliere), Jeanette MacDonald (Grevinde Vera von Conti), ZaSu Pitts (Maria), Tyler Brooke (Armand), Claude Allister (Prins Otto von Seibenheim), Lionel Belmore (Greve Gustave von Seibenheim), John Roche (Paul, damefrisør), Albert Conti (Ceremonimester), Helen Garden (Lady Mary), Donald Novis (Monsieur Beaucaire), Erik Bey (Lord Winterset), David Percy (Herold), Sidney Bracy (Den pukkelryggede), Billy Bevan (Togkonduktør), Edgar Norton, Geraldine Dvorak. **Længde:** 90 min., 2550 m. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 12.1.31.

DEN SMILENDE LØJTNANT
The Smiling Lieutenant. USA 1931. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernest Vajda, Samson Raphaelson, Ernst Lubitsch. **Efter:** Roman af Hans Müller: »Nux der Prinzgemal«, og efter operette af Leopold Jacobson & Felix Dormann [= Biedermann] & Oscar Straus: »The Waltz Dream« (1907). **Foto:** George Folsey. **Klip:** Merrill White. **Ark:** Hans Dreier. **Dir:** Adolph Deutsch. **Arr:** John W. (Johnny) Green, Conrad Salinger. **Sange:** Oscar Straus (musik) & Clifford Grey (tekst) – »Live For Today« sunget af Chevalier & Colbert, »One More Hour of Love«, (eller: »That's the Army«) sunget af Maurice Cherdier, »Breakfast Table Love«, »Toujours l'amour in the Army«, »While Hearts are Singing«, »Jazz Up Your Lingerie« sunget af Claudette Colbert, Miriam Hopkins. **Tone:** Ernest Zatorsky, C. V. Tuthill. **Medv:** Maurice Chevalier (Løjtnant Niki), Claudette Colbert (Franzi), Miriam Hopkins (Prinsesse Anna), Charlie Ruggles (Max), George Barbier (Kong Adolf), Hugh O'Donnell (Oppasser), Robert Strange (Adjudant von Rockoff), Janet Reade (Lily), Con MacSunday (Kejseren), Elizabeth Patterson (Baronesse von Schwedel), Harry C. Bradley (Grev von Halden), Werner Saxtorph (Joseph), Karl Stall (Ceremonimester), Granville Bates (Pengeopkræver), Maude Allen (En kvinde), Charles Wasenheim (Officer). **Længde:** 89 min., 2435 m. **Org. længde:** 102 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 26.12.31.
Filmen var nomineret til en Oscar som årets bedste film.

MANDEN, JEG DRÆBTE
The Man I Killed → Broken Lullaby*). USA 1932. **Dist/P-selskab:** Paramount **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernest Vajda, Samson Raphaelson. **Efter:** Reginald Berkeleys engelske adaption (»The Man I Killed«) af Maurice Rostands skuespil »L'homme que j'ai tué« (1924). **Foto:** Victor Milner. **Ark:** Hans Dreier. **Medv:** Lionel Barrymore (Dr. Hölderlein), Nancy Carroll (Elsa), Phillips Holmes (Paul), Tom Douglas (Walter Hölderlein), Zasu Pitts (Anna), Lucien Littlefield (Schultz), Louise Carter (Fru Hölderlein), Frank Sheridan (Præst), George Bickel (Bresslauer), Emma Dunn (Fru Müller), Tully Marshall (Graver), Lillian Elliott (Fru Bresslauer), Marvin Stephens (Fritz), Reginald Pasch (Fritz' far), Joan Standing (Ekspeditrice i blomsterbutik), Rodney McLennon (Krigsveteran), Torben Meyer (Tjener). **Længde:** 77 min., 2105 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Carlton 4.6.32.
*) I januar 1932 havde filmen premiere i New York under titlen »The Man I Killed«, men efter kun en måned ændredes titlen til »Broken Lullaby«, under hvilken der også er optaget copyright på filmen.

EN TIME MED DIG
One Hour With You. USA 1932. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Dialog-instr:** George Cukor*). **Manus:** Samson Raphaelson. **Efter:** skuespil**) af Lothar Schmidt [= Lothar Goldschmidt]: »Nur ein Traum« (1909). **Foto:** Victor Milner. **Klip:** William Shea. **Ark:** Hans Dreier. **Dekor:** A. E. Freudeman. **Kost:** Travis Banton. **Musik:** Richard Whiting. **Musik-sup:** Nathaniel W. Finston. **Sange:** Oscar Straus & Leo Robin – »One Hour With You« sunget af Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald, Genevieve Tobin, Charlie Ruggles, Donald Novis; »Mitzi« (eller: »Oh, That Mitzi«) sunget af Maurice Chevalier; »Now I Ask You« sunget af Maurice Chevalier; »We Will Always Be Sweehearts« sunget af Jeannette MacDonald og Maurice Chevalier; »What Would You Do « sunget af Maurice Chevalier; »Three Times a Day« sunget af Maurice Chevalier; »It Was Only a Dream Kiss« sunget af Jeannette MacDonald; »What a Little Thing Like a Wedding Can Do« sunget af Maurice Chevalier. **Tone***):** Martin Paggi. **Medv:** Maurice Chevalier (Dr. Andre Bertier), Jeanette Mac Donald (Colette Bertier), Genevieve Tobin (Mitzi Oliver), Charlie Ruggles (Adolph), Roland Young (Professor Oliver), George Barbier (Politimand), Josephine Dunn (Mademoiselle Martel), Richard Carle (Detektiven), Charles Judels (Politimand), Barbara Leonard (Mitzis kammerpige), Florine McKinney (En pige), Donald Novis (Sangeren), Charles Coleman (Marcel, Butler), Eric Wilton (Butler), George Davis (Taxachauffør), Bill Elliott (danser). **Længde:** 80 min., 2195 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Kinopalæet 16.5.32. **Reprem:** TV 17.2.66.
Sideløbende med originalversionen indspilledes også en fransk version med Maurice Chevalier og Jeannette MacDonald i hovedrollerne. Andre rollehavende var: Lily Damita (Mitzi), Ernest Ferny (Professor Oliver), Pierre Etchepare (Adolph).
*) I et interview med Richard Overstreet (i: »Film Culture No. 34, Fall 1964) forklarer George Cukor, at »Lubitsch was the producer but he didn't have time to shoot the picture ... I did the the shooting and Lubitsch didn't like what I did«. Senere, i interview ved Gavin Lambert (i: »On Cukor«, G. P. Putnam's Sons, New York 1972) modererer Cukor ovenfor citerede udtalelse og forklarer sin deltagelse i produktionen således: »Lubitsch ... had already written the script for this one. But he was busy on another picture, an antiwar thing called »The Man I Killed«, so I was asked to direct it instead ... I directed for about two weeks«. Cukor forklarer videre, at da han var under kontrakt med Paramount var han nødt til at parere ordre og »I still did a few things, I carried them out the way he (Lubitsch) wanted, but for most of the time I just sat there and really did less than when I was a dialogue director ... Officially I finished the picture, but Lubitsch really directed it«.

**) Lubitsch brugte første gang skuespillet som basis for stumfilmen »The Marriage Circle« (1924).
***) På grund af bl. a. denne film fik Paramounts »sound department« dette år en Oscar – uden at individuelle lyd-folk blev fremhævet. »One Hour With You« var iøvrigt blandt de film, der var nomineret til en Oscar som årets bedste film.

MADAME FORELSKER SIG
Trouble in Paradise. USA 1932. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Samson Raphaelson. **Adapt:** Grover Jones. **Efter:** skuespil af Laszlo Aladar: »The Honest Finder«. **Foto:** Victor Milner. **Ark:** Hans Dreier. **Kost:** Travis Banton. **Musik:** W. Franke Harling. **Sange:** »Trouble in Paradise« og »Colet and Company« af W. Franke, Harling & Leo Robin. **Medv:** Miriam Hopkins (Lily Vautier), Kay Francis (Mariette Colet), Herbert Marshall (Gaston Monescu (LaValle), Charlie Ruggles (Majoren), Edward Everett Horton (Francois Filiba), C. Aubrey Smith (Adolph Giron), Robert Greig (Jacques, butler), George Humbert (Tjener), Rolfe Sedan (Ekspedient), Luis Alberni (Irriteret opera fan), Leonid Kinsky (Yderligtgående), Hooper Atchley (Forsikringsagent), Nella Walker (Madame Bouchet), Perry Ivins (Radiospeaker), Tyler Brooke (Sanger), Larry Steers (Gæst), Mary Boland. **Længde:** 83 min., 2260 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Metropol 25.4.33.

HVIS JEG FIK EN MILLION –
If I Had a Million. USA 1932. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P:** Ernst Lubitsch. **Instr:** Ernst Lubitsch (Rammehistorie samt episoderne »The Clerk« og »The Streetwalker«), James Cruze (»The China Shop«), Stephen Roberts (»The Forger«), Norman Z. McLeod (»The Three Marines«), Bruce Humberstone (»The Condemned Man«), Norman Taurog (»The Auto«), William A. Seiter (»Old Ladies' Home«). **Manus:** Claude Binyon, Whitney Bolton, Malcolm Stuart Boylan, John Bright, Sidney Buchman, Lester Cole, Isabel Dawn, Boyce De Gaw, Walter De Leon, Oliver H. P. Garrett, Harvey Gates, Grover Jones, Ernst Lubitsch (»The Clerk«), Lawton McKall, Joseph L. Mankiewicz, William Slavens McNutt, Seton I. Miller, Tiffany Thayer, Robert Sparks. **Efter:** Roman af Robert D. Andrews: »Windfall«. **Medv:** »The Streetwalker« – Wynne Gibson (Violet Smith), Jack Pennick (En marinesoldat, Violets ven); »The Clerk« – Charles Laughton (Phineas Lambert); »The Three Marines« – Gary Cooper (Sergent Stanley Gallagher), Jack Oakie (Mulligan), Roscoe Karns (O'Brien), Lucien Littlefield (Zeb), Joyce Compton (Pigen); »The Condemned Man« – Gene Raymond (John Wallace), Frances Dee (Mary Wallace); »The Auto« – W. C. Fields (Rollo), Alison Skipworth (Emily La Rue); »Old Ladies' Home« – May Robson (Mrs. Mary Walker); »The China Shop« – Charlie Ruggles (Henry Peabody), Mary Boland (Mrs. Peabody); »The Forger« – George Raft (Eddie Jackson). I rammehistorien medvirker Richard Bennett (John Glidden) og Willard Robertson. **Længde:** 95 min. → 88 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Grand 20.5.33. **Re-prem:** Triangel 2.2.53 – med titlen »Hvis jeg havde en million«, udl. af Comet Film. **2. re-prem:** TV 16.2.64. NB: Ved re-prem. vist i nedklippet standardversion på ca. 78 min.

AT ELSKE
Design for Living. USA 1933. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ben Hecht. **Efter:** Noel Cowards »Design for Living« (1932). **Foto:** Victor Milne. **Klip:** Francis Marsh. **Ark:** Hans Dreier. **Musik:** Nathaniel Finston. **Sang:** »My Design for Living« af Mack Gordon & Harry Revel. **Medv:** Fredric March (Tom Chambers), Gary Cooper (George Curtis), Miriam Hopkins (Gilda Farrell), Edward Everett Horton (Max Plunkett), Franklin Pangborn (Mr. Douglas), Isabel Jewel (Læspende stenograf), Harry Dunkinson (Mr. Egelbauer), James Donlin (Kraftig mand), Vernon Steele (1. direktør), Thomas Braidon (2. direktør), Jane Darwell (Georges husholderske), Armand Kaliz (Mr. Burton), Adrienne d'Ambricount (Caféindehaver), Wyndham Standing (Max' butler), Emile Chautard (Dirigent), Nora Cecil (Toms engelske sekretær), Olaf Hytten (Englænder i tog), Mary Gordon (Pige på teater), Lionel Belmore (Leende teatergæst), Rolfe Sedan (Senge-sælger), Charles K. French (Gæst i teatret), George Sheridan (Tjener), Cosmo Bellew, Barry Vinton, Mrs. Treboal. **Længde:** 88 min., 2355 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Grand 24.1.34. **Re-prem:** Park 13.7.53. **2. re-prem:** TV 18.8.66.

DEN GLADE ENKE
The Merry Widow. USA 1934. **Dist/P-selskab:** MGM. **Ex-P:** Irving Thalberg. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Ernest Vajda, Samson Raphaelson. **Efter:** Operette*) af Victor Leon [= Victor Hirschfeld] & Leo Stein [= Leo Rosenstein] & Franz Lehár: »Die lustige Witwe« (1905). **Foto:** Oliver T. Marsh. **Klip:** Frances March. **Ark/Dekor**):** Cedric Gibbons, Fredric Hope, Gabriel Scognamillo, Edwin B. Willis. **Kost:** Ali Hubert. Adrian. **Koreo:** Albertina Rasch. **Komp:** Franz Lehár. **Supplerende musik:** Richard Rodges. **Musik-adaption/Arr/Dir:** Herbert Stothart. **Sange:** »Girls, Girls, Girls«, »Widows Are Gay«, »I'm Going to Maxime's« sunget af Maurice Chevalier; »Vilia«, »Tonight Will Teach Me to Forget« sunget af Jeanette MacDonald; »Melody of Laughter« (instrumental); »The Merry Widow Waltz« sunget af Maurice Chevalier og Jeanette MacDonald. **Tone:** Dougles Shearer. **Medv:** Maurice Chevalier (Danilo), Jeanette MacDonald***) (Sonia), Edward Everett Horton (Ambassadør), Una Merkel (Dronningen), George Barbier (Kong Akmed), Minna Gombel (Marcelle), Ruth Channing (Lulu), Sterling Holloway (Oppasser), Donald Meek (Kammertjener), Herman Bing (Zizipoff), Akim Tamiroff (Maitre d'), Henry Armetta (Tyrk), Barbara Leonard (Kammerpige), Lucien Prival (Adamovitch), Luana Walters, Sheila Mannors, Caryl Lincoln, Edna Waldron, Lona Andre (Sonias kammerpiger), Patricia Farley, Shirley Chambers Ross, Maria Troubetsky, Eleanor Hunt, Jean Hart, Dorothy Wilson, Barbara Barondess, Dorothy Granger, Jill Bennett, Mary Jane Halsey, Peggy Watts, Dorothy Dehn, Connie Lamont (Maxim-piger), Charles Requa, Georges Lewis, Tyler Brooke, John Merkyl (Kavalerer), Roger Gray, Christian J. Frank, Otto Fries, George Magrill, John Roach (Politibetjente), Gino Corrado, Perry Ivins (Tjenere), Kathleen Burke (Fange), George Baxter (Ambassadør), Paul Ellis (Danser), Leonid Kinskey (Fårehyrde), Evelyn Selbie (Journalist), Wedgwood Nowell (Lakaj), Richard Carle (Forsvarer), Morgan Wallace (Anklager), Frank Sheridan Dommer), Arthur Byron (Dørvogter), Claudia Coleman (Garderobedame), Lee Tin (Ophidset kineser), Nora Cecil (Dyre-kvinde), Tom Frances (Præst), Winter Hall (Præst), Matty Rupert (Avisdreng), Dewey Robinson, Russell Powell, Billy Gilbert (Tykke lakajer), Arthur Housman, Johnny »Skins« Miller (Fyldebytter), Hector Sarno (Sigøjner), Jan Rubini (Violinist), Jason Robards, Sr. (Politimand), Albert Pollet (Overtjener), Rolfe Sedan (Gabrielovitsch), Jacques Lory (Gedehyrde), George Davies, Dorothy Nelson, Erik Rhodes. **Længde:** 110 min → 103 → 99 min., 2725 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** World Cinema 1.4.35. **Re-prem:** TV 10.6.73.
*) Andre filmversioner af operetten er Erich von Stroheims stumme udgave fra 1925 og Curtis Bernhardts Technicolorfilm fra 1952 med en miscast Lana Turner som enken.
**) Cedric Gibbons og Fredric Hope fik en Oscar for bedste dekorationer.
***) Grace Moore var oprindelig udset til at spille rollen som den glade enke, men da hun ikke ville acceptere, at hendes navn på forteksterne kom til at stå under Maurice Chevaliers valgte Lubitsch og Thalberg i stedet Jeanette MacDonald, som Lubitsch allerede tidligere havde benyttet med langt større held end senere film med hende og Nelson Eddy gjorde det. Jeanette MacDonald og Maurice Chevalier spillede også hovedrollerne i den samtidige franske version af filmen, som MGM producerede og som Lubitsch instruerede efter Marcel Achards oversættelse af manuskriptet og med franske sangtekster af André Hornez. Også Akim Tamiroff var med i den franske version, men nu som Tyrk (spillet af Henry Armetta i originalversionen). De øvrige roller spilledes af: Marcel Vallée, Daniele Parola, André Berley, Fifi d'Orsay, Pauline Garon, George Davis, Jean Perry, Albert Petit, Emil Dellys, Georges Renavent, Georgette Rhodes, Anita Pike, Odette Duval, Lya Lys, George Nardelli, Constand Franke, Jacques Venaire, George Renault, Marcel Ventura, Fred Cravens, Sam Ash, Harry Lamont, George de Gombert, Arthur de Ravenne, Fred Malatesta, George Colega, Adrienne d'Ambricourt, Eugene Borden, Jules Raucourt, André Cheron, Eugene Beday, Juliet Dika, Carry Daumery, August Tollaire, Gene Gouldeni, Jacques Lory og André Ferrier. **Længde:** 114 min.

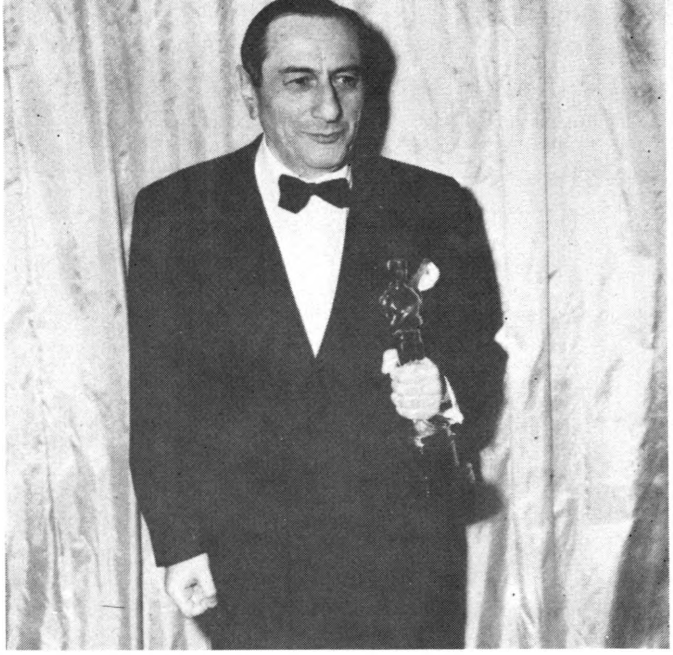
ENGEL
Angel. USA 1937. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** Joseph Lefert. **Manus:** Samson Raphaelson. **Adapt:** Guy Bolton, Russell Medcraft. **Efter:** Skuespil af Melchior Lengyel. **Foto:** Charles Lang. **Klip:** William Shea. **Ark:** Hans Dreier, Robert Usher. **Dekor:** A. E. Freudeman. **Kost:** Travis Banton. **Musik:** Frederick Hollander. **Sang:** »Angel« af Leo Robin & Frederick Hollander. **Dir:** Boris Morros. **Sp-E:** Farciot Edouard. **Medv:** Marlene Dietrich (Maria Barker), Herbert Marshall (Sir Frederick Barker), Melvyn Douglas (Anthony Halton), Edward Everett Horton (Graham), Ernest Cossart (Walton), Laura Hope Crews (Storhertuginde Anna Dmitrievna), Herbert Mundin (Greenwood), Ivan Lebedeff (Prins Vladimir Gregorovitch), Dennie Moore (Emma), Lionel Pape (Lord Davington), Phillis Coghlan (Stuepige hos Barkers), Eric Wilton (Chauffør, England), Michael S. Visaroff (Russisk butler), Olaf Hytten (Fotograf), Gwendolyn Logan (Kvinde sammen med Maria), George Davis, Arthur Hurni (Taxichauffører), Joseph Romantini (Overtjener), Duci Kerekjarto (Soloviolinist), Suzanne Kaaren (Pige), Louise Carter (Blomstersælgersken), Gino Corrado (Hotel-underdirektør), Herbert Evans (Butler), James Finlayson, Leonard Carey, Gerald Hamer, Major Sam Harris. **Længde:** 98 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Metropol 26.12.37. **Re-prem:** Rialto 23.3.53. **2. re-prem:** TV 30.10.66.

ROLF BLÅSKÆGS OTTENDE KONE
Bluebeard's Eighth Wife. USA 1938. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Charles Brackett, Billy Wilder. **Efter:** Charlton Andrews' engelske adaption af Alfred Savoirs skuespil*) »La huitème femme de Barbe Bleu« (1921). **Foto:** Leo Tover. **Klip:** William Shea. **Ark:** Hans Dreier, Robert Usher. **Dekor:** A. E. Freudeman. **Kost:** Travis Banton. **Musik:** Werner R. Heymann. **Medv:** Claudette Colbert (Nicole De Loiselle), Gary Cooper (Michael Brandon), Edward Everett Horton (Markis De Loiselle), David Niven (Albert De Ragnier), Elizabeth Patterson (Tante Hedwige), Herman Bing (Pepinard), Warren Hymer (Kid Mulligan, bokseren), Franklin Pangborn, Armand Certes (Hotel-underdirektører), Lawrence Grant (Professor Urganzeff), Rolfe Sedan (Inspektør), Lionel Pape (Potin), Tyler Brooke (Kontorist), Tom Ricketts (Onkel Andre), Barlowe Borland (Onkel Fernandel), Charles Halton (M. de la Coste), Pauline Garon (Kunde), Blanche Franke (Kasserer), Albert D'Arno (Avisdreng), Hooper Atchley (Ivrig passager), John Picorri (Konduktør), Ellen Drew (Sekretær), Joseph Crehan (Amerikansk turist), Leon Ames (Eks-chauffør), Olaf Hytten (Kammertjener), Grace Goodall (Plejerske), Jimmie Dime (Pengebokser), Paul Bryar (Speaker i radioen), Barbara Jackson, Dorothy Dayton, Marie Burton, Norah Gale, Joyce Mathews, Harriette Haddon, Paula de Cardo, Ruth Rogers, Gwen Kenyon, Dorothy White, Suzanne Ridgway, Gloria Williams, Lola Jenson, Carol Parker. **Længde:** 80 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Metropol 4.5.38. **Re-prem:** Metropol 29.6.51, udl. International Picture.
*) Skuespillet er tidligere filmet af Sam Wood (1923) under samme titel.

NINOTCHKA
Ninotchka. USA 1939. **Dist/P-selskab:** MGM. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** Horace Hough. **Manus*):** Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch. **Efter:** Fortælling af Melchior Lengyel. **Foto:** William Daniels. **Klip:** Gene Ruggiero. **Ark:** Cedric Gibbons, Randall Duell. **Dekor:** Edwin B. Willis. **Kost:** Adrian. **Musik:** Werner R. Heymann. **Tone:** Douglas Shearer. **Frisurer:** Sydney Guilaroff. **Makeup:** Jack Dawn. **Medv:** Greta Garbo (Lena Yakushova »Ninotcha«), Melvyn Douglas (Leon Dalga), Ina Claire (Storhertuginde Swana), Sig Rumann (Michael Iranoff), Felix Bressart (Buljanoff), Alexander Granach (Kopalski), Bela Lugosi (Kommissær Razinin), Gregory Gaye (Greve Alexis Rakonin), Richard Carle (Gaston), Edwin Maxwell (Mercier), Rolfe Sedan (Hoteldirektør), George Tobias (Russisk visum-kontrollør), Dorothy Adams (Jacqueline), Lawrence Grant (General Savitsky), Charles Judels (Pere Mathieu, café-ejer) Frank Reicher (Sagfører), Edwin Stanley (Sagfører), Peggy Moran (Fransk pige), Marek Windheim (Direktør), Mary Forbes (Lady Lavenham), Alexander Schönberg (Skægget mand), George Davis (Drager), Armand Kaliz (Louis, overtjener), Wolfgang Zilzer (Taxachauffør), Tamara Shayne (Anna), William Irving (Bartender), Bess Flowers (Sladdertaske), Elizabeth Williams (Indigneret kvinde), Paul Weigel (Vladimir), Florence Shirley (Marianne), Jody Gilbert (Sporvognskonduktør), Harry Semels (Spionerende nabo). **Længde:** 110 min., 3040 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** World Cinema 11.3.40. **Re-prem:** Park 26.12.50 + Rialto 18.4.55 + Dagmar 21.6.65 + TV 3.5.69.
*) Manuskriptet har senere været forlæg for Rouben Mamoulians musical »Silk Stockings« (1957) med Fred Astaire og Cyd Charisse. »Ninotchka« var i øvrigt nomineret til en Oscar som årets bedste film.

DEN LILLE BUTIK
The Shop Around the Corner. USA 1940. **Dist/P-selskab:** MGM. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus*):** Samson Raphaelson. **Efter:** skuespil af Nikolaus Laszlo: »Parfumerie«. **Foto:** William Daniels. **Klip:** Gene Ruggiero. **Ark:** Cedric Gibbons, Wade B. Rubottom. **Dekor:** Edwin B. Willis. **Musik:** Werner R. Heymann. **Tone:** Douglas Shearer. **Frisurer:** Sydney Guilaroff. **Makeup:** Jack Dawn. **Medv:** Margaret Sullavan (Klara Novak), James Stewart (Alfred Kralik), Frank Morgan (Hugo Matuschek), Joseph Schildkraut (Ferencz Vadas), Sara Haden (Flora), Felix Bressart (Pirovitch), William Tracy (Pepi Katona), Inez Courtney (Ilona), Sarah Edwards (Kunde i butikken), Edwin Maxwell (Lægen), Charles Halton (Detektiven), Charles Smith (Rudy), Gertrude Simpson (Kunde), Charles Arnt (Politibetjent), William Edmunds (Tjener), Mary Carr (Bedstemor), Mabel Colcord (Tante Anna), Renie Riano, Claire DuBrey, Ruth Warren, Joan Blair, Mira McKinney (Kunder). **Længde:** 97 min., 2700 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Dagmar 27.9.47.
*) Historien blev i 1949 brugt på ny af MGM, denne gang som forlæg for musical'en »In the Good Old Summertime«, instr: Robert Z. Leonard. I 1963 blev den på ny omskrevet, nu til en Broadway-musical under titlen »She Loves Me«. I 1970 planlagde Blake Edwards at filme »She Loves Me« med Julie Andrews i hovedrollen, men projektet er aldrig blevet realiseret.

GENNEMTRÆK I PARADIS
That Uncertain Feeling. USA 1941. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Ernst Lubitsch Productions. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** Horace Hough, Lee Sho-



Herover Lubitsch med sin Oscar, som han fik i 1946. Til venstre, øverst, Greta Garbo og Lubitsch under indspilningen af »Ninotchka«. Nederst Lubitsch ved pianoet, mens Burgess Meredith og Merle Oberon lytter til.

lem. **Manus:** Donald Ogden Stewart. **Adapt:** Walter Reisch. **Efter:** Skuspil*) af Victorien Sardou & Emile de Najac: »Divorçons«. **Foto:** George Barnes **Klip:** William Shea. **Ark:** Alexander Golitzen. **Kost:** Irene. **Musik:** Werner R. Heymann. **Medv:** Merle Oberon (Jill Baker), Melvyn Douglas (Larry Baker), Burgess Meredith (Sebastian), Alan Mowbray (Dr. Vengard), Olive Blakeney (Margie Stallings), Harry Davenport (Jones, sagfører), Eve Arden (Sally), Sig Rumann (Mr. Okfka), Richard Carle (Butler), Mary Currier (Stuepige), Jean Fenwick (Plejerske). **Længde:** 84 min., 2285 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Constantin. **Prem:** Scala 15.11.46. **Re-prem:** TV 29.3.58 som »Hjerter er trumf«.
*) Første gang filmet af Lubitsch i 1925 under titlen »Kiss Me Again«.

AT VÆRE ELLER IKKE VÆRE
To Be or Not To Be. USA 1942. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Romaine Film Corp. Præsenteret af Alexander Korda. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** William Tummel, William McGarry. **Manus:** Edwin Justus Mayer. **Efter:** Fortælling af Melchior Lengyel. **Foto:** Rudolph »Rudy« Mate. **Klip:** Dorothy Spencer. **Ark:** Vincent Korda. **Dekor:** Julia Heron. **Kost:** Irene. **Musik:** Werner R. Heyman. **Medv:** Carole Lombard*) (Maria Tura), Jack Benny (Josef Tura), Robert Stack (Løjtnant Stanislaws Sobinski), Felix Bressart (Greenberg), Lionel Atwill (Ravitch), Stanley Ridges (Professor Siletsky), Sig Rumann (Oberst Ehrhardt), Tom Dugan (Bronski), Charles Halton (Dobosh), George Lynn (Skuespiller-adjudant), Henry Victor (Kaptajn Schultz), Maude Edbourne (Anna), Armand Wright (Sminkør), Erno Verebes (Regissør), Halliwell Hobbes (General Armstrong), Miles Mander (Major Cunningham), Leslie Dennison (Kaptajn), Frank Reicher (Officer), Peter Caldwall (William Kunze), Wolfgang Zilzer (Mand i boglade), Olaf Hytten (Polonius i Warzawa), Charles Irwin, Leland Hodgson (Journalister), Alec Craig (Skotsk landmand), Robert O. Davis (Gestapo-sergent), Roland Varno (Pilot), Helmut Dantine, Otto Reischew (Co-piloter), Maurice Murphy, Gene Rizzi, Paul Barrett, John Kellogg (Polske R.A.F. piloter), Sven-Hugo Borg (Tysk soldat), James Finlayson, Edgar Licho. **Længde:** 99 min., 2755 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Constantin. **Prem:** Alexandra 14.10.46. **Re-prem:** Triangel 9.3.51 + Dagmar 16.7.56 + TV 11.8.58 + TV 5.8.74 + Nørreport 12.8.70, udl. af Panther Film.
*) Carole Lombards sidste rolle. Hun døde 17.7.42 ved en flyve-ulykke.

HIMLEN MÅ VENTE
Heaven Can Wait. USA 1943. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Manus:** Samson Raphaelson. **Efter:** Skuespillet »Birthday« af Lazlo Bus-Fekete. **Foto:** Edward Cronjager. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Natalie Kalmus. **Sp-foto-E:** Fred Sersen. **Klip:** Dorothy Spencer. **Ark:** James Basevi, Leland Fuller. **Dekor:** Thomas Little, Walter M. Scott. **Kost:** Rene Hubert. **Musik:** Alfred Newman. **Tema-melodi:** »By the Light of the Silvery Moon« af Ted Snyder (musik) & George Whiting, Carter DeHaven (tekst). **Sang:** »The Sheik of Araby« af Ted Snyder (musik) & Harry B. Smith, Francis Wheeler (tekst). **Medv:** Gene Tierney (Martha Van Cleave), Don Ameche (Henry Van Cleave), Charles Coburn (»Grandpa« Hugo Van Cleave), Spring Byington (Bertha Van Cleave, Henrys mor), Louis Calhern (Randolph Van Cleave, Henrys far), Allyn Joslyn (Albert Van Cleave, Henrys fætter), Laird Cregar (Djævelen), Signe Hasso (»Mademoiselle« Yvette Blanchard), Eugene Pallette (E. F. Strabel, Marthas far), Marjorie Main (Mrs. Strabel, Marthas mor), Helene Reynolds (Korpigen Peggy Nash), Aubrey Mather (James), Michael Ames [= Tod Andrews] (Jack Van Cleave), Leonard Carey (Floydell, butler), Clarence Muse (Jasper, Strabels butler), Dickie Moore (Henry som 15-årig), Dickie Jones (Albert som 15-årig), Trudy Marshall (Jane), Florence Bates (Mrs. Craig), Clara Blandick (Henrys bedstemor), Anita Bolster (Mrs. Cooper-Cooper), Alfred Hall (Alberts far), Grayce Hampton (Alberts mor), Gerald Oliver Smith (Smith), Nino Pipitone Jr. (Jack som barn), Claire DuBrey (Miss Ralston), Charles Halton (Kontorist i »Britano«), James Flavin (Politibetjent), Michael McLean (Henry - 15 måneder), Edwin Maxwell (Læge), Scotty Beckett (Henry som 9-årig), Marlene Mains (Mary), Doris Merrick (Sygeplejerske), Maureen Rodin-Ryan (Sygeplejerske), Ruth Brady, Adele Jurgens, Marion Rosamond, Rose-Ann Murray, Claire James (Korpiger i »Ziegfeld«), Frank Orth, Sam Harris. **Længde:** 113 min., 3090 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox. **Prem:** Dagmar 21.10.46. **Re-prem:** Triangel 28.9.53 og Dagmar 27.6.61.

CLUNY BROWN
Cluny Brown. USA 1946. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P/Instr:** Ernst Lubitsch. **Instr-ass:** Tom Dudley. **Manus:** Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt. **Efter:** roman af Margery Sharp (1944, da. udg. 1947). **Foto:** Joseph La Shelle. **Sp-foto-E:** Fred Sersen. **Klip:** Dorothy Spencer. **Ark:** Lyle Wheeler, J. Russell Spencer. **Dekor:** Thomas Little, Paul S. Fox. **Kost:** Bonnie Cashin. **Komp:** Cyril Mockridge. **Dir:** Emil Newman. **Arr:** Maurice De Packh. **Tone:** Arthur L. Kirbach, Roger Heman. **Medv:** Charles Boyer (Adam Belinski), Jennifer Jones (Cluny Brown), Peter Lawford (Andrew Carmel), Helen Walker (Betty Cream), Reginald Owen (Sir Henry Carmel), Reginald Gardiner (Hilary Ames), Margaret Bannerman (Lady Alice Carmel), C. Aubrey Smith (Duff Graham), Richard Haydn (Mr. Wilson, apotekeren), Sara Allgood (Mrs. Maile), Ernest Cossart (Syrrett, hushovmester), Una O'Connor (Mrs. Wilson, Mr. Wilsons mor), Billy Bevan (Onkel Arn), Queenie Leonard (Weller), Michael Dyne (John Frewen), Christopher Severn (Master Snaffle), Harold De Beeker (Mr. Snaffle), Jean Prescott (Mrs. Snaffle), Charles Coleman (Birkins, landbetjent), Rex Evans (Pianist), Ottola Nesmith (Mrs. Tupham), Al Winters (Rollins), George Kirby (Latham), Whit Bissell (Enkens søn), Betty Rae Brown (Gæst ved Ames' selskab), Philip Morris (Politibetjent), Betty Fairfax (Kunde i apoteket), Norman Ainsley (Mr. Tupham), Buster Slaven (Tjener), Clive Morgan (Tjener), Brad Slaven (Dreng på cykel), Florence Bates, Mira McKinney. **Længde:** 100 min., 2775 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox. **Prem:** Rialto 29.10.48. **Re-prem:** TV 4.4.62.

DAMEN I HERMELIN
That Lady in Ermine. USA 1948. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P-leder:** A. F. Erickson. **P/Instr:** Ernst Lubitsch*). **Instr-ass:** Tom Dudley. **Manus:** Samson Raphaelson. **Efter:** Operette af Rudolf Schanzer & E. Welich (libretto) & Jean Gilbert (musik): »This is the Moment«. **Foto:** Leon Shamroy. **Kamera:** Bud Mautino. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Natalie Kalmus, Leonard Doss. **Klip:** Dorothy Spencer. **Ark:** Lyle Wheeler, J. Russell Spencer. **Dekor:** Thomas Little, Walter M. Scott. **Kost:** Charles Le Maire, Rene Hubert. **Sp-E:** Fred Sersen. **Koreo:** Hermes Pan. **Musik-ledelse:** Alfred Newman. **Arr:** Edward Powell, Herbert Spencer, Maurice De Packh. **Vokal-arr:** Charles Henderson. **Sange:** Leo Robin & Frederick Hollander – »There's Something About Midnight«; »Oh, What I'll Do to That Wild Hungarian« (sunget af Betty Grable med kor), »The Jester's Song« (sunget af Reginald Gardiner); »The Melody Has to Be Right« (sunget af Betty Grable); »This is the Moment« (sunget af Betty Grable, senere af Douglas Fairbanks, Jr.). Enkelte opslagsværker angiver endvidere sangen »It's Always a Beautiful Day« af Leo Robin & Ernst Lubitsch. **Tone:** Arthur L. Kirbach, Roger Heman. **Frisurer:** Helen Turpin, Marie Brasselli, Esperanza Corona. **Makeup:** Ben Nye, George Lane, Frank Prehoda. **Medv:** Betty Grable (Francesca/Angelina), Douglas Fairbanks, Jr. (Den ungarske oberst), Cesar Romero, Jr. (Mario), Walter Abel (Major Horvath/Benvenuto), Reginald Gardiner (Alberto), Harry Davenport (Luigi), Virginia Campbell (Theresa), Whit Bissell (Guilio), Edmund MacDonald (Kaptajn Novak), David Bond (Gabor), Harry Carter, Thayer Roberts, Don Haggerty (Stabsofficerer), Duke York (Sergent), Francis Pierlot (Præst), Harry Cording, Belle Mitchell, Mary Bear, Jack George, John Parrish, Mayo Newhall (Angelinas forfædre), Ray Hyke (Alberts ridder), Lester Allen (Hofnar). **Længde:** 89 min., 2455 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox. **Prem:** Kinopalæet 28.5.51.
*) Efter kun otte dages indspilninger blev Ernst Lubitsch syg, hvorefter Otto Preminger fuldførte filmen. Lubitsch stod dog ene nævnt som instruktør, da filmen blev udsendt. Den 30. november 1947 døde Ernst Lubitsch.

I november – for sent til vinternummeret – modtog Kosmorama nedenstående. Da det imidlertid er sjældent, at danske filmfolk på tryk tager til genmæle mod deres anmeldere bringer vi derfor indlægget nu – sammen med anmelderens svar på tiltalen. Samtidig gør vi opmærksom på, at redaktionen nu som før finder anmeldelsen af »Violer er blå« (se Kos. 126) både rimelig og dækkende.

Om »Violer er blå«

Jesper Tang afsluttede en efter alt at dømme god ferie i Frankrig med at se Marcel Marceau optræde i et cirkustelt.

Det kunne han godt lide.

Men ved hjemkomsten til sit fødeland præsenteredes han til gengæld for filmen »Violer er blå«, og det brød han sig bestemt ikke om – så vidt vi har forstået. Den var anti-klimakset. Som et fald fra himlen til helvede.

Tangs præmisse

Man skulle ikke tro, de to ting uden videre kunne bringes i forbindelse med hinanden: en pantomimisk – og utvivlsomt genial – cirkusforestilling, samt en ny dansk talefilm. Det kan de på en måde heller ikke. »Man kan spørge sig selv, hvad den præmisse har med en filmanmeldelse at gøre?«, skriver Tang selv. Det kan man helt afgjort, men præmissen er der ligefuldt – ikke Marceau selv, men Tangs *oplevelse* af ham. Og da vilkårlige præmisser jævnthen er de gældende, eftersom den meste kritik, nu som før, her som der, er fuldstændig behersket af impressionistisk, for ikke at sige stemningslabil »tænkning«, kan det nok være ligegyldigt, hvilke kriterier, der lægges til grund for bedømmelsen af hvad som helst.

Før vi læste Jesper Tangs snik-snak om »Violer er blå«, læste vi Beaumarchais' fortale »angående kritikken af Barberen fra Sevilla og dens nederlag«:

»Monsieur,

Jeg har den ære at byde Dem en lille pièce af opfindelse. Jeg håber blot at træffe Dem i et af disse øjeblikke, hvor De er fri for bekymringer, tilfreds med Deres helbred, arbejde, elskerinde, middagsmåltid og fordøjelse og kan fornøje Dem for en stund med læsningen af min Barber fra Sevilla, for alle disse ting er nødvendig forudsætning for at kunne være et forekommende menneske og en overbærende læser.

Hvis derimod et eller andet uheld har forstyrret Deres velbefindende, hvis Deres omstændigheder har lidt skår, Deres øjesten svigtet sine bedyringer, Deres middag været mislykket og fordøjelsen besværlig – åh – lad så min Barber ligge, så er øjeblikket ikke inde; undersøg da hellere Deres udgiftsposter, udforsk Deres modparts indlæg, læs igen den forræderiske billet, De har fundet hos Deres rose, eller rend Tissots mesterværk om afholdenhed igennem og anstil Deres politiske, økonomiske, diætiske, filosofiske eller moralske betragtninger.

Eller hvis Deres helbred er så godt, at det ganske tillader Dem at glemme det, så fordyb Dem i en lænestol, luk avisen op, der udkommer i Bouillon med encyklopædi, approbation og privilegium, og overgiv Dem til søvnen en timestid eller to . . .«

Eller – for at snuppe en bid af fortalen til »Figaros bryllup«:

»Der er i regelen stor forskel på det nederdrægtige, man siger *om et værk, og det man tænker om det. Pilen der skal ramme os, ordet der skal forgifte os, ligger klogelig gemt i hjertet, mens munden lufter sin hævn over alt det øvrige, så man kan betragte det som en fast regel ved teatret, at af de bebrejdelser, man retter mod forfatteren, er den, der fornærmer ham dybest, den, man taler mindst om.«*

Som man forhåbentlig kan leve sig ind i, var faldet fra de beaumarchaiske tinder til de jesper tangske *valleys* osse nok så mærkbare.

Vi er alligevel glade for, at Tang ikke har holdt ferie i England og dér fundet et ukendt manuskript af William Shakespeare – eller i Rom for at forny sin oplevelse af Det sixtinske Kapel. Vi tør slet ikke tænke på, hvad Tang så kunne have fundet på at skrive om »Violer er blå«.

Nå, det kan jo tænkes, Marceau bare skal tjene som skjold for et puritansk kunstsyn, og at Tang derfor slet ikke bryder sig om det overdådige: En tekst af Shakespeare (eller Beaumarchais!). Eller et maleri af Michelangelo. En af Tangs, naturligvis ubegrundede, indvendinger mod »Violer er blå« går jo netop på udtryksbombardementet af billeder, farver, ord. Og selvom vi selvfølgelig forlængst har forstået, at han mener, Marceau opnår ulige mere med ingen eller næsten ingen tekniske hjælpemidler i det ydmyge cirkustelt, end vi gør ved hjælp af hele filmens (tekniske) udtryksregister, må vi alligevel spørge, hvad den præmisse skal bruges til i fremtiden?

Er den ikke betænkelig, osse for andre end os? Vil man herefter kunne have tillid til Tang, når han skriver om andet end Chaplins gamle *two-reelers?*

Selv med opbydelsen af den bedste vilje over for Tang, der ikke er den værd (jfr. hans tekst i Kos. 127), kan vi ikke komme til andet resultat, end at det meget ordgyderi, osse før han når frem til det egentlige, filmen, er et primitivt dække for en puritansk kunstsmag. Men som sagt: hvad Tang helt eksakt mener, må vi desværre afstå fra at udlægge. Det lader sig simpelthen ikke gøre ud fra hans egen tekst, der er så rodet og voluminøs, så selvmodsigende, gentagende, knudret og frase-belastet, så forvrøvlet postulerende, at den ikke kan klare sig med en tolkning. Der skal *tydning* til. Men det kan måske en *litteratur*semiolog klare?

Tangs analytiske evner

Karakteren af Tangs sprog såvel som hans evner for præcis beskrivelse, endsige analyse, må være udtømmende dokumenteret i følgende ufordøjelige (og ufordøjede?) pasus:

»»Violer er blå« aner ikke, om den skal være en art stilstandsfilm (der primært bygger sin billedside op omkring dialogens udsagn) eller om den skal være en handlingspræget film (der primært bygger sin billedside op omkring et begivenhedsmæssigt eller/og psykologisk spændingsforløb og som derved skaber *filmisk rytme* i en visuel/tematisk udvikling af dette forløb), og følgelig er den ikke nogen af delene, følgelig har den ingen filmisk rytme og følgelig kan man netop skille lyd og billede fuldkommen ad.«

(Ku' alle klare den bid uden mindst een dyb indånding?).

Nu kan vi godt mistænke Tang for at se film, udelukkende for at få opfyldt sin perverse trang til at skille dem fuldkommen ad, hvis han ellers kan se sit snit til det. Hans evner på det felt er dog såre beskedne. Han er mildest talt ikke – som et af sine formentlige forbilleder, *teater*kritikeren Frederik Schyberg – en kunstteoretisk kirurg med sådanne falkeøjne, at hans anmeldelser ligefrem – som det er blevet hævdet om Schyberg – har karakter af *»efterisceneсættelser«.*

Hvad mener Tang f. eks. med udtrykket »filmisk rytme«? For Eisenstein-Theodor Christensen-skolen var det et begreb, man kun kunne tale om, når en film var »en handling af billeder – ikke billeder af en handling«, – altså: når det, der optages og *ser ud som reportage,* gennem montagen kommer til at *fungere som drama.* Denne opfattelse kan man tilslutte sig eller afvise. Men man kan ikke komme uden om, at den er *klar.* Den er en definition! Tang har ingen definition, eller rettere: hvis han har én, er det umuligt at læse sig til den. At han automatisk forestiller sig billedsiden i en film – en hvilken som helst film – »bygget op om« et eller andet, får endda være. Hvad andet kunne man vente at høre fra en teatermand? Men hans skel mellem de i øvrigt hjemmestrikkede begreber »stilstandsfilm« og »handlingsfilm« er helt håbløst. Når »det psykologiske spændingsforløb« osse regnes for en af dyderne ved »handlingsfilmen«, er det aldeles utydeligt, hvad en »stilstandsfilm« *så* er for en fisk. En film, der hverken ejer indre eller ydre handling eller bevægelighed – de krav kan ikke engang Andy Warhols allertidligste film honorere!

Men måske mener Tang noget helt andet?

Tangs tarveligheder

I spalte 1 indrømmer Tang, at han er billig. Det er vi enige i. Men der er langt større momsnedsættelser andre steder, hvor han ikke gør opmærksom

på det. Bortset fra den fritsvævende og flere gange gentagne anklage for at ekcellere i krypto-pornografisk spekulation, der foregiver at være kunst, og for at slå både plat og krone og anden mønt på kvindebevægelsen, er det billigste, Tang præsterer, nok følgende fra spalte 3:

»Hovedpersonen er en 25-30 årig moderne pige, ansat i TV-huset som producer, velklædt, veltalende, bestemt, oplyst, med kørekort og masser af fritid til at sejle på Furesøen og diskutere kvindesag. Altså en person alle kan identificere sig med.«

Tangs ironi er billig, fordi han udmærket ved, at måske 95 % af alle film måtte vises vintervejen, hvis det kom an på, om biografpublikummet kunne identificere sig med hovedpersonerne socialt, karaktermæssigt, intellektuelt eller kropsligt. Panduros TV-spil og Bodelsens romaner er da heller ikke – os bekendt – blevet kritiseret for at udforske middelstanden, som de to forfattere tilmed forsvarer på godt og ondt. (Hvor i de to socialdemokraters produktion er der bare eet reelt arbejderportræt?).

Men nu har Tang (og mange andre, som måske heller ikke har kørekort) altså set sig så gal på »Violer er blå«, at selv det helt uforsvarlige, tarvelige og billige er godt nok i den omsiggribende hetz mod filmen fra visse klikers side. Derved overser Tang naturligvis, at »Violer er blå« har en idé med at ligne de 95 % af alle film på *dét* punkt. Hvis filmen kan kaldes reaktionær (Børge Trolle, Miniavisen, mener dog, at vi snarere tilhører en åndelig Baarder-Meinhof-gruppe. Vi er by-partisanerne af imorgen, at I ved det!), må grunden være, at den vender sig mod middelstandens ideologiske nassere og i det hele taget ikke giver et ubetinget elskværdigt portræt af miljøet, hvor så mange føler sig kaldede – *fordi de har tid nok.*

Thi de, der føler sig kaldede, frelste eller i hvert fald åndsoverlegne – og det gælder desværre flertallet af universitetsmarxisterne og andre mere uspecificerede, indbildt progressive fra beskyttede borgermiljøer, in casu rødstrømpedronningerne, som ikke just er folkelige identificeringsprojekter – har allesammen plantet deres mere eller mindre fede røve som propper i samtlige kommunikationskanaler til svimlende gager. Dette nye præsteskab, der har magten til at afgøre, hvad der er reaktionært og progressivt og bestemt sig for at repræsentere »det progressive«, må selvsagt forsvare deres positioner med de dertil indrettede albuerundsave og kalde enhver kritik, der er vendt mod dem, for reaktionær eller sågar fascistisk.

I gamle dage, d. v. s. for en snes år siden, var det endnu sådan, at akademikerlauget stort set var de herskendes ideologer. I dag stræber de efter selv at blive herskere og dermed deres egne ideologer. Middelklassens evige drøm: at blive den *ny* overklasse. Hvor vi elsker den!

Tang er naturligvis ikke hævet over en hvilken som helst åndsvag plankeværkssocialist i sin slagordsagtige brug af ordet reaktionær. Vi kaldes reaktionære, fordi vi ikke kan se det guddommelige i alt, hvad hvem som helst, der kalder sig rødstrømpe, går rundt og mener og siger og gør. Mon det *til eksempel* er helt tilfældigt, at Mille, der lever fedt af et interessant job i Gyngemosen, kun selv har fordøjet det evangelium halvt, som hun så frejdigt formidler til millionerne? Sekvenserne med hende og den anderledes modne Gurli Løvetand fra Christiania-sekvensen går ud på (den indicere en idé hos beskueren, osse uden brug af semiologiske koder? Ligesom »massagedullen« Lise ved hele sin funktion *kunne* antyde et og andet om de klassemæssige forskelle, *arbejderkvindens muligheder.* Det er symptomatisk, at Tang ikke har et forslag til, hvad Christiania-sekvensen går ud på (den nævnes end ikke), ligesom det nok skal være karakteristisk, at han pådutter os »massagedullen« (Tangs eget udtryk!) som konservatismens og altså *vores* talerør.

Jamen, er Jesper Tang da så skeløjet, at han ikke kan se, at denne legen rødstrømper, der med garanti er alvorlig nok – for nogle – slet ikke er en reel mulighed for f. eks. Lise? Og at det netop er *dét,* der er så forfærdeligt? De sociale privilegier – eller mangelen på dem – er der endnu, og de underprivilegerede lades i stikken af deres medsøstre, hvad de så ellers går rundt og proklamerer.

Tangs selvmodsigelser

Allerede i spalte 1 får vi at vide, at »Violer er blå« ikke bare er et makværk, den er et *sjofelt makværk,* der oven i købet *tilsviner virkeligheden* (indtil ukendelighed). Filmen er kort og godt en klam fidus, men *heldigvis* uden kommercielle muligheder (folk forlader i hvert fald biografen, når Jesper Tang ser på den). Den er selvfølgelig uanstændig pornografisk. Men ha! Ikke engang det kan vi klare tilfredsstillende. Hver gang Jesper Tang glæder sig til at se Lisbeth Lundquists bare røv igen og det så sker, må Tang erkende, at det desværre savner *engagement og fantasi.* Overhovedet er filmen uudholdelig, knapt nok en film, højst *en filmet dialog,* der tilmed er *»så klodset, floskelagtig og reaktionær, at man skal lede længe efter en umoden rødstrømpeefterplaprer for at finde mage.«* Vi konstaterer med fornøjelse, at umodne rødstrømpeefterplaprere *osse* er reaktionære. Hvilket dog ikke hindrer Lisbeth Lundquists Mille i at være »veltalende, bestemt, oplyst« (spalte 3). Og dog – selvom folk går deres vej under filmen, ifølge vor hjemmelsmand, fordi filmen er så komplet umulig i alle ender og kanter – er det magtpåliggende for Tang at advare imod den. »Violer er blå« er nemlig en *farlig film.* Den er i stand til at sabotere rødstrømpebevægelsens ubetinget menneskekærlige bestræbelser. Den er forførende!

Tang kan ærlig talt selv være en filmet dialog.

Tangs uopmærksomhed

illustreres af flere forhold. Christianiasekvensen er nævnt. Men der er nok så slemme eksempler på fravær hos denne Tang (der måske har været mere optaget af at se på publikum end på filmen). I forbindelse med selvmordet kalder han dette *uforberedt.* Men i en af filmens allerførste scéner – altså på et tidspunkt, hvor Tang ikke kan være kørt helt ned af vore dilettantiske sjofelheder – har Baard Owe (ægtemanden John) en replik, hvori han taler om de to former for jalousi: savn – og såret forfængelighed. Han taler osse om »et godt reb til at hænge sig i«. Her er peripetien, hr. student! Men overhovedet er »Violer er blå« een eneste tilspidsning, een eneste afslutning. En eller anden har karakteriseret dramaet som *»en litteraturform, hvor mennesket står med ryggen mod muren«,* og handlingsforløbet i »Violer er blå« strækker sig næppe over en uges tid.

Filmkritikkens ansvarlighed

Det ville ikke være nødvendigt alene af hensyn til en evne- og på anden vis forudsætningsløs person og dennes injurierende gemenheder, sjuskede uopmærksomhed og groteske selvmodsigelser, at tilberede et syrebad af nærværende dimensioner. Jesper Tangs anmeldelse kan overhovedet ikke regnes for en sådan. Han diskuterer jo ikke filmen, men sine kunstoplevelser i Frankrig, og sit forhold til rødstrømpebevægelsen, ligesom han præsenterer den undrende læser for en uhyrlig omgang hjemmeproduceret gas, der skal gå for kvalificerede teoretiske tilnærmelser til sit emne. Derfor har der heller ikke for os været grund til at diskutere filmen i andet omfang end det, der forekom relevant i vort naturlige forsvar mod at blive hængt ud som reaktionære i ordets grimme, politiske forstand.

Vi har i stedet valgt at anmelde anmeldelsen. En tilfældig tekst blandt Kosmoramas mange og lange massive tekster i et (for alle andre end redaktionen og os) tilfældigt nummer af bladet, der dog udgives af en statsinstitution og redigeres af en flok mennesker, som vi fortsat helst vil kunne regne for ansvarsbevidste.

Derfor vil vi lade som om, Jesper Tangs anmeldelse er ankommet så sent, at ingen har haft tid til at læse den igennem før den blev sendt til bogtrykkeren.

Men det skal ikke afholde os fra at

snuppe endnu en mindeværdig bid fra Beaumarchais' fortale til »Figaros bryllup«:

»Ingen er forpligtet til at skrive komedier, der ligner andres. Når jeg af grunde, der synes mig indlysende, har fjernet mig fra den alt for tiltrådte vej, kan man vel ikke, som visse herrer har gjort, dømme mig efter regler, der ikke er mine, eller barnagtigt hævde på tryk, at jeg lader kunsten gå i barndom, fordi jeg baner den samme kunst, hvis første og vel eneste lov er at belære gennem morskab, en ny vej . . .«

». . . Komediens store fejl er som helhed, at . . . den ikke afspejler noget eksisterende og ikke på noget punkt genkalder billedet af det virkelige samfund; at dens adfærdsmønsters lave og korrupte egenskaber ikke engang fortjener navn af sandhed. *Det kunne man læse forleden i en nylig trykt afhandling, forfattet af en retskaffen mand, hvem det kun skortede på en smule åndsevner for at blive en mådelig skribent«.*

John Ernst/Peter Refn
November 1975

ET SVAR:

Af en syndsbevidst puritaners bekendelser...

John Ernst har siddet hjemme hos sig selv i Danmark en dag i november sidste år; det samme har Peter Refn. De har begge to læst min anmeldelse af »Violer er blå«, og så er John blevet så edderspændt, at han har slået hæftigt på tråden til Peter og sagt, at han havde et par fede Beaumarchais-citater, og Peter er kommet i tanker om noget, han vidste om Shakespeare, Michelangelo og Det sixtinske Kapel, og så er de blevet enige om, at tiden var inde (»Hvis derimod et eller andet uheld har forstyrret Deres velbefindende ...«) til at sende mig en hilsen tilbage. Eller måske snarere: at opføre en lille komedie, der skulle se ud, som om den handlede om den store, alvorlige politiske virkelighed, men hvis tema når alt kommer til alt er afstivningen af deres smådinglende kunstneriske og kønspolitiske ego – der sandt at sige har penduleret lovlig frit og uforpligtende under produktionen af filmen (med modifikation: »Der er i reglen stor forskel på det nederdrægtige, man kan se hos sig selv, og det, man kan tillade sig at tænke om det«). Jeg skal være den sidste til at underkende hvad Ernst/Refn i de sidste mange år har gjort for dansk film på hver sin måde, men jeg kan stadig ikke fordrage »Violer er blå«, og jeg synes stadig det er en reaktionær og kunstnerisk uvirksom film – hvorfor i alle tilfælde jeg også synes det er lidt meningsløst at forsøge at bortforklare det med en omgang traditionel debat-bavl i form af svigtende indenadslæsning, omfangsrigt (voluminiøst på dansk) ordgyderi og bundløst roderi (til trods for akademisk opstilling i punkter) – alt sammen af en intensitet, der ikke lader mine påståede dyder i så henseende noget efter.

Dette og den kendsgerning, at jeg af tekniske grunde har haft 24 timer (midt i andet arbejde) til at svare på de venlige hilsner gør en mere detaljeret gennemgang af læserbrevet umulig. Jeg kan dog i forbifarten nævne, at jeg ikke er teatermand (men litteraturmand, hvad nok ikke stemmer sindene mildere), at jeg er en halsløs beundrer af Shakespeare, at jeg er totalt og fuldkommen enig med Ernst/Refns engagerede angreb på akademikerpampere og salonsocialister med høje gager og omnipotente frelser-fornemmelser. Jeg synes også det er fuldkommen legitimt at svare igen på en anmeldelse, men jeg synes (til gengæld) det er lidt klodset, at en films dybere mening, plan eller hensigt først skal gå op for det måbende publikum, når dens »bagmænd« træder frem på skrift. Foruden at dette bekræfter min antagelse om, at filmen netop er en filmatiseret, ufordøjet og fantasiløs dialog, giver den mig anledning til at komme dérhen, hvor instruktørens brev mest har *skuffet* mig: i diskussionen af Marceau-parallellen. Den går nemlig ikke på svulstighed over for enkelthed, apparat/regi over for ingen ting (og det er en naiv/grov mislæsning at tolke det sådan); derimod drejer den sig om, at nogle skabelsesprocesser (og derved kunstværker) med citat fra anmeldelsen »tematisere(r) væsentlige forhold i virkeligheden, således at publikum efter forestillingen véd betydeligt mere om den verden, det har til fælles med kunstneren, end da det gik ind igennem porten«. Altså: at et kunstværk *har mulighed for* (med eller uden remedier – jeg elsker som sagt Shakespeare, uden at anse ham for den helt store udstyrsbombe, hvad derimod hans iscenesættere ofte er) at fordøje og forarbejde, man kunne sige: indgå i en stofskifteproces med virkeligheden og tematisere sammenhænge deri, som kan ændre vores virkelighedsopfattelse, uddybe vores erkendelse. Denne mulighed gør »Violer er blå« ikke brug af, og det er det, jeg bebrejder den: filmens behandling af en alvorlig problematik preller af på det evidente, det oplagte og derfor ligegyldiges spejlblanke havblik, og derfor *er* den ligegyldig og derfor er den reaktionær. Min »puritanske kunstsmag« går ud på, at jeg simpelt hen ikke kan fordrage reaktionære kunstværker, store eller små komedier uden mening, indføling eller indhold; heller ikke dem, der udspiller sig på papir. Undskyld min puritanske absolutisme.

Jesper Tang
Februar 1976

Bøger

Læst af:
Peter Schepelern (P. S.)
Claus Hesselberg (C. H.)
Albert Wiinblad (A. W.)
Per Calum (P. C.)

Thorsens Jesusfilm

Jens Jørgen Thorsen har nu udsendt en bogudgave af manuskriptet til sin hidtil urealiserede Jesus-film – et projekt, der, som opmærksomme avislæsere vil vide, har vakt en del opsigt både her og vistnok også hisset. Det er anden gang vores filmlitteratur forøges med en bogudgave af et urealiseret Jesusfilm-manuskript, og i betragtning af hvor yderst beskedent omfanget af den danske filmlitteratur er, kan man nok mene, at det er en lidt utidig luksus, at den nu rummer hele to bogudgaver af urealiserede Jesusfilm-manuskripter. Men på den anden side er det måske slet ikke nogen tosset idé at nøjes med at udsende de mere eller mindre himmelstormende danske filmprojekter i bogform. Man kan ikke lade være med at tænke på, hvad det vil kunne spare det i forvejen hårdt prøvede patriotiske biografpublikum for.

»Thorsens Jesusfilm« er et langt og ordrigt manuskript. Dets mere bristende end bærende idé går ud på at fortælle to parallelle Jesus-historier: den ene den traditionelle ny-testamentlige, den anden en moderne thorsensk. Hovedpersonen i den sidstnævnte er Pierrot, som lever i et fransk kollektiv og ernærer sig som politisk aktivist og bankrøver. Gennem hele manuskriptet krydsklippes der mellem Jesus og Pierrot,

som også skal spilles af samme skuespiller, og som til sidst, efter at Jesus er død på korset og Pierrot skudt ned af politiet, genopstår som én person, der slår sig ned hos en flink enke, får børn og lever lykkeligt videre, befriet fra sit »jesuskompleks, ideen om at redde verden«. Indimellem er der udpenslede seksuelle skildringer, som Kristeligt Folkeparti ikke er så glad for: gruppesex for aktivister og apostle og en homoseksuel sidste nadver.

Teksten, der for øvrigt er »en uforkortet oversættelse til dansk ved forfatteren« (hvad man heller ikke et øjeblik tvivler på), giver hyppige skildringer af frelserens seksuelle aktiviteter, og man fornemmer rigtigt, hvordan forfatteren er blevet revet med af sin hede inspiration: »Hænderne forsvinder, kommer frem/ øjnene blir blændet af saft/ og kroppen ophedet af alt det/ der strømmer og strømmer/ og strømmer .../ oppefra ...«, og når Jesus finder glemsel for sit kompleks i enkens seng, så bølger, rokker, saver, pløjer, kilder og høster han på én gang. »Martha åbner munden/ tar pikken ind./ Vi er helt tæt på ...« står der i teksten. Ja, vi er i hvert fald så tæt på som Jens Jørgen Thorsen kan komme.

Men nu må man ikke tro, at manuskriptet kun handler om alt det, der »strømmer og strømmer og strømmer« for Jesus og Thorsen; der er skam også økologisk dommedagsprædiken ved Johannes Døberen sidestillet med »kreperede fisk i råddent, forgiftet vand« og »skove af petrokemiske fabrikker«, der er autentiske skriftsteder, der er en politichef som siger »Skyd først .../ spørg senere .../ bare skyd/ skyd møgsvinene/ skyd dem ned, de hunde/ skyd/ skyd« og Karl Marx' genfærd der siger »Du forandrer ikke verden uden vold .../ Vil du forandre verden/ skyd undertrykkerne«, så der er skam nok af stof til eftertanke.

I en introduktion, som en passant inddrager Van Gogh, Chaplin, Schubert, Venus fra Milo, Stonehenge, Eiffeltårnet og Mount Everest og som ikke just er præget af selvudslettende beskedenhed, fremsætter forfatteren den opfattelse, at hans filmmanuskript er »toppen af et isbjærg eller måske bunden af et isbjærg eller et omvendt isbjærg«. Og det er for så vidt en ganske god, men ikke videre plausibel, forklaring på, hvorfor dette fænomen – nu hvor vi omsider har fået syn for så lang tids sagn – syner så lidt på vores lokale ishav: ni tiendedele befinder sig angiveligt under overfladen.

De to af Filminstituttets konsulenter, som efter tur har tilkendt dette manuskript produktionsstøtte, må åbenbart have haft en klar forestilling om disse ni tiendedele, selv om det næsten er for utroligt til at være sandt. I tider, hvor dansk films store triumfer er »Da Svante forsvandt« og »Den korte sommer«, kunne man godt resigneret falde hen i den betragtning, at vi har det filmklima og de film, vi fortjener. Men så er det en trøst at kunne notere sig, at der dog er *noget* – ufortjent eller ikke – som Vorherre sparer os for, hvad han jo har gjort hidindtil og nok også gør herefter. Hvis man da ikke foretrækker at opfatte det som såre betegnende, at dansk films til dato mest omtalte og debatterede værk er en film, der overhovedet ikke eksisterer.

P.S.

Jens Jørgen Thorsen: Thorsens Jesusfilm. 175 sider. Borgens forlag, 1975. Kr. 48,–.

Om westerns

I 1967 udkom den lille opslagsbog »The Western«, skrevet af Allen Eyles, med 358 bio-filmografier på personer, som på den ene eller den anden måde havde forbindelse til westernfilm-genren. Skuespillere, instruktører, fotografer, manuskriptforfattere og producenter, samt et udvalg af berømtheder fra »the true West« og velkendte forfattere af filmatiserede western-romaner. Et omfattende og bredt favnende værk, der dog begrænsede sig til at lave filmografier over de repræsenterede personers westerns. Bag i bogen fandt man et index over hundredevis af film og henvisninger til bio-filmografierne.

Nu har Eyles genudsendt sit værk i revideret og »ansigtsløftet« udgave. Der er nu kommet 404 person-opslag og kun 11 er blevet luget ud (bl. a. John Alton, Fred Zinneman og – lidt uforståeligt – Richard Brooks og James Wong Howe). Endelig er man kommet af med tre malplacerede og ret uanvendelige emner (Comedy Westerns, The Horse (!) og Musical Westerns), som også kunne fortjene mere end 10 linier hver.

De nye – eller gamle og savnede – skikkelser i Eyles' bog er folk som Yakima Canutt, western-genrens store stunt-man og senere 2nd unit instruktør, stjernen Ken Maynard, som man helt ufatteligt måtte lede forgæves efter i 67-udgaven, Clint Eastwood, naturligvis, Strother Martin og mange, mange andre. Filmografierne er blevet ført a jour, rettet og redigeret i mere overskuelig, opslagsvenligt snit (f. eks. er efternavnet kommet til at stå først, som det sig hør og bør i et opslagsværk, der er kommet mange TV-titler med og bogen er blevet rigt illustreret).

Men nissen flytter med. Een af de mest irriterende ulemper ved den oprindelige udgave var, at der ikke var årstal efter hver titel i filmografierne. Man skulle blade tilbage og slå op i filmlisten for at få denne, ofte meget vigtige, information. Og det er stadig samme procedure. Og man må stadig vente på at se folk som Bob Steele, Tom Tyler, Roy Barcroft, Raymond Hatton, Buster Crabbe og Clayton Moore repræsenteret. Sidstnævnte har i øvrigt sin partner Jay Silverheels dokumenteret (henholdsvis The Lone Ranger & Tonto). Ovennævnte personer savnes så meget mere som man finder andre, i western-sammenhæng, inferiøre navne som Ted De Corsia, Barry Sullivan, Jon Hall m. fl. omtalt i bogen. I periferien (indrømmet) savnes Francis Ford, Jack Pennick og Russel Simpson blandt andre.

Men de filmografier der er, forekommer undertegnede gode og komplette. Det tog i hvert fald et stykke tid, at finde en enkelt »glemt« film i Ward Bonds westerns (»Sundown Rider« fra 1932 var ikke med). Eyles har fire tidlige Walter Brennan-film med, som hans opslagskollega Leslie Halliwell (i »Filmgoers Companion«) ikke anfører, skønt sidstnævnte skriver, at hans filmografi er komplet.

I filmlisten savnes bl. a. Monte Hellmans to westerns med Jack Nicholson (fra 1967) »The Shooting« og »Ride the Whirlwind«. Og hvad har »Seven Brides for Seven Brothers« gjort når »Annie Get Your Gun«, »Paint Your Wagon« og »Oklahoma« er med? Af nyere film savner man f. eks. »Tell Them Willie Boy Is Here« – i hvert fald mere western end film som »Hud« og »Junior Bonner« der er opført i listen. Det er også trist at Marx Brothers' »Go West« og Laurel & Hardys »Way Out West« ikke er sluppet gennem nåleøjet, når en Bob Hope-film som »Fancy Pants« er.

Men trods Eyles' selektion (som kan diskuteres) er det p.t. den bedste allround opslagsbog om westerns på markedet.

C.H.

Allan Eyles: The Western. 207 sider. London/New York 1975. Tantivy/Barnes. $ 3.95.

Roman og drama

I forordet til sin bog præsenterer Th. Borup Jensen sig som »en litteraturmand, der altid har følt filmens verden fascinerende«. Han satte sig denne opgave, fordi »et ambivalent forhold til lærredets kunst krævede en afklaring«. Bogen kan ikke siges at afgive bevis for, at kravet blev opfyldt; derimod nok for, at forfatteren har bestræbt sig aldeles imponerende for, at det skulle blive det. Vist kan man have udbytte af at følge så alvorlige bestræbelser. Her er en detaljeret gennemgang af en del mere eller mindre vigtige sider af hvad Borup Jensen kalder »filmatiseringsproblemet«, og her er et rigt udvalg af citater, hvoraf et flertal har forbindelse med det behandlede emne. Borup Jensen er både grundig og skarpsindig, når han sammenligner forlæg og film, og han bringer en vis orden i sit utal af iagttagelser – alle registreres – ved hjælp af et sindrigt system af »pædagogiske« overskrifter. Men der er unægtelig et misforhold mellem den gigantiske arbejdsindsats og rersultatet af den: Borup Jensens konklusioner er lutter

almindeligheder og selvfølgeligheder – de kan alle omskrives til: film er noget andet end litteratur.

Bogens mere end halvtredjehundrede sider anvendes udelukkende til at påvise gyldigheden af en påstand, som fremsættes på side 13 – at filmatisering »er en radikal transformationsproces«. Bevares, man bør kunne begrunde sine påstande, men bør man egentlig ikke også kunne begrunde den udførlighed, hvormed man begrunder en påstand?

Udgangspunktet for Borup Jensens undersøgelse »gav sig selv«. Det er »spørgsmålet om, hvad der egentlig kan lægges i begrebet filmatisering«. Det svar, som »giver sig selv« er kort – bogens titel: roman og drama bli'r til film. Med samme ret som Lamb talte om bøger, der ikke er bøger, kan man tale om film, der ikke er film. Tager man sig denne ret, kan begrebet indsnævres og blive håndterligt. Frasorteres kan da alle de film, der ikke for alvor er blevet til film, heriblandt 90 pct. af de film, der bygger på et lødigt forlæg – i hvert fald et par af Borup Jensens eksempler måtte kasseres. Videre kan der ses bort fra de film, som skønt de bygger på et inferiørt forlæg, er blevet til lødige film. Hvis en film er en filmatisering, blot fordi den bygger på en bog eller et stykke, så er jo de fleste film filmatiseringer: ordets anvendelse i daglig tale er naturligvis uforpligtende. Når en elendig bog forvandles til en god film, er det meningsløst at tale om filmatisering. »Det litterære værks integritet vokser med dets grad af lødighed.« Ja, det forhold må siges at være tilstrækkelig dokumenteret. Men er der overhovedet grund til at diskutere filmatiseringer, medmindre det drejer sig om overførelse til film af værker, hvis lødighedsgrad er nogenlunde høj?

Når det gælder sådanne filmatiseringer, kan der selvfølgelig fortsat tales om en »radikal transformationsproces«, men resultatet er givet på forhånd, dersom instruktøren betragter »forlægget som en af mange mulige impulsgivere«. Hvis ikke instruktøren føler sig forpligtet af sit valg af forlæg, så bør han enten holde fingrene væk – eller lade det pågældende værk være impulsgiver i den forstand, i hvilken det kan være impulsgiver for enhver, der gider læse det. Borup Jensen synes, at Kurosawas »Blodets Trone« er den hidtil mest overbevisende Macbeth-filmatisering. Men er det overhovedet en Macbeth-filmatisering? »En sådan filmatisering er renset for de detailler, der henleder publikums opmærksomhed på forlægget.« Måske, men hvorfor så overhovedet blande Shakespeare ind i sagen? Borup Jensen kunne lige så godt hævde, at Shakespeares »Julius Caesar« var en dramatisering af Plutark. For min skyld må Knud Leif Thomsen gerne »forholde sig frit« til »Hosekræmmeren«, men jeg afviser, at hans film er en filmatisering af Blichers novelle.

Men Borup Jensen vakler nu også i troen, da han når frem til en analyse af Sjöbergs »Fröken Julie«. Instruktøren henleder her konstant publikums opmærksomhed på forlægget. Sjöberg bygger videre på Strindbergs intentioner, siger Borup Jensen. Han »forholder sig frit til sit forlæg, men hans behandling af det er kongenial«.

Borup Jensen kunne få brug for endnu mere subtile forklaringer, hvis han blandt sine eksempler havde haft Bressons filmatisering af Bernanos' »Journal d'un curé de campagne« eller Viscontis af Lampedusas »Leoparden«. I det hele taget kan man ikke udelukke, at Borup Jensen ville have fået langt interessantere resultater af sine store anstrengelser, såfremt han havde været mere kræsen i sit valg af eksempler.

Albert Wiinblad

Th. Borup Jensen: Roman og drama bli'r til film. 281 sider, Gyldendal, København 1975.

De professionelle

Tredie bind i Tantivy Press' serie om »The Hollywood Professionals« er helliget Howard Hawks, Frank Borzage og Edgar G. Ulmer. Egentlig turde det vel være overflødigt at medtage Howard Hawks i seriens monografier – ikke fordi Hawks er mindre end professionel, men fordi Hawks og hans film turde være blandt de senere års oftest beskrevne. Og bogseriens erklærede mål er netop at bringe nyt om instruktører fra Hollywoods storhedstid »who might otherwise be ignored by film students and historians«.

Ignoreret er Hawks i hvert fald ikke, og John Belton formår da heller ikke at bringe overraskende nyt frem om Hawks og hans film, men hans gennemgang af en håndfuld karakteristiske film er i hvert fald solid, og forfatterens åbenlyse glæde over en ofte undervurderet film som »Hatari!« (»What is great about »Hatari!« is it's obviousness«) er medrivende.

Også Frank Borzage-afsnittet er solidt, og Borzage turde i langt højere grad være – for denne bogserie – en instruktør at gøre opmærksom på. Borzage døde i 1962, og kun de færreste af instruktørens film er blevet genstand for ny-vurderinger, skønt Borzages ægte lyrisk-romantiske stil rummer mange kvaliteter. Især synes Borzages film fra tyverne og de tidlige tredivere at være mere opmærksomhed værd, og som en begyndende indføring er Beltons kapitel godt.

Langt mindre overbevisende er forsvaret for den i dag ellers helt glemte Edgar G. Ulmer, der kaldes »one of the greatest film-makers to emerge from the shadowy lower dephts of Hollywood's »B« feature production industry in the forties«, men kapitlets tekst virker ikke overbevisende på mig.

P.C.

John Belton: The Hollywood Professionals, Vol. III. 182 sider. Tantivy Press, London 1974. £ 1.25.

Set i TV

»Julemanden har blå øjne«
»Adoptionen«
»Annas forlovelse«
»Sankt Mikael havde en hane«
»Jernbanebørnene«
»Børn hånd i hånd«
»Pornografen«
»En millionær kommer til byen«

Julemanden har blå øjne

»Julemanden har blå øjne« er en lille stemningsbeskrivende novellefilm om en ung døgenigt (Jean-Pierre Léaud), der driver lidt rundt med vennerne, i konstant pengenød, på konstant pigejagt. Det foreløbigt overordnede formål med hans tilværelse er at få råd til at købe en duffel-coat, toppen af 1966's mode, naturligvis med det formål at gøre indtryk på omgivelserne, især pigerne. Han går dog ingenlunde særligt målbevidst til sagen, men regner halvfrysende med de sædvanlige småtjanser op til jul. En overgang får han et job som julemand hos en gadefotograf og benytter naturligvis situationens *tilsyneladende* oplagte muligheder for kontakt med pigerne. Uden julemandskostumet og -skægget mister han imidlertid hurtigt sin tiltrækningskraft, viser det sig, da han arrangerer et stævnemøde med en pige. Men endelig får han da råd til duffel-coaten. Det store mirakel i hans tilværelse medfører det ny kostume imidlertid ikke. En misundelig kammerat mumler lidt truende, at han bare køber en loden-frakke til næste år, for så er *det* in. Tilsidst (nytårsaften) går han med vennerne ud og spiser, og så på bordel, på bordel, på bordel!

Ideen er spinkel, men klar: Den unge mand har endnu ikke fundet sig en

identitet og en mening i tilværelsen (Eric Rohmer har jo ikke taget patent på lediggangstemaet i fransk film). Der er meget af de tidligere nouvelle-vague-films spontane, skitse-agtige stil over filmen, og som en skitse, en forstudie til Jean Eustaches store (lange) kraftpræstation »Moderen og luderen« kan man vel betragte filmen. Forskellen ligger i spilletiden (»Julemanden«s 45 mod »Moderen og luderen«s 210 minutter), og baggrunden for Jean-Pierre Léauds formålsløse lediggænger. Det er endog rimeligt at se de to film i kronologisk fortsættelse af hinanden. Jean-Pierre Léaud i »Moderen og luderen« (1973) kunne gerne være nøjagtig den samme unge mand fra »Julemanden ...« (1966), syv år efter, blot med rejsen til Paris, maj '68 og det almindelige værdi-opbrud indimellem. Hvad gør man, når man har gennemskuet, at hverken duffel-coat, loden-frakke eller pigejagt er formål eller værdi nok til at give tilværelsen mening? Det var vel strengt taget det problem, han gik og tyggede på i de 210 minutter.

Man kan vel i teorien imponeres meget over den konsekvens, hvormed Eustache gennemfører denne tematik og tilstands (= stilstands-) beskrivelse i den lange film, men i praksis tillader jeg mig at foretrække skitsen fremfor at skulle sidde hovedværket igennem en gang til. Konsekvens er godt, men man kan få for meget af det gode.

Peter Hirsch

Øverst Jean-Pierre Léaud i »Julemanden har blå øjne«, derunder Gyöngyver Vigh og Kati Berek i »Adoptionen«. Nederst Anna Vayena og Stavros Kalaroglou i »Annas forlovelse«.

Adoptionen

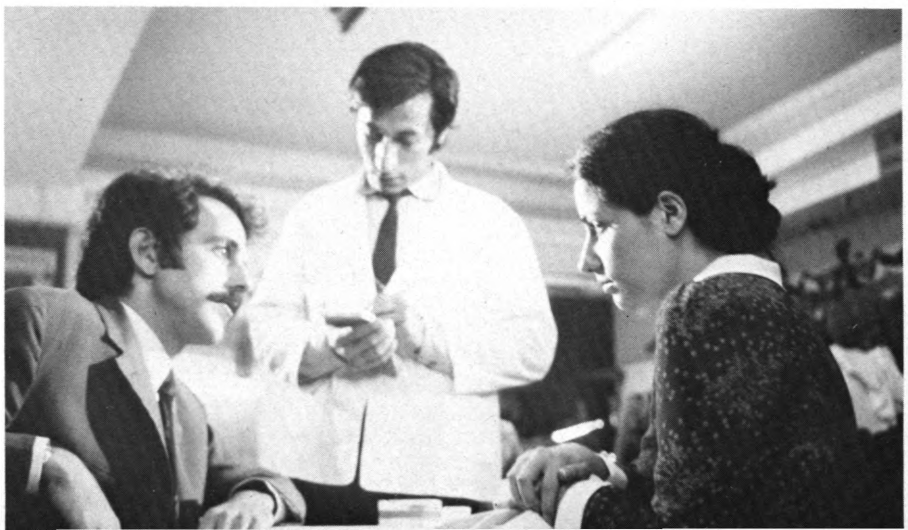
Skønt Marta Meszaros' »Adoptionen«, der vandt førsteprisen ved kvindeårets Berlin-festival, må kaldes en kvindefilm – hvad der helst skulle være noget andet end en damefilm – beskæftiger den sig ikke med »kvindeproblematikken«; derimod nok med kvindeproblemer – af den slags, som, forestiller man sig, er tilbagevendende emner i damebrevkasser, eller som i hvert fald med god grund kunne være det. Reelle problemer, altså, men Marta, Marta!, kunne de kun anskueliggøres ved hjælp af et yderst enfoldigt damebrevkasse-syn på mændene? »Forenklingen« giver uheldige resultater her, for den nådeløse »Sådaner-mænd«-skildring af de mandlige personer tilfører den seriøse kvindefilm en række lettere komiske damefilmselementer, som ærlig talt virker slemt forstyrrende.

Således da hovedpersonen Kata, der i en alder af 42 ønsker at få et barn, efter at have indhentet lægens velsignel forelægger ønsket for sin »faste« ven. Vennen, der er gift og har et par børn, afslår under henvisning til, at han virkelig ikke kan rende til to familier. At Kata – enke og barnløs – skulle kunne have andre krav til tilværelsen end det at mødes med ham en gang imellem – når han har tid – falder ham ikke ind. Mænd! Men Kata elsker ham, siger hun – og det betyder, at hun må resignere, eftersom hun hverken ønsker at ødelægge hans familieliv eller at »snyde sig« til et barn, som barnets fader ikke har ønsket.

Bekendtskabet med Anna – en ung pige fra et pigehjem – får hende til at skifte holdning og giver hende ideen til, hvorledes hun skal løse sit problem. Skønt Anna advarende gør hende opmærksom på, at »forladte børn altid har en eller anden brist«, beslutter hun sig for adoption.

Beretningen om, hvordan Kata under sine forsøg på at hjælpe Anna når til erkendelse af, at kvinderolle er moderrolle, udgør filmens centrale og også bedste afsnit, omend Marta Meszaros fortæller lovlig dvælende – antagelig i håb om for alvor at gøre filmen, som det hedder, »lavmælt og indtrængende« – hvad der jo heller ikke er et upassende tonefald i betragtning af emnet. Havde hun så i det mindste blot holdt det! Men: Kata opsøger Annas forældre for at opnå deres tilladelse til, at den unge pige kan blive gift med den pæne unge mand, hun holder af. Annas fader stiller betingelser, hvormed han afslører sig som en rigtig væmmelig karl. Mænd! Og så skal det i øvrigt vise sig, at brudgommen, så snart brylluppet er en kendsgerning, optræder som »mand i huset«. Mænd!

Albert Wiinblad



Annas forlovelse

Tjenestepigen Anna, hovedpersonen i den græske film »Annas forlovelse« fra 1973, har trofast tjent en bedre middelklassefamilie i 10 år. Hun bor nu alene sammen med den gamle mor i et stort hus, hvor hun har et værelse i kælderen. Familiens medlemmer sætter stor pris på hende og mener, at hendes velfærd er deres anliggende; således finder kvinderne i familien en egnet livsledsager til hende.

Anna, som ikke har kontakt med andre end familien, er skræmt til tårer ved tanken om at blive bortgiftet, men da hun og den unge mand, en langturschauffør, første gang er ude sammen, føler hun et reelt fællesskab. Hun kommer – efter madmoderens mening – for sent hjem, uden at der i øvrigt er foregået noget upassende. Konflikten i Anna mellem den ensomhed, hun har affundet sig med, og de uvante følelser, udløser et stumt opgør mellem hende og den inkvisitoriske »Frue«.

Dagen efter er familien kaldt sammen for at trøste den hysteriske gamle mor, og Anna underkastes et – på mere end én måde – nærgående forhør af husets midaldrende, småsjofle og bornerte søn. Det bestemmes, atter hen over hovedet på Anna, at en ung mand, der holder hende ude så sent, er uegnet omgang, og at hun skal forblive i familiens tjeneste.

Annas mor, en fattig enke, der har født og opfostret ni børn, tilkaldes fra sin landsby for at bidrage til konfliktens løsning. Hendes sidste ord til Anna er: »Livet forkæler nogle, er hårdt ved andre. Det er gode mennesker, gør som de siger«. Dermed slutter filmen, men der er ingen tvivl om, at Anna – med en lønforhøjelse på 125 kr. om måneden – vil blive og følge den »skæbne«, som hendes herskab tilrettelægger for hende.

»Annas forlovelse« er en film om den totale umyndiggørelse, om den kombinerede klasse- og kvindeundertrykkelse. Anna er blevet tjenestepige, fordi hun stammer fra en fattig egn og en fattig familie, men den unge mand kommer fra samme egn og er trods alt som »fri« lønarbejder uendeligt meget bedre stillet. Han har en vis klassebevidsthed og opponerer svagt mod Annas afhængighed og tænder dermed en brand; det er aldrig før faldet hende ind, at noget kunne være anderledes. I sin isolation fra sine klassefæller har hun ikke haft mulighed for at oparbejde nogen selvbevidsthed.

Hendes intimeste liv planlægges og besnuses af det »velmenende« herskab. End ikke på sit eget værelse kan hun være i fred; familiens medlemmer buser ind til hende uden at banke på f. eks. midt i en omklædning. Den ene gang, hun lukker sin dør, får det uoverskuelige følger.

Filmen etablerer både ikonografisk (fotografering af Anna i cirkler og ovaler) og verbalt (Annas højtlæsning af juleevangeliet) en parallel mellem Anna og jomfru Maria. Om dette skal forstås som en kritik af kirken for at medvirke til undertrykkelsen, eller om filmen selv spinder videre på kristen mytologi, er ikke klart for mig. Hvis det sidste er tilfældet ligger den selv under for nogle af de ideologier, den har sat sig for at afdække, men det spolerer ikke dens stilfærdige beskrivelse af Annas svingende sindsstemninger.

Udover at analysere den halv-feudale undertrykkelse, som tjenestefolk er underkastet, blotlægger filmen i fine nuancer og betoninger forfaldet i borgerskabet. »Familielivet« blandt Annas herskab udleverer sig selv så stille, de rituelle omgangsformer, det latente had, tomheden, der kun kan udfyldes af den geskæftige og inkonsekvente interesse for Annas liv. Filmen afslører uden overdrivelser kønsrollerne i al deres groteskhed, de udstafferede, intrigerende kvinder og de sløve, selvglade mænd.

Kritikken i filmen er ikke blot liberalt-humanistisk; den *antyder* klassemodsætningernes antagonistiske karakter og er i sine forklaringer af bevidsthedsdannelsens muligheder funderet i en marxistisk samfundsopfattelse. Jeg tror ikke, det er overfortolkning også at se filmen som en allegori over Grækenland i juntaperioden. Den umyndiggørelse, som Anna befinder sig i, svarer til det græske folks under oberstdiktaturet og familiens udlevede omgangsformer til det forældede regime, der ikke kunne bidrage med andet end befæstelsen af sin egen magt.

Den videre samfundskritik i filmen skal man nok være opmærksom for at finde, hvilket formodentlig hænger sammen med, at den er produceret på et tidspunkt, hvor den borgerlige offentlighed var sat ud af funktion. Men når pressen er blokeret, er det altså muligt at fremkomme med – pænt indpakkede – angreb mod de siddende magthavere i spillefilmens fiktive form. Når de direkte meningskanaler tørrer ind, kan »kunsten« i kraft af sin indirekte karakter tillade sig at kritisere, hvilket dog indebærer, at kritikken måske ikke trænger igennem.

Men alene i kraft af sin skildring af tjenesteforholdets umenneskelighed er »Annas forlovelse« en på én gang bidende og smuk film.

Susanne Fabricius

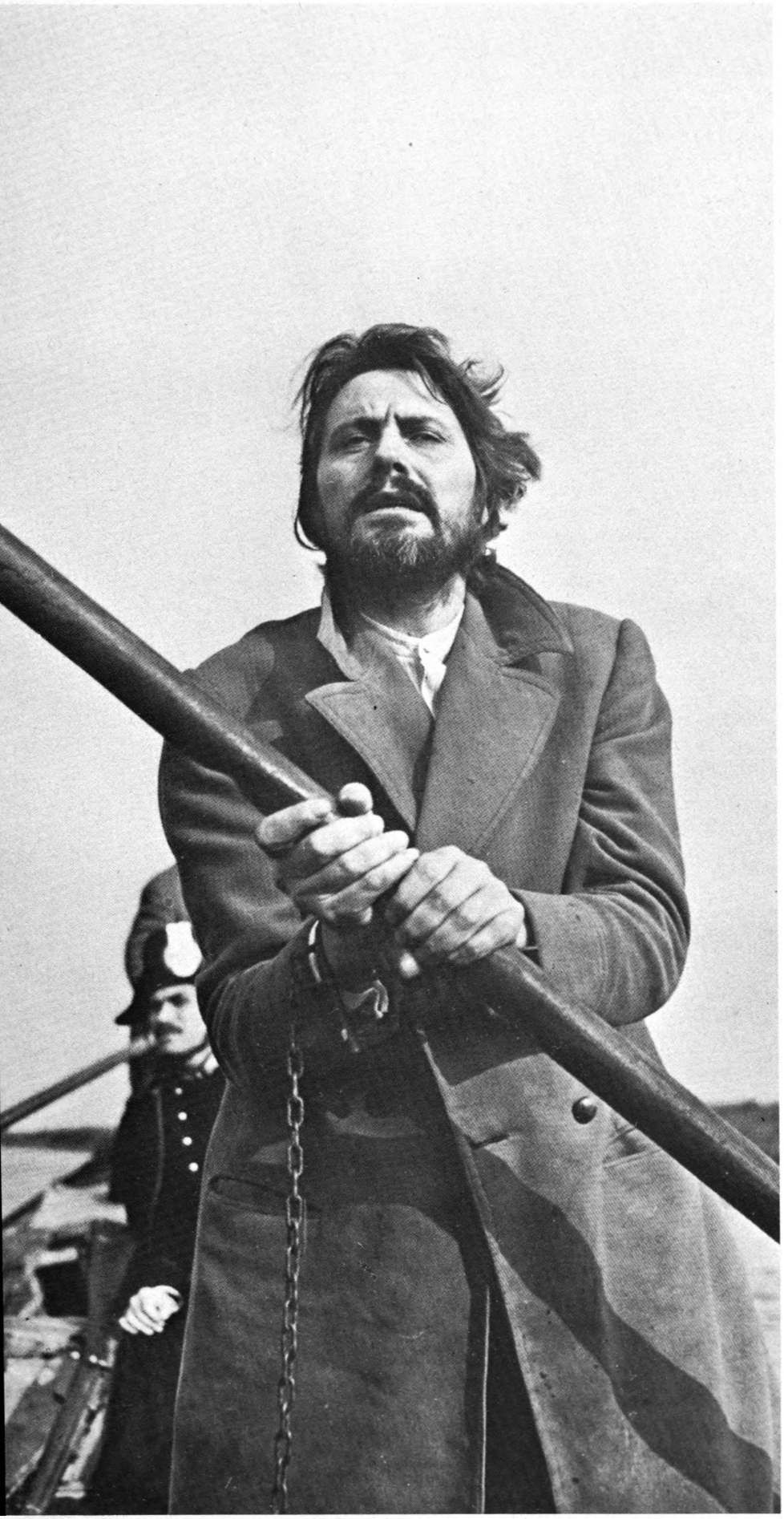
Sankt Mikael havde en hane

Italiens nyere politiske historie er ved at blive kortlagt grundigt i de senere års film. Viscontis »Leoparden«, Monicellis »I compagni«, Bologninis »Metello«, Rosis »Ingenmandsland«, Lizzanis »Mussolini: ultimo alto«, Letos »Professor Rossinis tvungne ferie« og Bertoluccis »Medløberen« og »Edderkoppens strategi« tegner et næsten totalt billede af den politiske udvikling fra Garibaldi til fascismens undergang. »Sankt Mikael havde en hane« føjer sig ind i denne række, kronologisk set mellem »Leoparden« og »I compagni«, og skildrer to stadier af socialismens udvikling, den utopiske og den marxistiske socialisme, i tiden mellem 1865 og 1890.

Hovedpersonen, Giulio Manieri, en ung mand fra overklassen, er leder af en gruppe revolutionære, som rejser rundt i landet og forsøger at kanalisere bøndernes utilfredshed til et målrettet oprør mod autoriteterne. Filmen fortæller hans historie i fem store scener: 1) en mislykket aktion i en lille norditaliensk by, 2) ministerens – og hans families – spekulationer over hvilken straf, »anarkisten« skal have, 3) den dødsdømtes »sidste« rejse og benådning foran eksekutionspelotonen, 4) de 10 år i enecelle, 5) transporten til en fangeø i Venezia-bugten og sluttelig selvmordet.

Under den lange fængsling fortsætter han sin normale tilværelse i fantasien og bevarer således åndsevnerne intakte, på lignende måde som når han som dreng blev låst inde i et mørkt rum som straf (filmens prolog) og holdt frygten på afstand ved at synge børnesange: »Sankt Mikael havde en hane/ hvid, rød, grøn og gul/ for at gøre den tam/ gav han den mælk og honning«.

Filmen er baseret på en af Leo Tolstojs sidste fortællinger, »Det guddommelige og det menneskelige« fra 1906, oversat samme år til dansk som »Hvorledes man dør«. Fortællingen foregår »på det tidspunkt, hvor regeringens kamp mod de revolutionære rasede stærkest« og fortæller først om den idealistiske unge godsejer Svjetgolub, som henrettes for revolutionær virksomhed. Derefter følger historien hans kammerat, en mere helhjertet revolutionær, som tilbringer 10 år i enecelle. Han begår selvmord, da det går op for ham, at den unge generation af revolutionære, tvært imod at beundre ham, betragter hans og hans kammeraters aktioner som tåbelige og forfejlede. Filmen overspringer Tolstojs indflettede kristne budskab, men følger ellers forlægget forholdsvis nøje, bortset fra at de to hovedpersoner er smeltet sammen til en, idet den dødsdømte får sin straf forvandlet til fængsel. Filmens centrale passager – Manieris køretur til henrettelsespladsen, hvorunder han fabler om den martyrdyrkelse, han forventer at blive gjort til genstand for efter sin død; hans ord til bødlen: »Men føler du da slet ikke medlidenhed med mig?«; de 10 år i fængslet, hvor han ved hjælp af indbildningskraften bevarer fornuften; og endelig den sluttelige konfrontation med den ny tids marxistiske revolutionære og selvmordet – er alt sammen hentet hos Tolstoj. Fortællingen tager sig ud som et temmelig tørt indlæg i ti-



dens debat, og det forklarer nok, hvorfor også filmen som helhed har et lidt livløst debatterende præg. Bedst fungerer den i den lange afsluttende scene, hvor de politiske diskussioner foregår mellem to fangebåde som langsomt stages gennem det trøstesløse lagunelandskab. Filmen understreger den hovedløse idealisme og koketteriet hos den naive og egocentriske samfundsomstyrter, men placerer alligevel – som Tolstoj – klart sympatien hos den fantaserende revolutionære fusentast frem hos de rationelle, »videnskabelige« marxister.

Filmen er instrueret redeligt, men ikke videre fascinerende af brødrene Vittorio (født 1929) og Paolo (født 1931) Taviani. De har lavet en række dokumentarfilm i årene 1954–59 og har hidtil instrueret seks spillefilm: »Un uomo da bruciare« (1962), »I fuorilegge del matrimonio« (1964), begge instrueret i samarbejde med Valentino Orsini (født 1921), »Sovversivi« (1967), »Sotto il segno dello Scorpione« (1968), »San Michele aveva un gallo« (1971) og »Allonsanfan« (1974).

Peter Schepelern

Jernbanebørnene

»Jernbanebørnene« stammer fra 1970, og filmen er et debutarbejde af skuespilleren Lionel Jeffries, en nu 50-årig engelsk komedieskuespiller, som man måske bedst vil huske fra »Camelot«, hvor han spillede den landløse Kong Pellenore. Uden at de to nævnte film i øvrigt har meget med hinanden at gøre, bæres de af samme drøm om det uskyldsland, der hører fortiden eller barndommen til.

»Jernbanebørnene« fortæller om tre halvstore børn, der en dag bliver rykket ud af deres vante omgivelser. Deres far bliver arresteret for en mystisk forbrydelse, og sammen med deres mor drager de ud på landet og slår sig ned i et lille hus, der ligger tæt op ad en jernbane. Det er i begyndelsen af århundredet, og jernbanen øver samme tiltrækning på børnene, som man kunne tænke sig, at store flyvemaskiner ville gøre på et barn i vore dage. De følger opmærksomt togenes kommen og gåen, og de indbygger i den grad jernbanen i deres tilværelse, at den bliver centrum i alle deres oplevelser.

Lionel Jeffries har selv skrevet filmens manuskript, der er bygget over Edith Nesbits børnebogsklassiker. Han har fortættet historien til en kæde af dramatiske oplevelser, der næsten uden pauser bevæger sig fra højdepunkt til højdepunkt. På den måde har Jeffries opnået at gøre sin film til et erindringsbillede (hvad fortekstsekvensen da også

Giulio Brogi i den italienske film »Sankt Mikael havde en hane«.

antyder), hvor triviel hverdag er glemt og begravet. Tilbage er blevet en række minder, som årene har forstærket og tilspidset og gjort eventyragtige. Teknikken er risikabel – især hvis filmen skal ses som en børnefilm – fordi Jeffries netop fastholder minderne som en virkelighed, der engang var, og ikke som en drøm om barndomslandet. At filmen alligevel lykkes – endda i forbløffende grad – skyldes vel især det skær af eventyrland, der for en moderne tilskuer – både barn og voksen – hviler over begyndelsen af århundredet. Men Jeffries hjælpes også godt på vej af de tre børn, der spiller hovedrollerne. De gennemspiller børnenes mentale udvikling forbløffende overbevisende og har fanget den edwardianske tidsalders tonefald så ubesværet, at mange af filmens scener virker improviserede. Også filmens voksne har god bund i deres figurer. Det gælder selvfølgelig især Bernard Cribbins, der virkelig får føjet mange dimensioner på sin ellers karikerede rolle som stationskarlen.

TVs speaker annoncerede »Jernbanebørnene« som »en smuk erindring«, og det er lige præcis, hvad filmen er blevet, og hvad der gør den så tiltrækkende. Det er en erindring (fra før verden gik af lave, som det hedder). Og den er smuk.

Da jeg havde haft det så rart, mens jeg så filmen, men desværre er over 30, gik jeg samvittighedsfuldt til nogle børn bagefter og spurgte dem om deres mening. De elskede filmen.

Ib Lindberg

Børn hånd i hånd

Den japanske instruktør Susumu Hanis 3. spillefilm, »Børn hånd i hånd« (1962), bærer tydeligt præg af, at dens skaber har en fortid i dokumentarismen. Desværre er det allerede i dette tidlige arbejde klart, at Hani har det største besvær med at integrere sin dokumentariske erfaring i et dramatisk hele. Den smidige, ja nonchalante behandling af bredlærredet i de ligefremt registrerede scener står i grel modsætning til de stift symbolske, arrangeret opstillede billeder i de mere »konstruerede« sekvenser.

Det drejer sig om en meget fri genindspilning af en film fra 1948 af den produktive Hiroshi Inagaki, baseret på et manuskript af den hæderkronede gamle instruktør Mansaku Itami (død 1946).

Den ældre film var et diskussionsoplæg om behandlingen af retarderede børn. I Hanis udgave er hovedpersonen Kanta en lidt tung, men ejegod dreng, der ind imellem irriterer de andre børn, fordi han opfatter så langsomt. Kanta

En lyrisk scene fra »Jernbanebørnene«s smukt erindrede fortid.

påvirkes særligt af to drenge i sin underskoleklasse: På den ene side den begavede og venlige Okumura, der gør sig allehånde anstrengelser for at trække Kanta op på klassens niveau, og på den anden side den frække og lumske Yamada, der bestandigt lokker ham ud i uføret. Til sidst implicerer Yamada den helt uskyldige Kanta i et tyveri, men den (lovligt) idealistiske klasselærer, hr. Matsumura, udreder trådene. Han overvinder også Kantes skyhed, får ham sat i sving med ting, han kan overkomme og giver ham selvtillid, så filmen kan slutte med, at Kanta får en fin eksamen.

Historien er så enkel, at filmen sine steder virker, som om den ikke blot handler *om* børn, men er beregnet *for* børn – men klipperytmen er desværre nok for hurtig og sceneskiftene for bratte til dette forfordelte publikum.

Filmens charme – og den er ikke ringe – ligger i den umådeligt lydhøre registrering af børnenes adfærd. Mange af Hanis dokumentarfilm handlede om børn, bl. a. »Children Who Draw«, der vandt »Robert Flaherty-prisen« i 1957, og hans sympati for disse samfundets svagest stillede er åbenbar og medrivende. Barneportrætterne er rammende og nuancerede: Man får både indsigt i børnenes opfindsomhed og storsindethed, samt i deres ubetænksomme grusomhed.

Som sædvanlig kan Hani ikke helt undgå melodrama og sentimentalitet, men filmens varme og engagement vil få de fleste til at bære over med dens uheldige passager.

Peter Nørgaard

PS! TV har tidligere vist Hanis debutfilm »En slem dreng« (1961) og »Hun og han« (1963).

Øverst en scene fra Hanis »Børn hånd i hånd«, nederst en pornofilmoptagelse i »Pornografen«.

Pornografen

Den japanske kunst har nok leveret de smukkeste *erotica* siden vores allesammens gamle grækere afbildede deres orgier på amforaer 500 år før vor tidsregning. F. eks. har så at sige alle de anerkendte kunstnere indenfor *ukiyoe hanga* – det folkelige træsnit, der blomstrede 1650–1850 – leveret billeder med seksuelle motiver – *shunga*. Forskere plejer at forbigå disse værker i tavshed, henvise deres eksistens til fodnoter eller gemme dem bort i speciallitteratur med titler som »Das Geschlechtleben der Japaner«. Faktum er, at disse billeder ofte repræsenterer noget af det ypperste, de pågældende kunstnere har ydet – og det gælder også de i vesten kendte Harunobu, Hokusai og Utamaro, hvoraf den sidste forøvrigt er blevet biograferet af Mizoguchi. »Shunga« forener på en for europæere forbløffende vis en henrivende delikatesse i komposition, kolorering og linieføring med den yderste djærvhed i skildringen af kønslivet.

Den afslappede holdning til det seksuelle, som disse værker afspejler, gik uhjælpeligt tabt ved amerikanernes tvangs»åbning« af Japan i midten af forrige århundrede. Mødet med den amerikanske og europæiske kultur betød, at japanerne med deres sædvanlige assimileringsevne optog træk af vestens kristne dobbeltmoral i deres tankesæt, og at censuren, der tidligere næsten udelukkende havde haft politisk karakter, nu også manifesterede sig inden for seksualmoralen. Dette blev yderligere understreget ved den amerikanske okkupation efter 2. verdenskrig. Frisproget blomstrede ganske vist op i de glade 60'ere, men der er tegn på, at der også på dette område vil komme en »backlash« i 70'erne.

Det er det moderne Japan og dets moralske forvirring, der er baggrund for Shohei Imamuras »Pornografen« fra 1966. Handlingen foregår i 60'erne i den driftige industriby Osaka, hvor den arme titelperson forgæves søger at udføre sit hverv i fred. Den pæne, midaldrende hr. Ogata er flyttet sammen med enken Haru og forsørger tilsyneladende hende og hendes to børn, datteren Keiko og sønnen Koichi, som rejsende i kirurgiske instrumenter. I virkeligheden er han leverandør af pornografi – både i form af smalfilm, billeder, lydoptagelser og liveshows, og han fungerer også som kontaktmand til prostituerede. Hans arbejde er en stadig kamp med uforstående myndigheder, samvittighedsløse konkurrenter og opportunistiske gangstere. Kriminaliseringen af, hvad der efter Ogatas mening er en helt uskyldig – ja, uegennyttig virksomhed, fremstår som rendyrket tåbelig, og hans families fordømmelse, da hans virke bliver afsløret, skildres som hyklerisk og selvretfærdig.

Hr. Ogata er egentlig et ret konventionelt menneske, og en del af filmens humor opstår ved sammenstødet mellem det bizarre arbejde, han har, og den hverdagsagtighed, hvormed han udfører det. Desværre er hans privatliv af en art, der får hans moralske normer til at bryde sammen. Han er incestuøst betaget af sin steddatter, der ligesom hans stedsøn er totalt ligeglad med ham og kun ude på at udnytte ham økonomisk. Ogata får den skrækkeligste skyldbevidsthed, og den mindskes ikke, da Haru, som han nok holder mest af, og

som han har gjort gravid, får et nervøst sammenbrud. Hun har fået at vide, at Ogata efterstræber hendes datter, og samtidig hugger hendes søn alle husets sparepenge og flytter hjemmefra. Da hun oven i det hele går hen og dør, bliver Ogata grebet af desperation. Han isolerer sig på en husbåd og begynder at konstruere en kunstig kvinde, som han mener vil løse alle erotiske problemer. Han er ved at være færdig med sin opfindelse, da husbåden en aften river sig løs og via kanalerne driver helt ud i Stillehavet – en slutscene, man nok kun kan finde magen til i Marx-brødrenes »En dag i cirkus«. Imamura går dog ud over det rent humoristiske og forlener scenen med en særegen, melankolsk poesi. Der er en uhyggelig konsekvens i, at en mand, der ser det som sin opgave at råde bod på civilisationens forkrøbling af menneskelige drifter, kun kan gøre det ved at konstruere et kunstigt menneske – et i ordets egentligste forstand seksual»objekt«.

Filmens hovedtema er ganske vist kønsdriftens betingelser i et restriktivt samfund, men Imamura er i det hele taget meget fascineret af forholdet mellem det primitive og det civiliserede: Problemstillingen dukker op i de fleste af hans værker, og han har selv sagt, at han betragter sig som en slags filmisk sociolog. Imidlertid skal man ikke tage filmens undertitel, »En introduktion til antropologi«, alt for højtideligt. En af hans tidligere film, »Insect Woman« (1963), kaldtes med større ret »En japansk entomologisk fortælling«. »Pornografen« er langt fra en videnskabeligt dissekerende afhandling. Tværtimod er den meget springsk, eller snarere sprælsk, i sin fortællemåde. Imamura benytter sig af pludselige flashbacks, surrealistiske fantasi-scener, irreal lyd, ejendommelige billedvinkler og film-i-film sekvenser. Endnu i dette værk er det muligt, med noget besvær, at adskille »virkeligheds«-planet fra det »uvirkelige«, men i senere film sætter han i højere grad spørgsmålstegn ved, om det »virkelige« egentlig kan defineres, som f. eks. i »A Post-war History of Japan« (1970). Teknikken i denne film – modsigelsen mellem en »objektiv« billedside og en »subjektiv« lydside – anvender Imamura også som distanceringseffekt i »Insect Woman« og »Intention of Murder« (1964).

Distanceringen, der hos Imamura føles som en slags fortæller-ironi, optræder også i »Pornografen«. Her tager den – i god overensstemmelse med filmens tema – form af en beklemmende voyeurisme. Kameraet belurer ustandseligt personerne, gennem gulvsprækker, døre og vinduer, og ofte rent fysisk over store distancer, mens dialogen udspiller sig i auditivt close-up.

Men distanceringen betyder ikke, at Imamura »tager afstand« fra sine figurer. Igennem al ironien mærkes en tydelig respekt for disse mennesker, der trods de groteske forhold, de mere eller mindre uforskyldt lever under, alligevel bevarer en rest af værdighed.

Det er en vedkommende, vittig – og langt fra nem – instruktør, der med »Pornografen« er introduceret i Danmark.

Et par noter om filmens skaber: Den 50-årige Shohei Imamura har instrueret et dusin film, siden han debuterede med tre lystspil i rap i 1958. Han arbejdede først for Shochiku-selskabet, bl. a. under Yasujiro Ozu, og fra 1954 for Nikkatsu-selskabet, hvor han var assistent for komedie-instruktøren Kawashima, som han menes at være påvirket af. Han har skrevet manuskripter for flere andre instruktører, samt et teaterstykke, som han omarbejdede til sin 5. film: »Pigs and Battleships« (1961). »Insect Woman« og »Pornografen« er hans bedst kendte værker.

Peter Nørgaard

En millionær kommer til byen

Douglas Sirk er bedst kendt og mest berømmet for sine (nogle siger i bedste forstand) kulørte melodramer fra halvtredsernes sidste halvdel, altså film som »All That Heaven Allows« (Med kærlighedens ret, 1955), »Written in the Wind« (Dårskabens timer, 1956) og »Imitation of Life« (Lad andre kun dømme, 1958, Sirks sidste film), men hverken disse eller tidligere film har overbevist mig om andet, end at estimeringen af Sirk som en betydelig kunstner er et modefænomen. At Sirk derimod er en til tider dygtig håndværker med en sikker sans for effektivt at berette en historie tyder adskillige Sirk-film på. Helt modsat Sirks opfattelse af sig selv (»I have a painter's memory, not a memory for stories«, forklarer instruktøren sig i »Sirk on Sirk«).

En film som »En millionær kommer til byen« (Has Anybody Seen My Gal?, 1951) er i anslaget set som lidt af en parallel til Minnellis »Meet Me in St. Louis« (og som første del af en trilogi omfattende yderligere »Meet Me at the Fair«, 1952, og »Take Me to Town«, 1952). De sidste to film hævdes at være bedre end »Has Anybody Seen My Gal?«, som kun en Andrew Sarris vil regne blandt Sirks bedste og mere personlige film, men nu turde Sarris for alle andre end Sirks mest ekstreme beundrere være i sit mest svulstige hjørne, når han om Sirk skriver »... by a full-bodied formal development, his art transcends the ridiculous as form comments on content«.

»Has Anybody Seen My Gal?« er hverken så latterlig som ovennævnte påstands indhold eller så god som placeringen (Sarris') af filmen lader ane. I stedet er der tale om en upersonlig, men ganske pænt underholdende lille komedie, af en type og en kvalitet som Hollywood både før og siden har produceret i snesevis af. Først og fremmest findes kvaliteten i spillet, og det vil især sige i Charles Coburns spil. Coburn er en lidt excentrisk mangemillionær ved navn Fulton, der en dag beslutter sig til at opsøge sin fødeby for at konstatere, hvordan det er gået med hans ungdoms elskede, pigen han forlod til for-

Piper Laurie og Rock Hudson i »En millionær kommer til byen«.

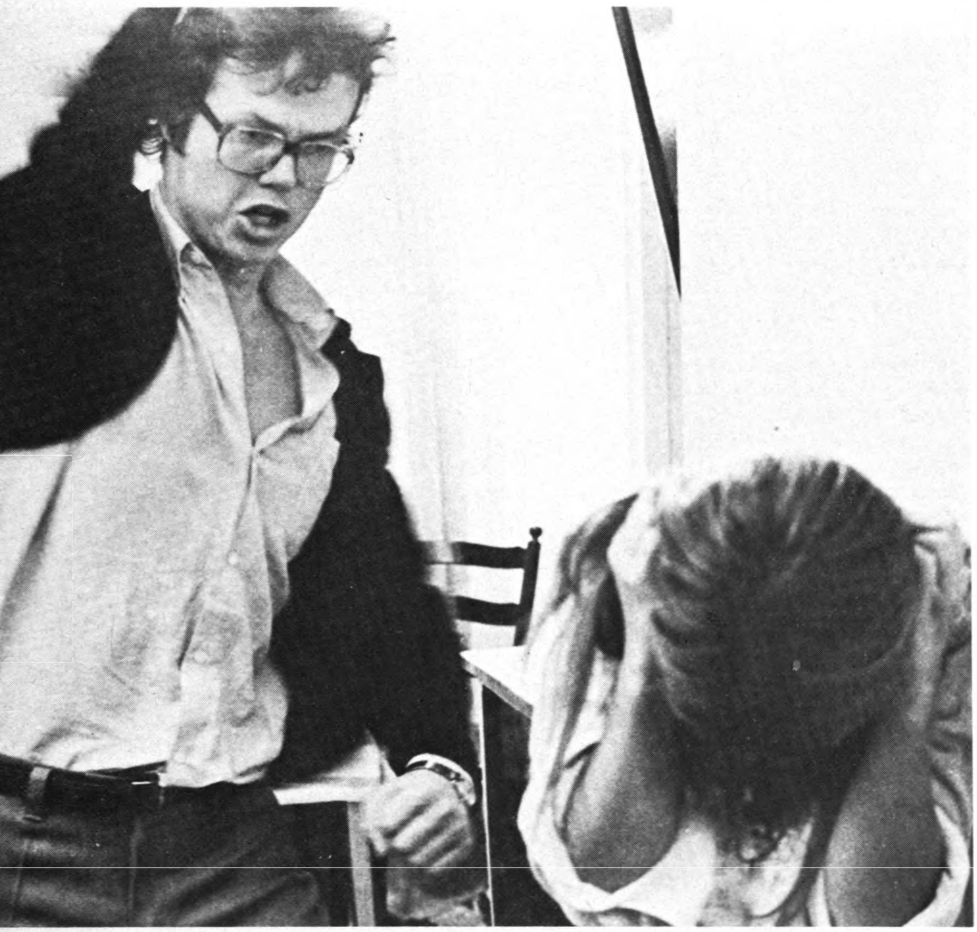
del for den store bys økonomiske muligheder. Ved list indlogerer han sig i huset hos den for længst gifte pige, der lever lidt fattigfint med sin mand og tre børn. Fulton lader familien arve 100.000 dollars (fra en anonym velgører), og der er mere sadisme i den idé end Coburns venligt plirrende øjne først røber. Thi familien Blaisdell skaber sig, køber hus i ekstravagant udstyr, mænger sig med sleskende iver med lillebyens rige – er i det hele taget så uudholdelige, at Sirk burde have hvæsset formen meget mere end tilfældet er, hvis skildringen af bedsteborgerskabets lader ellers skulle rumme andre kvaliteter end klicheens. Det gør den ikke, undtagen i Charles Coburns venlige brumbasse.

Til slut er alt ved det gamle. Intet husket, intet lært. Familien Blaisdell har sat pengene overstyr, datteren må atter få sin fattige, men gode ungersvend, og således får kærligheden da lov til at triumfere, skønt der ikke er meget trumf i Rock Hudsons bøvede unge mand, eller i Piper Lauries ditto unge pige. Filmen er i øvrigt nydeligt dekoreret, og den kunne gerne være lavet af en Henry King, eller en George Marshall, eller en Norman Taurog eller hvad håndværksmestrene ellers hed i de glade halvtredsere.

Per Calum

Filmene

»Det sidste eventyr«
»Hustruer«
»Da Svante forsvandt«
»Blanche«
»Den åbne mund«
»Manden der ville være konge«
»Morderkabalen«
»Garagen«
»Ta' livet af kællingen«
»Alle tiders vovehals«
»Sunshine Boys«
»Sherlock Holmes' smarte bror«
»Israelsk filmuge«



En scene fra »Det sidste eventyr«: Jimmys jalousi og forurettethed vokser til voldsomhed og mani.

Det sidste eventyr

Det er ganske aparte, at man som dansk filmkritiker så ofte må tage til takke med andenhåndsviden om udviklingen i svensk film, men kendsgerningen er, at mens kilometervis af engelsksprogede trivialfilm uden synderlig relevans for en dansk tilskuer finder vej til de danske biografer på grund af en mekanisk distributionsform, har svenske film fra første og andet geled endog meget svært ved at finde en dansk distributør.

Vi må derfor støtte os på svenske informationer og vaklende stole på spredt egen erfaring når vi hævder, at Jan Halldoff fik et kunstnerisk comeback i 1974 med »Det sista äventyret«. Selv har jeg siden 1969 kun set en enkelt Halldoff-film, »Stenansiktet« fra 1973 – en meget attitude-præget storbyungdomshistorie, der sygnede hen af produktionsjaskeri. Han har i øvrigt siden bl. a. iscenesat »Rötmånad« (1970), den folkelige succes »Firmafesten« (1972), der indspillede ca. 6 mill. svenske kroner, TV-serien »Den hemmelige ø« (en slags »Fluernes Herre«, tilberedt med svensk dressing), og »Bröllopet«, der blev udsendt i oktober 1973, kun godt en måned efter »Stenansiktet«.

Alligevel tør jeg godt påstå, at Halldoffs problemer med sine film aldrig er af teknisk (herunder fortælleteknisk) art, men af indholdsmæssig art. Jeg begår lidt vold mod mine egne principper om ikke gerne at skille form og indhold, men jeg er ikke renere end jeg må indrømme, at »Triumph des Willens« er en formmæssigt smuk men indholdsmæssigt frastødende film, og så skal jeg endda tilføje, at formskønheden er teoretisk, og at indholdets karakter er så frastødende, at skønheden kan sammenlignes med skønheden ved en granats form, ved soldug, ved en naturkatastrofe.

Det er at gå lidt langt i forbindelse med Halldoff, men hvis jeg må henvise til min artikel i »Kosmorama 95«, hvor bl. a. den i denne forbindelse temamæssigt vigtige film »Korridoren« (1969), er nærmere omtalt, så fremhæver jeg der, hvor afhængige Halldoffs film er af tonefaldet, af den gennemgående, måske lidt romantiske, »renhed« i stemningerne. Halldoff er ude på at overbevise os med sine film, og lykkes det ikke på tonen og stemningen, er al den tekniske perfektion stort set forgæves. Tilbage er kun en effekt, der kan lignes ved reklamefilmene.

Det siger sig selv, at Halldoff hermed er meget afhængig af forlæggets tema og dets almengyldighed. Til »Det sidste eventyr« har Per Gunnar Evanders roman tilsyneladende rummet det mønster af psykologiske udviklinger, der

lod sig overføre til filmen uden at blive en litterær kalkering.

Jimmy på 23 er en umulig officerselev, og hvis vi skal tro hans mor, så var hans far en mønster-officer, der ville blive meget skuffet over Jimmy. Det er hun selv, det er naboerne sikkert, og det er Jimmys forlovede derhjemmefra, skuffet, men forstående og tilgivende. Jimmy gør underlige ting på kasernen, han hilser på flagstangen, for det var sådan, han som rekrut lærte at hilse, og han smider radioen på samlingsstuen ud ad vinduet. Han var kommet til at sige, at hvis de nu spillede en bestemt melodi i ønskekoncerten, så røg radioen ud. Det gjorde de. Jimmy fyres fra det militære firma. Hans logik er af en anden verden, skønt hans opdragelse til blød villighed burde kunne formes til hvadsomhelst. Men Jimmys oprør er begyndt at ulme bag de beskyttende briller.

I det civile livs skam får Jimmy arbejde som lærervikar, og efter en skolefest forføres han af den 16-årige Helfrid. Det er tilsyneladende lykken for dem begge. Det er det i hvert fald for Jimmy indtil han opdager, at han ikke er den eneste ene i verden for Helfrid. Hans jalousi og forurettethed vokser til voldsomhed og mani, og omgivelsernes tryk bidrager yderligere til Jimmys udefinerede oprør, der til slut presses indad og sætter sig fast til en tvangstanke: han er ved at blive blind. Efter at have vandaliseret en optikers butik, anbringes Jimmy på et hospital, og en langsom behandling – skærmet fra verden og menneskene udenfor – kan tage sin begyndelse, en behandling, der ikke mindst består i at Jimmy »behandler« sine medpatienter, spejler sig i dem, oplever dem, støtter dem og støtter sig til dem.

Som det vil ses af handlingsreferatet deler filmen sig i Jimmys liv før og efter indlæggelsen, i de ydre og de indre påvirkninger, i Jimmy som et menneske deformeret af, men fungerende i sine omgivelser, og et menneske knust af disse omgivelser og afsondret fra dem for senere at kunne vende tilbage til dem med reparerede sanser. I forhold til »Korridoren« er det en film om den anden part, altså ikke hjælperen, der er i klemme, men den der har hjælp behov. Og begge film skildrer deres situation som rykket ud af privatsfæren, ud af journalen, og ind i et samfund af mennesker og miljø, af halve følelser og hele ord, af konflikter på det moralske plan. Der er masser af identifikationsmuligheder i »Det sidste eventyr«, renset som den er for symboler og anden tyggemad, men måske er det netop forskellen i mængden af identifikationsmuligheder i første og anden del, der får anden del til at virke lidt mindre vedkommende. Førstedelens konkrete situationsspil holdes op for os så de opleves nære og alligevel komplekse, mens jeg i andendelen ikke kan sige mig fri for af og til at være kommet ind i en film af Kjell Grede med de lange totalindstillingers rolige postulater om eftertanke og naturlig udvikling. Men – det er smukt og varmt og ganske acceptabelt alligevel for én, som ikke har førstehåndskendskab til situationen. Lad det være sagt straks.

Halldoff har skabt en velformet og socialt vedkommende film, der fortjener en bedre skæbne, end den fik i Alexandras rodede repertoire. Den fortjener en hurtig reprise på en af de idealistiske, mindre biografer i København og en gedigen distribution i provinsen. Det er en skandale, at Øresund skal være en mere ufremkommelig grænse end Kruså.

Poul Malmkjær

Hustruer

Denne film af den norske instruktør Anja Breien er en spillefilm om kvinderoller. I dagbladene har jeg kun set den anmeldt af mænd, og det gik f. eks. ud over Informations Morten Piil, som i et læserbrev blev beskyldt for at have misbrugt spaltepladsen med tomme, intetsigende floskler og anmelderklichéer, uden at have f a t t e t, hvad filmen drejer sig om. På den baggrund er det lige før, man er lidt flovset over at være udpeget som kvindelig eengangsanmelder netop af denne film. »Kosmorama« faldt ikke i grøften!

Forresten havde jeg nær aldrig fået set filmen på det planlagte tidspunkt. Min mand havde afslået at se »Hustruer« med sin hustru. En beslutning han var nået frem til på baggrund af dagbladsanmeldelserne. Jeg havde derfor nærliggende inviteret en veninde med, men da vi dukkede op, var der udsolgt, fordi Svante havde overtaget salen med de mange pladser. Min veninde er enlig mor og havde babysitter på, og kun ved venlig overtalelse lykkedes det at få »orloven« udstrakt et par timer ekstra. Held i uheld medførte det så, at vi kunne varme op til de norske kvindeudskejelser med et par timers private oplevelser i det danske aftenliv. To veninder på mini-druktur fra syv til ni. Således motiveret må jeg sige, at jeg syntes ekstra godt om filmen. Modsat flere dagbladsanmeldere kan jeg ikke sammenligne filmen med Cassavetes »Ægtemænd«, som jeg ikke har set, og modsat en film som »Violer er blå« var der ingen inside gossip, som kunne virke distraherende for en nøgtern bedømmelse. I »Dagmar«s program, forfattet af to rødstrømper, står der, at »Hustruer« er en bred introducerende film, og at dette er dens styrke og svaghed. Styrken skulle ligge i, at dens budskab er at sætte spørgsmålstegn ved kvinderollen. Svagheden, at den ikke antyder konkrete handlemuligheder. Jeg mener, jeg kan huske, at Anja Breien selv har sagt i et dagbladsinterview, at det var det afgørende for hende at nå et bredt publikum med filmen. Det tror jeg er lykkedes, ikke mindst fordi hun ikke er faldet for et sofistikeret miljø, men konsekvent har valgt almindelige omgivelser og typer.

De tre kvinder, filmen skildrer, har muligvis aldrig villet ændre verden, men de har, som det er ethvert menneskes ret, haft nogle drømme om en rimelig tilværelse. Da filmen starter, tvinges de på grund af en ti års jubilæumsklassefest, til at gøre en slags status. Omkring de 30 er man nået til et afsnit i livet, hvor man godt kan bedømme, hvilken vej vinden blæser. De tre kvinder, Mie (Anne Marie Ottersen), Heidrun (Frøidis Armand) og Kaja (Katja Medbøe) var veninder i skolen. Mie er nu gift med en bilmekaniker, der arbejder hos Fiat og tjener 54.000 kr. om året, nok til en lidt for dyr forstadslejlighed. Hun er hjemmegående og har fået tre børn – allerede. Heidrun er fabriksarbejderske, pt. på en chokoladefabrik. Hun er gift, men lever ikke sammen med manden på det tidspunkt, de tre mødes. I løbet af filmen afsløres det, at hun ingen børn har, selvom hun har sagt det modsatte under festen. Kaja er havnet i et velstillet miljø. Hun er gift med en advokat. Hun er højgravid og har i forvejen en lille søn, som hun aldrig har været fra i mere end en halv time ad gangen ...

Hvad kan de tre tidligere veninder stille op med hinanden udover at plaske lidt rundt i de fælles minder? Det er det, filmen handler om og antyder med udgangsreplikken »Vi må mødes – vi kan ikke slutte nu«. I øvrigt er det den samme fornemmelse, der får dem til at fortsætte efter klassefesten, og vi følger dem på en vittig og tankevækkende tur rundt i byen. På badeanstalt, parker, værtshuse, et fotoatelier, en elskers lejlighed, en tur med båd til København o. s. v.

Flere af pointerne på denne tur er, at de tre kvinder tér sig, som mænd vistnok plejer at gøre i lignende situationer. Men det er ingenlunde min fornemmelse, at Anja Breien hermed mener, at bare kvinder overtager de mandlige roller, så har vi ligestillingen hjemme. Næh, situationerne er bevidst karikerede. Ligesom i »Tag det som en mand, frue« vil Anja Breien afsløre diskriminationen ved at vende tingene på hovedet. Under en nattefest hos to reklamefotografer symboliseres sexismen i en oppustelig plasticdukke, som den gravide Kaja finder frem, mens fotograferne er gået i lag med Mie og Heidrun. En lignende moderne plasticdame var i øvrigt med på den udstilling, der blev holdt på Det kgl. Bibliotek i anledning af Dansk Kvindesamfunds 100-års jubilæum. Her fremgik det, at man har haft den slags efterligninger af det kvindelige legeme længe før vor tid. Tyskerne kalder dem med midteuropæisk grundighed for utugtsdukker (Unzucht-puppen). I Frankrig hedder de »Dames de voyage« (rejsedamer) og på amerikansk hedder de

selvfølgelig Barbara eller Judy. Episoden får Heidrun til at se nogle ting klart. Profit, profit, siger hun som udtryk for en ny fælles erkendelse, inden hun falder i søvn på et værtshuslokum.

I løbet af filmen afdækkes de tre kvinders forskellige baggrund og hermed også deres forskellige muligheder for frigørelse. Heidrun er, som allerede antydet, nok den mest politisk bevidste af de tre. Men hun er også den eneste, der har erhvervserfaringer. Filmen dokumenterer, hvorledes det industrialiserede samfund, anskueliggjort i arbejdspladsen chokoladefabrikken, er antifeministisk. Da Heidrun møder op for at hente løn til at kunne fortsætte turen med de andre, bliver hun fyret. Kaja havde nemlig i forvejen ringet for hende og meldt hende syg på grund af menstruationssmerter. Det påskud skulle hun bare ikke have brugt, for nu viser det sig, at personalechefen har holdt øje med hormonerne. Han kan dokumentere, at det månedlige mensesregnskab ikke stemmer. Ergo må Heidrun have pjækket; og så begynder han at blande menstruationen sammen med beskyldninger om venstreorienteret ekstremisme. Der bliver uorden i samlebåndet, når Heidrun udebliver eller interesserer sig mere for arbejdsmiljøet, end for den rette konfekt.

For Mie gælder det, at man får et levende indtryk af, hvordan et tidligt ægteskab og en påtvungen moderrolle kan påvirke et ellers energisk menneske. Hun er nemlig fuld af humor og humør, men det er tydeligt at hendes energi afledes negativt på grund af de fastlåste omgivelser. Hun har fundet en delvis personlig løsning hos en elsker, men det er tydeligt, at det ikke er nogen rimelig udvej på længere sigt for hende at *dele* følelser for at *føle* frihed. Den ironiske distance, Mie formår at lægge til de daglige problemer giver dog håb om, at hun ikke er så nem endda at knække. Men anklagen, Anja Breien rejser, er præcis nok. Anklagen mod samfundet, der ikke i tide har truffet de sociale og familiepolitiske foranstaltninger, der burde være en naturlig konsekvens af samfundsudviklingen.

Påstande om at kvinder skulle være udstyret med et særligt yngelplejeinstinkt, forekommer at være hykleriske, når man tænker på, hvilke andre fundamentale behov, mange kvinder nægtes. For Mie står problemet krystalklart, da hun under en lynvisit i hjemmet ser i øjnene, at ægtemandens nye omsorg for børnene ikke rækker en tøddel længere end til det øjeblik, da han mener at have passiviseret hende med et hurtigt knald og et ømt »jeg kan ikke undvære dig«. Mies problem løses nok ikke alene ved at Fiat evt. indfører deltid for mænd.

Filmens tredie hovedperson Kaja er opdraget af en mor, som igen er opdraget til, at en kvindes livsopgave består i at sætte lighedstegn mellem kærlighed til sine børn og omklamring af dem. Denne ejendomsbetragtning er formentlig den egentlige grund til, at Kaja skildres som den mest konservative og umodne af de tre. Hun er den, der hele tiden er ved at ringe hjem, og som ser »sin« Jens og Jens' bil på alle gadehjørner. Bindingerne overfører hun selvfølgelig til sine egne børn. »Det er så skønt, når de nyfødte og helt afhængige af én«, siger hun som en usikker dokumentation for sin egen eksistensberettigelse i det trygge ægteskab. Af antifeminister udlægges en sådan holdning af og til således, at denne type kvinder i virkeligheden får børn for ad den vej at søge tilflugt for en krævende omverden. Hvis der er nogen sandhed deri, må det da være den, at det er en samfundsskabt neurose, og sådan nogen skal hverken anskues med mistro eller overbærenhed, men behandles – ved at ændre samfundet. Skildringen af Kaja viser i hvert fald, at hun ikke uden hjælp fra andre smider arvegodset overbord. Da hun får hjælpen og altså pludselig kommer til at udgøre en trussel mod sagføremanden og hans retssamfund, efterlyser han hende da også gennem politiet. Stillet over for den reaktion, formidlet af kaptajnen ombord på Oslobåden, fører det til en krise mellem de tre kvinder, hvor jeg i øvrigt for første gang bliver uenig med Anja Breien i hendes kvindefortolkning. Hun lader situationen udvikle sig til et veritabelt slagsmål med riven i håret og pudekasteri. Men Anja, det er da *mænd,* der tror, at kvinder river hinanden i håret. Kvinder river kun mænd i håret (hvis de fortjener det).

Som refereret i indledningen skriver rødstrømperne i programmet, at det kan være en svaghed ved filmen, at den ikke antyder konkrete handlemuligheder. Jeg mener egentlig ikke, det er nogen svaghed. Al den stund, at de tre kvinders livssituationer, baggrund, nuværende miljø, politiske bevidsthed o. s. v. er så forskellige, så vil de midler, der skal tages i brug for at komme videre, også være det. Der er langt mellem de små skridt og det endelige gennembrud. Langt fra denne films enkle dialog til ord, der tæller. Men det er godt at vide, hvad der er vigtigt. Og det ved Anja Breien, der har lavet denne film.

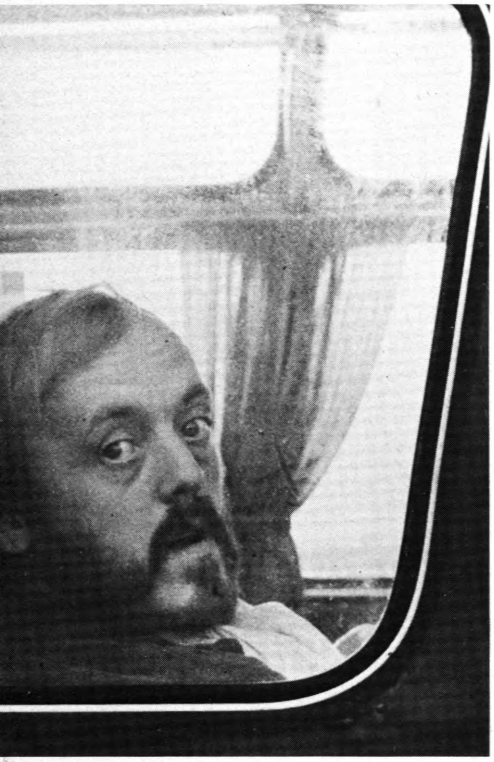
Tove Hygum Jacobsen

Herover en scene fra »Hustruer« med Katja Medbøe. Til højre Poul Dissing i »Da Svante forsvandt«.

Da Svante forsvandt

Ikke blot Svantes forsvinden hører til litteraturens uløste detektivopgaver. Også hans oprindelse er lidt af et litterært mysterium. At redegøre herfor – og for Benny Andersens og Henning Carlsens personlige forhold til ham – kan meget vel udvikle sig til et tre-pibers-problem, som en anden litterær-mytologisk skikkelse ville have sagt det.

Benny Andersen udgav »Svantes viser« i 1972 – i øvrigt samme år som han indledte samarbejdet med Henning Carlsen med »Man sku' være noget ved musikken« – og i kølvandet fulgte en større interesse. Ikke blot for viserne, som blev foredraget af Poul Dissing, men for selve den forsvundne Svante, der via sit »medium«, Benny Andersen,



så talentfuldt havde meddelt sig til omverdenen. Der var naturligvis vantro, der udviklede den teori, at Svante blot var en ny og »ukarakteristisk« side af Benny, en side, som han altså ikke rigtig ville være ved og ville markere sin distance fra ved hjælp af den fiktive Svante-figur. Til disse tvivlere hører Henning Carlsen tilsyneladende ikke, siden han nu, tre år efter, foranlediger eftersøgningen af den forsvundne digter genoptaget med fornyet interesse fra offentligheden og selv deltager aktivt i eftersøgningen med både 8 og 16 mm kamera. Man har – ganske naturligt – lov til at spørge sig selv, hvad det særligt er ved Svante, der vækker Henning Carlsens store bevågenhed?

Vel er jeg ingen Holmes, men jeg har dog en teori, der synes at stemme ganske vel overens med de givne fakta – i dette tilfælde Henning Carlsens hidtidige spillefilmproduktion.

Et gennemgående motiv i Carlsens film er – som bl. a. påvist af John Ernst i Kosmorama 104 – *flugten*. Om der også er det i hans privatliv skal jeg ikke kunne sige, men et og andet i den (næsten) private »Er I bange?« kunne tydes derhen. Svante er – i bog som i film – flygtigheden selv, end ikke et billede af sig har han efterladt på sin flugt fra vennen Benny og den elskede Nina, hans livs muse. Som kunstnertype er han den såkaldt »livsnydende«, d. v. s. den øldrikkende, romantiske weltschmertz-type, som man egentlig godt kunne møde i Café »Strudsen«, stikkende hovedet i busken som det øvrige stampublikum der. Hans digte er tilsvarende jordnære, handler om livets bagateller, branderter, tømmermænd, forstoppelse og undtagelsesvis: »Livet er ikke det værste man har/om lidt er kaffen klar«. »De nære tings poesi« hedder det vist. Livet skal være nær på og helst gøre lidt ondt, for at han kan digte om det. Modgang skaber inspiration. Og inspirationen er ikke sådan uden videre til at påkalde; det kniber når Benny opfordrer ham til at skrive en lille forårssang. »Ingen kan tvinge mig, ikke engang mig selv«, lyder en af Svantes replikker, NB – en replik, som er tilføjet i filmen og ikke findes i bogen. Lyder det ikke nærmest som et ekko af Henning Carlsens egne, ydmyge ord: »Jeg vælger ikke mit emne, mit emne vælger mig!«?

Disse og flere spor peger i samme retning: Henning Carlsen identificerer sig, såvidt jeg kan se, aldeles med Svante. De Svante-subjektive 8 mm-optagelser, der illustrerer Bennys tilbageblik til møderne, har ikke kun til formål at tilsløre Svantes udseende for os (en fysisk synlig fremstilling ville have været dræbende afmytologiserende), men de kan såmænd også tages ganske bogstaveligt til udtryk for denne identifikation: Voilà, manden bag kameraet, Henning Carlsen *er* Svante! Elementært, kære læser.

Løsningen er muligvis ikke entydig, men kan alligevel føres videre til interessante aspekter af dette multi-illusionsnummer, som hele Svante-riet til syvende og sidst er. For hvis Svante-figuren oprindelig var Benny Andersens måde at markere sin afstand til visse egne karaktertræk på, så bliver Benny Andersens figur og hans Svante-tourné i Svante-filmen Henning Carlsens måde at markere en distance på til den Svante, han selv identificerer sig med. Der er ingen tvivl om, at Henning Carlsen trods alt ønsker at distancere sig fra denne Svante, der nu er blevet hans øjeblikkelige identifikationspunkt, den type for hvem udvejen af dagligdagens ubehag stadig er flugten til det forjættede land, derovre på den anden side af sundet. Den bebrejdelse, Benny retter mod Svante for at negligere alverdens *store* problemer til fordel for sin egen private onde cirkel, kan meget vel tages til indtægt for Henning Carlsens egen dialog med sig selv, da han gik fra den politisk engagerede »Dilemma« og de dybsindige litteraturfilmatiseringer over til mere »private«, jordnære værker som »Er I bange?« og »Man sku' være noget ved musikken«.

Man kan naturligvis betegne hele affæren som ren og skær kunstner-problematik, men er der alligevel ikke en kerne af noget mere alment vedkommende i det: Hvor mange af os »almindelige« mennesker kan ikke uden besvær projicere os ind i de fantastisk smukke skumringsbilleder af det helsingør'ske molefyr med svenskekysten i horisonten og Svantes ledsagende vise om de lyse birkelunde? Drømme med på drømmen om det sted, hvor flugten ender, og man finder ... sig selv? Hvis man altså lige kunne overvinde denne forbistrede fysiske søsyge! Jeg kunne. Den sidste romantiker er jo nok ikke født endnu, og Henning Carlsen *kan* i hvert fald, og gør det også, helt spontant, hvor gerne han end vil markere sin distance til Svante. Mon han snart rejser en tur til Sverige?

Ét problem står herefter tilbage, og på det gives der ikke noget entydigt svar. Det er stadigvæk problemet om, hvor vedkommende Svante-figurens livsanskuelse og problemer er, ikke for Henning Carlsen, men for os andre. Det spørgsmål må enhver besvare for sig selv, og det vil jeg også gøre: Jeg lod mig ganske indfange og charmere af filmens stilistiske friskhed, den velmotiverede og ukrukkede vekslen mellem de forskellige optagelser og tidsplaner, de opblæste 8 mm billeder og ikke mindst de vidunderlige gamle optagelser af livet på Øresundsbådene. Jeg fandt flere steder filmen rent poetisk, følelsesmæssigt stærkt betagende og vedkommende (føromtalte »Længsel efter Sverige«-sekvens). Filmens bagatelagtige ydre generede mig således ikke spor (når nu Svantes viser *handler* om livets bagateller), men inderst inde er jeg alligevel *lidt* bange, bange for at se filmen igen og måske, *måske* konstatere, at det hele bare var flip.

Peter Hirsch

Blanche

Med »Blanche« gør unikummet Walerian Borowczyk for alvor sin entré som spillefilmsinstruktør, idet hans to tidligere forsøg i fuld længde næppe rigtigt kan kaldes spillefilm i gængs forstand. Den første, »Le théatre de Monsieur et Madame Kabal«, er en animeret film, der trods store kvaliteter ikke virker som en helhed, men som en samling meget løst sammenkædede sketches og strøtanker. Med den næste, »Goto, l'ile d'amour« forlod Borowczyk den animerede film, men kom ikke den gængse spillefilm stort nærmere. »Goto« foregår i fantasiens verden og opfylder ikke mere end »Kabal« spillefilmens krav om formel realisme. Den kan i lighed med Karel Zemans »En djævelsk oplevelse« betragtes som en efterkommer af Méliès og ikke af Lumière.

Det kan næppe undre, at Borowczyks kommercielle debut har involveret fødselskvaler, for han var allerede en mester indenfor kortfilmen – et medium, der stiller kunstneren langt friere. Få har som Borowczyk forstået at udnytte denne frihed. I spillefilmen er bevægelsen det primære kunstneriske udtryksmiddel, men ikke i kortfilmen – i hvert fald ikke i Borowczyks. Han blander med stor kunstnerisk sikkerhed animation, fotografi, farve og sort-hvid og gør desforuden lyden til 50 % af filmoplevelsen. Hans kortfilm virker ikke som oplevelser i tid, men som en slags levende malerier i lyd og farver. En film

som Chris Markers »La jetée«, der næsten udelukkende består af stills, er langt nærmere beslægtet med spillefilmen, idet den, skønt dens tema er ophævelse af tiden, er en oplevelse i tid.

Borowczyks berømteste kortfilm »Rénaissance« er en glimrende introduktion til Borowczyks kunstneriske univers, hvad angår stil såvel som indhold: et stilleben bestående af bl. a. en trompet, en porcelæns-dukke og et vækkeur splintres i stumper og stykker, da vækkeurets visere når tolv, dernæst samles stumperne igen, og til sidst, da stillebenet er komplet igen, når viserne endnu engang tolv, og destruktionen gentages. Hos Borowczyk er tiden ikke lineær, men på middelalderlig vis cirkulær; temaet er destruktion, der på grund af tidens cirkularitet indebærer genfødsel.

Det virker som en selvfølgelighed, at Borowczyk med sine malerilignende kortfilm om sin middelalderlige tidsopfattelse skulle forsøge sig i den historiske genre. Udtrykket »den historiske genre« giver måske lidt for meget association til kongerækker, Richard Løvehjerte og Christian IV, men på dansk har vi ikke noget udtryk, der dækker det engelske »period piece«, hvorved forstås et værk, der er skabt i én tid og forsøger at genskabe stemningen fra en tidligere tid. Enhver filmentusiast må kende den chokerende oplevelse, det er at opdage, at »period pieces« stort set altid er mere bundet til den tid, de er lavet i end den tid, de forsøger at genskabe. F. eks. vil halvfjerdsernes »period piece« par excellence »The Sting« fortælle et publikum i firserne langt mere om Hollywood i halvfjerdserne end om USA i trediverne. Undertiden kan »period pieces« eller blot scener i dem bevare deres præg af ægthed. Jeg skal nævne et par eksempler inden for middelalderfilmen, da »Blanche« hører hjemme der. I Richard Thorpes »Ivanhoe«, der alt i alt er meget halvtredserpræget, er der et sandhedens øjeblik: tvekampen mellem Ivanhoe og tempelherren. De to kæmpende er tydeligvis meget hindret af deres tunge rustninger og bevæger sig nærmest som i slow motion, og lydsiden består udelukkende af metallisk klirren og bragen. Sådan må en kamp mellem riddere virkelig have lydt og taget sig ud. Dreyers »Jeanne d'Arc« er stadigvæk en middelalderfilm og ikke blot en avant-garde film fra tyverne på grund af de urealistiske, manuskriptillustrationslignende kulisser, Oliviers »Henry V« er evigt ung på grund af de dreyerinspirerede kulisser, de pastelagtige farver og Shakespeares tekst, og de renaissanceagtige slagscener i Eisensteins »Alexander Nevski« er stadig troværdige. Schaffners »The War Lord« er måske endnu for ung til at kunne bedømmes, men det tør håbes, at dens omhyggelige rekonstruktioner og dens middelalderlige tankegang vil kunne bevare den.

Hvad det er, der bevarer »period pieces« er svært at definere, men det synes at være nært forbundet med pågældende periodes kunstneriske udtryksformer. Skulle man lave en tyverfilm idag, ville således ikke »bobbet« hår, korte kjoler, midterskilning og dobbeltradet jakkesæt være de afgørende faktorer, men derimod lille format, sorthvid film, montage, og sex-scener, der overlod det meste til tilskuerens fantasi.

Og det princip har Borowczyk anvendt i »Blanche«. Naturligvis er alle tænkelige detaljer autentiske – sågar musikken med kastratsang – men billedkompositionerne og billedbeskæringen gør mere til at skabe den rette stemning. Præsentationen af orkestret i filmens begyndelse er et godt eksempel. De fire musikanter fylder hele billedfeltet, og den lille balkon, de står på fungerer som en ramme. Alt i billedet peger indad og intet udad, så billedet bliver en helhed i sig selv som et maleri i modsætning til et filmbillede, der som oftest fungerer som et udpluk af en større virkelighed. Tilskueren bliver næsten forbavset, når orkestret ses i baggrunden i en ensemblescene og således sættes ind i en større sammenhæng. Et andet karakteristisk middelaldertræk i billedstilen er manglen på dybde og perspektiv. Mange passager har simpelt hen en væg som baggrund, foran hvilken personerne optræder som på en primitiv teaterscene, f. eks. den centrale scene i Blanches gemakker og scenen, hvor Bartolomé forsøger at forføre Blanche. I denne scene undgås dybdekomposition bevidst. Nicholas ser gennem et vindue Blanche og Bartolomé, en situation, der i høj grad indbyder til en komposition med vinduet i baggrunden og de to andre i forgrunden; men den skildres ved krydsklipning. Brugen af farver er som altid hos Borowczyk en vigtig del af helheden; i filmens muntre begyndelse giver de lyse, pastelagtige farver association til kalkmalerier eller gobeliner, mens de dunkle toner i kongens soveværelse snarere minder om renaissancens malerkunst.

Filmens personer og handling kan desværre virke lidt latterlige og enfoldige på publikum, fordi Borowczyk også her er middelalderen tro. En gammel herremand er gift med den unge smukke Blanche og har en søn, Nicholas, af et tidligere ægteskab. Kongen og hans kvindebedårende væbner Bartolomé kommer på besøg, og begge forsøger de uden held at forføre Blanche. Nicholas vogter tappert sin stedmoders dyd, men opdager langt om længe til sin rædsel, at han elsker hende og hun ham. Den gamle herremand mistænker Blanche for at have været ham utro med Bartolomé. Efter mange forviklinger ender det med, at alle er døde, de fleste ved selvmord, og kun kongen er tilbage og erindrer, hvor muntert hele tragedien startede. Det kan være svært at goutere, at Blanche og Nicholas' fatale kærlighedshistorie er krydret med muntre indslag, som herremandens fuldskab, scenen mellem kongen og Bartolomé om natten, hvor de kun har Blanche i tankerne, og kongens galleri af komiske munke, men netop denne blanding af grotesk humor og dyb alvor har filmen tilfælles med ridderromanen (jfr. Bédiers gendigtning af »Tristan og Isolde«). Ved filmens slutning er der ingen grund til tårer, alle eller ingen, selv ikke kongen, der startede det hele, er skyldige. Hvad der er sket, var uundgåeligt, for alle har handlet, som de måtte handle, fordi de var i deres følelsers og i højere magters vold. Hvad angår udtryk såvel som indhold er »Blanche« den hidtil mest overbevisende middelalderfilm.

Herover en malerisk scene fra »Blanche«. Til højre en scene fra »Den åbne mund«.

Ul Jørgensen

Den åbne mund

Maurice Pialats »Den åbne mund« er en dybt sørgelig film om døden og om vort livs spildte muligheder. En midaldrende

ungdommeligt udseende kvinde ligger for døden med kræft. Efter at lægerne har opgivet hende, bringes hun fra hospitalet hjem til den lille by i Auvergne. Hun har blot tilbage at dø, og familien ved det. Manden, sønnen Philippe og svigerdatteren Nathalie passer hende i ventetiden. Mens dagene langsommeligt slæber sig afsted, bliver hun svagere og svagere. Snart kan hun næppe tale, kan kun fremstønne en sætning, senere bliver hun helt stille, trækker blot vejret pibende og stønnende. Til sidst dør hun så. Som en gammel kone. Med åben mund.

Pialat fortæller gribende og hele tiden sobert i en realistisk, næsten brutal tone om dette dødsfald og de reaktioner, det fremkalder hos de pårørende. Faderen, der i sit samliv med hustruen utvivlsomt har foretaget adskillige erotiske sidespring, hvad der må have givet anledning til stærke ægteskabelige kriser, passer den døende omsorgsfuldt og kærligt, men synker også hen i selvmedlidenhed. Hans grædende »vi skændtes aldrig« kort efter begravelsen står i en næsten grotesk kontrast til den døendes halvt bevidstløse anklage mod ham tidligere om, »at han føjter om med en luder«. Fortiden forandrer sig!

Sønnen synes at have været stærkt knyttet til moderen. Også han føler vel en oprigtig sorg, en sorg, som han kanaliserer ud i diverse besøg hos prostituerede, hvorved han svækker forholdet til hustruen, måske på afgørende vis. Hun er den af de tre, der – naturligt nok – er mindst engageret i den døende. Frem for alt keder hele historien hende.

Det synes at have været Pialats mening, at den døende skulle tjene som en katalysator for de andre. Gennem hendes død skulle man notere sig evt. forandringer hos personerne samt hvad der evt. forblev permanent. Man kan næppe sige, at filmen fungerer tilfredsstillende på denne baggrund. Man har vanskeligt ved at bedømme de tre's reaktioner, fordi man kender dem så dårligt. Måske kan man hævde, at filmen slet og ret er for kort. Som den er nu med dens stærke koncentrat af moderens dødskamp, forekommer personerne i hvert fald for uformidlede.

Hvad filmen derimod formidler på fremragende vis, er følelsen af menneskelig tomhed og manglende evne til at administrere sine følelser. Pialats personer er ikke i stand til at nå ud over sig selv og over til de andre. De tre pårørende er som fremmede for hinanden, de lever hver deres liv i det samme hus omkring den samme opgave. Dette er filmens for alvor sørgelige aspekt, som Pialat på brutal vis sætter i relief gennem den døendes fortvivlede kamp for livet og dog uafvendelige død. Gennem mødet med det absurde i menneskets lod forekommer personernes spildte muligheder for dog at få noget ud af stumperne fortvivlende. Pialats personer

har ikke meget at sige hinanden, når alle de små daglige gøremål er skrællet fra. Når de står nøgne over for hinanden som f. eks. ved en sygeseng.

»Den åbne mund« er den 50-årige Pialats tredje film, og den ligger ganske tæt op ad den forrige, »Vi bliver ikke gamle sammen« (»L'Enfance nue« = »Den nøgne barndom« har vi endnu til gode). Også den havde som hovedtema skildringen af menneskelig tomhed og sjælelig nød, og også her fandt man en sympatisk indforstået holdning til personerne fra Pialats side. Han accepterer sine personer på godt og ondt, hvor en udlevering havde ligget lige for.

De to film minder stilistisk stærkt om hinanden. De har den samme opbygning fortrinsvis af totalbilleder med statisk kamera. En række i deres udgangspunkt realistiske tableauer, som Pialat, der var maler før han blev filmmand, ved en stærk stilisering giver et næsten abstrakt præg. Og de har den samme sekvensmæssige opbygning af de kronologisk fortløbende sekvenser, der efterfølger hinanden i en dump rytme.

»Den åbne mund« er imidlertid en langt sørgeligere film end »Vi bliver ikke gamle sammen«. I denne film rummede Jean og Catherines forhold dog ægte følelser (se Kos. 126), i »Den åbne mund« synes kun tomheden at være tilbage. Jean og Catherines utallige skænderier var dog udtryk for en form for kommunikation, den megen tale er nu afløst af en dødens stilhed. Det er ligeledes karakteristisk, at hvor »Vi bliver ikke gamle sammen« var fuld af lyse udeoptagelser, rummer »Den åbne mund« kun en 5–6 af sådanne, alle ganske korte. Resten af filmen er holdt i lumre indeoptagelser ofte i mørke toner. De to films parallelle slutscener har også en forskellig udgang. Da Jean efter den endelige afsked med Catherine i »Vi bliver ikke gamle sammen« kører bort i sin bil, er det i klart solskin, og der toner for første gang i filmen musik frem. Da Philippe og Nathalie i »Den åbne mund«s sidste billeder kører bort fra hjemmet i Auvergne, er det i natsorte billeder, og der høres ingen musik. I »Vi bliver ikke gamle sammen« var håbet dog til stede, i »Den åbne mund« synes ikke engang dét at være tilbage.

Maurice Pialats film er stærkt selvbiografiske. I de tre film indtil nu har han skildret sin barndom, sit ægteskab med forholdet til en anden og sin moders død. Ønsker man at ordne filmene efter Pialats eget liv, skal »Den åbne mund« placeres før »Vi bliver ikke gamle sammen«. Philippe og Nathalie er naturligvis de samme som Jean og hustruen Françoise i »Vi bliver ikke gamle sammen«. De er endnu ikke for alvor gledet bort fra hinanden, og Philippe/Jean er endnu ikke begyndt samlivet med Catherine.

De to film må have været ganske pinefulde for instruktøren selv, men de forekommer aldrig for private. Pialat har med stor kunst givet det personlige almene perspektiver.

Jens Bruun Christensen

Manden der ville være konge

Filmatiseringen af Kiplings fortælling »The Man Who Would Be King« (som står i samlingen »Wee Willie Winkie and other Stories« fra 1888) har angiveligt stået på Hustons ønskeliste siden 50'ernes begyndelse. Siden da har Hustons karriere fulgt sin karakteristiske zigzagkurs, omfattende hovedværker som »The Red Badge of Courage«, »Afrikas Dronning« og »Fat City«, bombastiske prestigeproduktioner som »Moulin Rouge« og »Moby Dick«, ubetydeligheder som »Den sidste på listen« og »De uovervindelige« og rene katastrofer som »Sinful Davey« og »A Walk with Love and Death«. »Manden, der ville være konge« er en rigtig pæn film, men det kan diskuteres om den er værd at vente 25 år på. Den følger trofast og måske lidt fantasiløst i hælene på forlægget, som handler om et par charlatan'er, englændere i Indien, der har fået den fikse idé, at de vil være konger. De er trætte af at hutle sig igennem ved diverse svindelnumre. Nu vil de lave et sidste, monumentalt svindelnummer, som skal gøre dem til konger i Kafiristan, et afsondret bjergland mellem Indien og Afghanistan. Det lykkes dem faktisk også, ved at udgive sig for Alexander den Stores guddommelige efterkommere, at tage magten i landet, og den ene krones til konge, efter at han har fuppet præsteskabet ved sit tilfældige kendskab til frimurersymboler. Men så får kongen den fatale idé, at han vil gifte sig, og da den segnefærdige brud, som véd at hun som dødeligt menneske aldrig kan slippe godt fra at gifte sig med en gud, i panik bider sin tilkommende så han bløder, går det op for folket, at det er blevet narret. De to fremmede er ikke guder, men mennesker, og hoben kaster sig over dem.

Hos Kipling fungerer historien som et storartet bravour-nummer, en moralitet om hybris og nemesis, og især som en fabel om nødvendigheden af at opretholde afstanden mellem de herskende og deres undersåtter, og specielt mellem den hvide mand og den »indfødte« kvinde. At de to plattenslagere, som skrupelløst gør sig til herskere ved at spille de indbyrdes fejdende stammer ud mod hinanden, let kan ses som personifikationer af det engelske imperiums fremfærd i Indien, har næppe været imperialisten Kiplings hensigt. Dette – og de fleste andre perspektiver – har Huston imidlertid ladet ligge og koncentreret sig om at få filmen til at fungere som *adventure*-film, en genre han dyrkede med så stort held i »Afrikas Dronning«.

Adventure-film er genremæssigt defineret ved, at de fortæller spændende beretninger om eventyreres oplevelser i eksotiske egne eller i pittoreske historiske tidsaldre. Filmene henter ofte deres stof hos forfattere som Dumas (»De tre musketerer«, »Greven af Monte Christo«), Jules Verne (»Jorden rundt i 80 dage«, »Sydstjernen«), Stevenson (»Skatteøen«, »Kidnapped«) og Rider Haggard (»Kong Salomons miner«, »Hun«). Der kan også nævnes film som »Tabte horisonter«, »Mens bøddelen ventede, »Hatari!«, »Orlov i Rio« og utallige drengebogs-film (»Ivanhoe«, »Robin Hood«, »Den blodrøde pirat«). Et gennemgående træk, som dog ikke er obligatorisk, er rejsen, ofte en ekspedition gennem ukendte egne, fra sted til sted og fra overraskelse til overraskelse. Denne adventure-struktur findes også i beslægtede genrer, jfr. eksempelvis krigsfilmen »Navarones kanoner« og spionfilmene »De 39 trin« og »Udenrigskorrespondenten«.

»Manden, der ville være konge« er formet som en umiskendelig adventurefilm. Hovedpersonerne er – meget genre-befordrende – to vovehalse på hasarderet færd i det fremmede. Deres foretagende er dumdristigt, har karakter af opdagelsesrejse. Undervejs er der de forventede »uventede« episoder. Der begyndes med en mystificerende scene: det makabre menneskevrag, som i en sen nattetime slæber sig ind på redaktør Kiplings indiske avisredaktion og begynder sin fantastiske beretning. Derefter får vi, i flash-back, hele beretningen om de to plattenslageres Kafiristan-oplevelser, og herunder udfolder hele den eventyrlige eksotisme sig efter genrens regler: her er orientalske markedsgøglere, fjendtligt sindede afghanere, rivende bjergfloder, nedstyrtede rebbroer, grusomme stammekrige og hellige præsteordner. Huston har hentet det meste hos Kipling, men bygget videre i samme genre med tilføjelsen af makabre sportsgrene, buldrende laviner, afklædte forførersker og et kong Salomon'sk skatkammer.

Filmen er spektakulært flot med glimrende billeder af Oswald Morris, effektfulde masseoptrin og ypperlig udnyttelse af de nordafrikanske locations. Michael Caine og Sean Connery er udmærkede som svindlerparret og spiller komedie af alle kræfter; men det virker som om de – lige som publikum – midt i de frække slyngelstreger også er en lille smule overraskede over, at det hele trods alt ikke er *så* ustyrligt morsomt, som der lægges op til.

Peter Schepelern

Morderkabalen

Ret skal være ret: denne film repræsenterer ikke Chabrol, når han er værst. Sin bundrekord har han forlængst sat – og forresten tangeret mindst et par gange.

Dersom man ville anstille sig retfærdig i en yderst subtil forstand, kunne man måske argumentere for, at Chabrol, hvis originalitet som kunstner ikke lader sig karakterisere uden henvisninger til patologiske træk i hans natur, nødvendigvis af og til må præstere noget virkelig slemt for også, omend sjældnere, at kunne præstere noget virkelig godt. Holder dette argument – bare som en beskeden ansats til en forklaring på Chabrol-filmenes skiftende kvalitet – så må »Morderkabalen« gøre én langt mere mismodig end Chabrols hidtil værste sager. Den er nemlig ikke »syg« nok til at kunne kaldes slem, og på den anden side ville selv Chabrols mest ukritiske beundrere blive forlegne, hvis den blev kaldt god.

Filmen bygger på en amerikansk kriminalroman, som efter alt at dømme ville have været udmærket egnet som forlæg til en spændende kriminalfilm, såfremt instruktøren havde været en uaffekteret »craftsman«. Det er en trekanthistorie – med de velkendte »overraskende« drejninger som de vigtigste spændingselementer. Hustruen og elskeren planlægger mord på manden, og planens udførelse skildres så ufuldstændigt, at tilskueren, hvis kendskab til planen i øvrigt er mangelfuldt, nok skulle kunne få mistanke om, at det ikke gik helt efter planen. Mistanken bekræftes så hurtigt, at man får mistanke om, at det forholder sig på en tredie måde – og så kommer overraskelserne: på en fjerde måde, ha! nej på en femte måde... Foreløbet er sendrægtigt, for når det er indlysende, hvordan alt – indtil videre – hænger sammen, skal politifolk før næste drejning »underholde« os med indgående drøftelser vedrørende den øjeblikkelige sammenhæng.

Til denne Chabrols klart forsætlige omstændighed søger man forgæves et motiv. En eller anden mystificerende effekt kan være tilstrøbt, men det er umuligt – selv hvis man tager den nærmest krampagtigt suggestive ledsagemusik i betragtning – at forestille sig, hvordan den skulle have fungeret. I øvrigt må man nok afstå fra at tillægge Chabrol et så enkelt og nærliggende motiv, for den ganske »opstilling« i filmen – og »opstilling« er noget, Chabrol har sans for – tyder på, at han vil have »Morderkabalen« opfattet som en kriminalfilm med hvad han for sit vedkommende uden tvivl ville foretrække at kalde »metafysiske perspektiver«.

Til stort andet en »opstilling« bliver det dog ikke. Fortællemåden kunne have været retfærdiggjort ved at der i de enkelte situationer havde været såkaldt »spænding mellem personerne« – og om en sådan spænding kan »opstillingen« siges at skabe forventninger. Den udebliver, fordi personskildringen, der enten er flovt overfladisk (hustruen, elskeren) eller oppustet dramatisk (manden), ikke tillader én at opleve de tre som egentlige personer. Man tør antage, at Romy Schneider gør hustruen en anelse mindre væmmelig, end Chabrol havde tænkt sig – der er diverse tilløb til letkøbt og historien temmelig uvedkommende misogyni – men hvad hjælper i sidste ende Romy, når der også er Rod Steiger – i ubarmhjertig Rod Steiger-stil?

»Morderkabalen« repræsenterer Chabrol, når han er så kedelig, som en Chabrol ikke kan være bekendt at være.

Albert Wiinblad

Sean Connery i »Manden der ville være konge«.

Garagen

»Det er kunstens opgave til mennesker især i krisetider: At den mobiliserer både livsforståelse, livslyst og selvforglemmende munterhed, at den forsoner os med skæbnen, men giver os mod på at overvinde resignationens sløvhed«. Sagde Ole Wivel, da han kaldte Det kgl. Teater og DR sammen for at løse problemet omkring TVs transmission af teatrets forestillinger. Ordene kunne have været vendt direkte mod en film som »Garagen«, der bringer Vilgot Sjöman fra puberteten uden mellemstadier over i den midaldrendes sorteste misantropi. Det er en film, der henter sin inspiration i selve nydelsen ved at lade sig overbevise om, at tilværelsen er så rædselsfuld.

For den lille akademikerklike, filmen samler sig om, er hverdagen skildret som et helvede uden alternativer. Man lyver for hinanden, man bedrager hinanden, man ydmyger og piner hinanden eller sig selv, og man elsker hinanden i en aldrig forløsende voldtægt. Som efter en primitiv junglelov er det den svageste i gruppen, der først bukker under, og da hun forsøger at rejse sig, bliver hun trådt på i de åbne sår og til sidst myrdet. Hendes impotente mand, den kristne humanist, der for længst har erstattet livsduelighed med selvdestruktiv skyldfølelse, tager mordet på sig som en moralsk bod, og vi forstår, at han ikke ønsker at leve videre på det farisæiske samfunds præmisser. Imens går morderen fri, den kyniske rektor og kapitalist, parat til den unge gymnastiklærerinde og svigerfars, »den sidste (gullash?-)baron«s sorte penge i Schweiz.

I denne perspektivløse mistrøstighed, der indrammes af en overbevisende veldefineret ydre virkelighed, savner den bastante mordintrige en tidligere chabrolsk »finesse« og de psykologiske komplikationer, der ligner en programmeret sygejournal over velfærdssvenskerne, en pandurosk »tilgivelse«. Tilbage er kun projiceringen af Sjömans effektjagende opgør med borgerskabet og et selvhad, der hurtigt stivner i meningsløs attitude.

Men skuespillerne, af et format vi må misunde svensk film, gennemspiller rollerne med en så professionel indlevelse, at »Garagen« er lige ved at overbevise som rigtigt drama. Dog, nej. Brikkernes kolde placering er for nem at gennemskue. Sjömans holdning står i vejen for hans talent. Se »Det sidste eventyr«.

Michael Blædel

Ta' livet af kællingen

Det første der melder sig efter gennemsynet af »The Fortune« er spørgsmålet: Hvad ville Mike Nichols på den galaj?

Han har et manuskript – af Adrien Joyce, som efter sigende har arbejdet halvandet år på det, hvad der måske forklarer dets underlige dobbelthed som enten hastværk eller overbearbejdet – han har et par skuespillere, Jack Nicholson og Warren Beatty, der på det tekniske såvel som på det intuitive plan synes at stå ret langt fra hinanden, han har en teater-komedienne som Stockard Channing, han har John A. Alonzo som fotograf, og han har først og fremmest sin sofistikerede intelligens, der skal hjælpe ham tilbage på tørt land efter den letfærdige omgang med delfinerne.

Og så er det hele blevet til en halvhjertet gennemgang af gamle og nye tricks fra Laurel & Hardy til TVs situation-comedy, lagt tilbage til de taknemmelige tyvere og smurt over med ufølsom periodemusik ved David Shire.

To umage kompagnoner arbejder sammen for at få en masse penge ud af en fjollet datter af et hygiejnebinddynasti ved dels ægteskab, dels flugt til Californien og dels diverse forsøg på at blive af med hende på en ublid måde. Det bliver ved forsøgene, og filmen slutter med at den groteske ménage à trois finder sammen igen og kan begynde forfra (?). Skemaet til denne farce får være, hvad det være vil, men personerne, der er puttet på dette skema, savner enhver rimelighed, ligegyldigt hvilken betragtningsmåde, man anlægger på dem. Warren Beattys Nicky er en slikket, smart tyr, en blackmailer og tyr, der ind imellem virker umådelig tungnem, usmart og ucharmerende, når det passer ind i handlingen. I stedet burde netop handlingen være afledt af, at han ikke er så smart etc., som han gerne vil give det udseende af. Jack Nicholsons Oscar ligner mest af alt Moe fra De tre træmænd, men hans fjogede forhold til sine omgivelser, sine to medrejsende og til hele projektets natur og mekanik er en uprovokeret og uforklaret vekslen mellem infantil panik og voksen snuhed, altså lidt i retning af de overfladiske elementer i Stan Laurels figur. Men hvor Stans pludseligt opståede brain-storms forsvinder ved Ollies »Tell me that again!«, dér kører Oscars intelligens videre i handlingen bag hans snart efter postulerede tåbelighed. Han gennemskuer hele problematikken omkring million-arvingen, han udklækker detaljer i komplottet, som er logiske nok, skønt de mislykkes på grund af urimeligt uheld, hvor han ifølge sin natur burde udtænke vanvittige planer, som kun mislykkes fordi vennen ikke tror på dem. Det er næsten indlysende, at Jack Nicholson får en masse ud af panik-turene, hvor han, som Stan, flæbende rabler løs og røber sig, men det er karakteristisk for »The Fortune«, at den næsten hele vejen igennem prøver at leve på sådanne ture eller på lange, ubrudte dialogscener, hvor spillerne skal hente alt det hjem, som teksten savner og som instruktionen springer over.

»The Fortune« er en film uden reaktions- eller anticipationsskud, og det må selv idag være risikabelt for en farce, hvis man vil have tilskuerne til at være medvidere og dermed godtage det usandsynlige. Vi skal vide eller gætte, hvad der vil ske af uheld eller ulykker, eller vi skal tro, at vi ved det eller kan gætte det, og så skal det ske eller det modsatte skal ske. Der er tilløb til det – men som filmen i øvrigt fremstår er man bange for at det blot er et tilfælde – i scenen, hvor de med bussen bakker ind i en holdende bil med et elskende ungt par på bagsædet. Vi har set de unge mennesker ankomme, parkere og gå i gang med hinanden, og vi ved, at de må ind i morsomhederne igen. Derfor bliver vi glædeligt overrasket, når det faktisk sker (vi føler os lidt klogere end tumberne i bussen), og den ellers aldrende sex-joke med pigens begejstring over den pludselige heftighed (sammenstødet) bliver morsommere.

Der er meget langt fra »Kødets lyst«s handling, der var en logisk følge af personernes udvikling, og til »The Fortune«s personer, der er ulogiske følger af handlingens umenneskelighed.

Filmens danske titel er ikke lykken.

Poul Malmkjær

Alle tiders vovehals

George Roy Hills seneste film befinder sig, ganske komfortabelt, et sted i et ikke nøjere afgrænset område mellem kunst og håndværk, mellem drøm og virkelighed – ligesom også filmens helt gør det. Og både film og helt ejer til slut styrke til at realisere drømmen, til at lege sig ind i poesien, hvor skillelinierne forsvinder hinsides den blå horisont.

Filmens helt er Waldo Pepper, the Great Waldo Pepper, som han kalder sig selv med en for filmen ganske karakteristisk blanding af drømmerens tro på besværgelser og den praktiske mands sans for realiteter. Thi Waldo Pepper drømmer ikke blot om at være »the Great Waldo Pepper, han er det, men i 1926 er han for sent ude med sine evner til at kunne finde tiden, stedet og lejligheden til at overbevise andre om storheden. Waldo Pepper halser konstant i hælene på udviklingen: han er en »barnstormer«, en kunstflyver, der lever af publikums letkøbte men også flygtige gunst, men han er også en dygtig pilot, hvis drøm det er at have deltaget i den første verdenskrig, hvor han burde have kæmpet mod det tyske flyver-es Ernst Kessler. Og han plejer drømmen ved til alle der gider lytte at fortælle, at han faktisk var med i krigen, at han sammen med tre andre piloter, unge og uerfarne, under en flyvning mødte selvsamme Kessler, der med sin blændende dygtighed nedskød de tre piloter, men ridderligt saluterede Waldo Pepper ved at vippe med vingen da han opdagede, at Waldo Peppers kanoner ikke fungerede.

Se det er jo en smuk historie – og tilmed sand nok indenfor sin fiktive ramme. Blot var det ikke Waldo Pepper, der sad i den fjerde maskine. Mens hændelsen fandt sted var Pepper optaget af at oplære nye piloter. (Hvordan ville Picasso have følt sig tilpas ved at skulle undervise plankeværksmalere?).

I portrætteringen af the Great Waldo Pepper har George Roy Hill (og en i øvrigt fortrinlig Robert Redford) mere skarpsindigt end nogensinde før fået hold i et ærkeamerikansk tema: drømmen om frihed og den selvsamme drøms nederlag. Men også drømmens genopstående og triumferende sejr. Bag drømmen gemmer sig »the Frontier«.

The frontier, grænsen, er i USA (i modsætning til i England) ikke nogen fast fysisk grænse, der sætter bom for den individuelle udfoldelse, men tværtimod en evigt foranderlig grænse. Konkret dækker ordet over et fremskudt område i grænselandet mellem vildnis og civilisation, hvilket i Amerikas tilfælde vil sige, at the frontier har bevæget sig fra Atlanterhavet og stadigt vestpå indtil der (omkring 1890) ikke eksisterede mere »free country«. Som mentalt begreb står »the Frontier« altså for frihed, og begrebet har på godt og ondt præget USA. Historikeren Frederick Jackson Turner (1861–1932) har forklaret det således:

»... den amerikanske holdning skylder 'the Frontier' sine slående karakteristika. Denne grovhed og styrke, parret med skarpsindighed og bjergsomhed; denne praktiske, opfindsomme forstand, hurtig til at finde på råd; denne myndige beherskelse af materielle ting, mangelfuld i det kunstneriske, men magtfuld når det gælder om at realisere store mål; denne rastløse, nervøse energi; denne dominerende individualisme, der arbejder for godt og for ondt, og tillige det livsmod og det overskud, som følger med frihed – disse er 'the Frontier's karakteristiske træk, eller karakteristika frembragt andre steder på grund af eksistensen af 'the Frontier'«.

Turners skarpsindige tydning af Frontier-åndens effekt i mange led genfindes både i den amerikanske hverdag og i kunsten. Et utal af forfattere, der skrev omkring århundredskiftet var præget af »the Frontier« (herhjemme kender vi vel lidt til begrebet, når vi europæisk drømmende taler om »at rydde nyt land«), men helt frem til i dag er amerikansk kunst påvirket af begrebet. Ofte giver det sig udtryk i en stærk fornem-

melse af, at der ikke mere findes grænser at overskride, at man er spærret inde – tænk f. eks. på Scott Fitzgeralds »The Great Gatsby«, for hvem grænseudfordringen kun fandt en fattig udløsning i lettjente penge ved smugling med efterfølgende menneskelig fallit; eller Hemingways helte, der søger at finde »the Frontier« ved at prøve kræfter med døden i et afsporet forsøg på at manøvrere sig uden om de afstukne grænser; eller som hos Orson Welles, hvor personerne (Kane, Amberson, Josef K., Falstaff) er låst fast, hvor en »come-uppance« ikke ejer den rensende effekt som i tidligere tiders amerikanske kunst.

Men drømmen om »the Frontier«, og dens positive effekt, eksisterer – hos George Roy Hill, i denne film, i en raffineret udformning. Hill lader sin helt, kunstflyveren Waldo Pepper, opleve adskillige nederlag og dog vinde sejr, for Waldo Pepper er både Frontier-manden og kunstneren forenet i samme person. (Måske *er* kunstneren ganske enkelt en Frontier-mand).

Flyvning repræsenterer for Waldo Pepper en udfordring og en frihed. Udfordringen kan siges at være repræsenteret af Kessler, der både nåede at komme med i krigen og at komme før Waldo Pepper med kunstflyvningens ultimative kunststykke: the outside loop. Mere jordnært sættes der grænser for Waldo Peppers udfoldelse, da regeringens flyve-kommission forbyder ham at flyve. Waldo Pepper henvises til under falsk navn at søge arbejde i illusionernes by. Der, af alle steder, findes både drømmen og muligheden for at realisere den, og dermed vinde friheden.

I Hollywood får Waldo Pepper arbejde som stuntflyver, og der møder han selveste Ernst Kessler. Sammen skal de gentage den kamp, som Waldo Pepper for længst har gjort til sin, og uden forudgående aftale gør de to piloter illusionen til alvor, da de, i mangel af kanoner og kugle, angriber hinanden og bruger flyvemaskinerne som våben og flænser i hinandens maskiner – indtil Waldo Pepper ser, at Kessler har indrømmet sit nederlag. Hvorefter Pepper saluterer. Ud i det blå, til friheden, flyver de så.

Det er uendelig smukt at opleve disse gamle maskiner i luften, ikke mindst fordi George Roy Hill subtilt og uden spor lyst til at prædike beretter for os, at i kunsten er det stadig muligt at flytte grænser, at bevare sin individuelle frihed (det ikke har spor at gøre med øjeblikkets galopperende danske Glistrup-frihed til at være sig selv nok), at friheden findes i udfordringen. Og at kunsten – illusionen, drømmen, poesien – ikke er hverken den ringeste eller den mindst væsentlige udfordring at samle op.

Så skal det indrømmes, at George Roy Hill ikke konstant evner at give tilstrækkelig prægnant udtryk for dette. Filmen rummer ikke nok af den poesi, der rettelig overbeviser om kunstens styrke, men »The Great Waldo Pepper« ejer hele tiden en medrivende, på en gang uskyldig og dog medvidende, charme, der dog først til slut potenseres. Af og til er filmen ikke meget mere end en stur, stur luftcirkus, smukt koreograferet af stunt-flyveren Frank Tallman, men det er dog flot at se på, og det er underholdende, og det er fortalt med en åbenlys forelskelse i emnet flyvning og flyvere, kunst og kunstnere. Men det er historiens underliggende lag der betinger filmens format og gør den til et stedvis bevægende, hele tiden underholdende, værk.

Per Calum

Sunshine Boys & Sherlock Holmes' smarte bror

»Sunshine Boys« er Neil Simons niende Broadway-skuespil, af Time Magazine valgt som et af de 10 bedste skuespil i sæsonen, og i New York Times fandt kritikeren Clive Barnes, at det formentlig var Simons hidtil bedste skuespil (»... a joy ... extraordinarily funny, extraordinarily loving and offering an insight into a fading era of American show business«). Næppe nogen dansk teaterkritiker har været enig med Clive Barnes, skønt skuespillet herhjemme er blevet opført på ikke mindre end tre teatre. Årsagen er nok, at Simons tekst kræver en skuespiller-kvalitet, som vi herhjemme næppe råder over – bl. a. fordi der må forudsættes en forståelse for og en kærlighed til amerikansk vaudeville, noget danske skuespillere af gode grunde ikke kan rumme på samme måde som amerikanske skuespillere, der ofte ejer en fortidig erfaring netop fra vaudevillen.

Filmatiseringen af Simons komedie bekræfter for mig teorien. George Burns, der spiller den ene af filmens aldrende vaudeville-skuespillere, kender miljøet ud og ind, og mon ikke Walter Matthau, den anden af filmens gamle komikere, også i sin karrieres begyndelse har været beskæftiget med vaudeville. Begge gennemspiller i hvert fald teksten med megen af den kærlige indsigt, der gør Simons dialoger til vittig, grinagtig ping-pong *og* til en kærlig og indsigtsfuld beretning om mennesker og en tid, som udviklingen har passeret.

Stykkets og filmens historie (filmen følger ret nøje skuespillet) er kort denne: komikerne Willy Clark (Matthau) og Al Lewis (George Burns) har i 43 år været kendt som »The Sunshine Boys«, de har været enormt populære, men i det lange åremål er de personligt kommet til at næsten hade hinanden. De har – 11 år før historien begynder – opgivet deres komiske nummer.

Så kommer en dag Willy Clarks nevø og fortæller sin gamle onkel, at TV vil producere en historisk kavalkade over vaudevillens udvikling. Clark og Lewis må selvfølgelig med. Simon skildrer vittigt enerverende nevøens kamp for at overtale de to gamle komedianter.

I Herbert Ross' iscenesættelse efter Simons eget manuskript (nevøens besøg hos den ene af komedianterne på dennes bopæl udenfor New York er en glimrende tilføjelse) er ikke mere end kompetent, men han har fornuftigt valgt at koncentrere sig om historiens »odd couple«, og især George Burns leverer en fremragende underspillet præstation, som får alle tekstens kvaliteter frem – om problemer med at blive gammel, om at ældes med værdighed, om ikke at ville give op og om at kæmpe for det, man hele sit liv har stået for.

For Matthau lykkes det kun delvist. Maskeringen af Matthau er ikke altid vellykket (Burns har den rette alder til rollen, Matthau er for ung), og flere steder i filmen er Matthaus spil for udisciplineret. Måske fordi Herbert Ross har ønsket en stærk kontrasteffekt, måske fordi Ross ikke har været stærk nok til at kunne styre Matthau, der er en mere end almindeligt selvoptaget skuespiller.

Filmens fundamentale svaghed er manuskriptets krav om en subtil balancegang, alle elementer skal være nøje afstemt efter hinanden, og honoreres dette forlangende ikke, så bliver der tilbage først og fremmest en grine-film. Det er »Sunshine Boys« i rigt mål.

Samme svaghed findes i »Sherlock Holmes' smarte bror«, men her endnu mere udpræget, fordi manuskriptet ikke er så solidt konstrueret og dialogen ikke så godt skrevet. Filmen bærer i udpræget grad præg af, at skuespilleren Gene Wilder ikke (endnu) magter den tredobbelte opgave han har givet sig selv: foruden at spille hovedrollen også at instruere og skrive manus.

Wilder, der hidtil har gjort sig bedst bemærket i Mel Brooks' film (den forsagte bogholder i »The Producers«, revolvermanden i »Blazing Saddles«, og Frankenstein junior i »Young Frankenstein«) har kendt sit eget temperament nok til at vide, at han ikke har skullet forsøge sig i Brooks' anarkistiske komediestil. »The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother« er i stedet en næsten blid komedie, tænkt, skrevet og instrueret som en pastiche over Sherlock Holmes-eventyrerne. Til dette brug har Gene Wilder opfundet lillebroderen Sigi Holmes, som storebror Sherlock (eller »sheer luck«, som den jaloux Sigi døber storebror Sherlock) giver en opgave at klare. Det er noget om et vigtigt dokument, af vital betydning for den engelske nations sikkerhed, der er forsvundet. Det er selvfølgelig superskurken Moriarty, der er på spil, men opklaringen besværliggøres af en ung dame (den vittigt spillende Madeline Kahn), der forvirrer og forsinker Sigi i løsnin-

gen af gåden.

Filmens højdepunkt er nok det velkoreograferede kaos som opstår, da dokumentet midt under en opførelse af Verdis »Maskeballet« går fra hånd til hånd, thi både skurke og helte er på mystisk vis sluppet med ind på scenen som parthavere i operaen, for senere også at gøre hele teaterbygningen til skueplads for løjerne. Marx Brothers og deres »Halløj i operaen« er den oplagte inspirationskilde.

Morsomt er det også, når instruktøren Gene Wilder gang på gang lader personerne søge tilflugt i barndommens reaktioner, når noget går galt, og i tilgift er der undervejs i den noget usammenhængende film adskillige isolerede vittige sekvenser, der giver løfter om, at Hollywoodkomedien har fået en ny (og helt anderledes) Wilder at regne med.

Per Calum

Israelsk filmuge

Den selvstændige israelske filmproduktion har etableret sig i 60'ernes begyndelse og har i de sidste 15 år frembragt hen mod et par hundrede spillefilm, sideløbende med co-produktioner med udlandet såsom Otto Premingers »Exodus«, Melville Shavelsons »Cast a Giant Shadow« og Norman Jewisons »Jesus Christ Superstar«. Og filminteressen i Israel skal være enorm; kun i Japan sælges der årligt flere biografbilletter pr. indbygger, hvilket muligvis hænger sammen med, at TV først er indført i Israel i 1968. I danske biografer har vi hidtil, fordelt over næsten 20 år, kunnet se i alt fem israelske film:

»Højde 24 svarer ikke«, englænderen Thorold Dickinsons film om Israels tilblivelse, »Vi er alle konger«, 1968, Uri Zohars film om seksdageskrigen, Moshe Mizrahis »Rosa – Jeg elsker dig«, 1972 (jfr. Kosmorama 114) og samme instruktørs »Pigernes far«, en komedie fra 1974. Begge Mizrahis film var produceret af Menahem Golan, der også har instrueret en lang række film, bl. a. musical'en »Manden fra Casablanca«, 1974, der var en mægtig succes i hjemlandet, men som ikke vakte nævneværdig interesse, da den havde Danmarkspremiere i Roxy i marts sidste år. Af Golan har vi også set gangsterfilmen »Lepke«, 1974, som han instruerede i USA med Tony Curtis i titelrollen. Den israelske filmuge, der blev afholdt i Atlantic Bio i København i november som led i den israelsk/danske kulturaftale, gav altså en tiltrængt udvidelse af vores kendskab til denne nye filmnation og blev faktisk også fulgt af et overraskende stort publikum. Der blev præsenteret seks spillefilm og et program med tre kortfilm.

Den ældste af filmene, »Sallah« (1964), var en noget gumpetung satirisk komedie. Haim Topol – der havde hovedrollen i Jewisons filmatisering af musical'en »Fiddler on the Roof« – spiller en immigrant, der sammen med sin store familie kommer til jødernes land. Det giver anledning til en del grovkornet satire over israelsk bureaukrati og valgsvindel og over den fiffig-dumme, arbejdssky jøde i Topols skikkelse. Instruktøren Ephraim Kishon, der desuden har instrueret filmene »Evrinka« (1967), »The Big Dig« (1969) og »The Policeman« (1974), er også kendt som forfatter til en række litterære satirer, bl. a. fortællingerne »Noahs Ark, turistklasse«. »Sallah« blev en stor succes i hjemlandet og opnåede en Oscar-nominering i USA i 1966.

»Belejringen«, 1969, er angiveligt lavet af en ukendt instruktør med det italiensk klingende navn Gilberto Tofano. I følge Herbert Steinthal, der har udvalgt filmugens film, er der grund til at formode, at den italienske fotograf David Gurfinkel er filmens egentlige ophavsmand. Filmen skal bygge på en idé af skuespillerinden Gila Almagor, der også spiller hovedrollen. Hun anses for Israels største filmskuespillerinde og har også roller i »Huset i Chelouche Street« og »Sallah«. Filmen var nok filmugens mest interessante og overbevisende. Den skildrer konflikten mellem privatliv og politiske vilkår gennem historien om en smuk ung enkes »overkommelse« af ægtemandens død i seksdageskrigen. Filmen giver et asmosfærerigt billede af hverdagen i et land i krig. Formelt er den nok lidt naivt »avanceret«, men også ganske effektiv, med psykologiske, antonioni'ske billedkompositioner, smarte montage-sekvenser (der sammenfatter glimt af krigen) og en verfremdungseffekt, der til slut ved at lade situationen i filmens story fortsætte hos filmholdet markerer, at de fiktive personer har samme problem som de virkelige: krigen.

Moshe Mizrahi, som vi allerede kender fra »Rosa – Jeg elsker dig« og »Pigernes far« og som tidligere har instrueret »The Traveller«, 1969, og »Les stances à Sophie«, 1970, havde lavet »Huset i Chelouche Street«, 1972. Det var en sentimental historie om en families liv i 1946–47, da den engelske besættelsesmagt administrerede området. Den 15-årige Sami er det mandlige overhovede i en familie bestående af mor, mormor og tre små søskende. Han har svært ved at løsrive sig fra moderens (Gila Almagor) indflydelse (filmen hed oprindelig »My mother, my love«), men efter at moderen har fundet en ny mand og han selv har gjort sine første erotiske erfaringer hos en pige i tyverne (spillet af Michal Bat-Adam, der også gav seksualvejledning til drengen i »Rosa – Jeg elsker dig«), kan han drage hjemmefra – samtidig med at den israelske uafhængighedskrig bryder ud. Filmen er pæn trivialkunst, præget af national selvbekræftelse og naiv folke-heroisme, som utvivlsomt må appellere til et israelsk publikum.

Ved en fejltagelse, som først viste sig, da publikum sad forventningsfuldt i biografen, var den programmerede film »Floch« blevet ombyttet med »But Where is Daniel Wax?«, 1972, et meget rost debutarbejde af Avraham Heffner. Det var en rigtig intellektuel *quest*-film om en bøvet folkesanger, som efter en karriere i USA vender hjem til Israel. Han træffer nogle gamle kammerater, men én af dem, den legendariske Daniel Wax, er tilsyneladende forsvundet. Sangeren leder efter ham, og denne eftersøgning gennem forskellige miljøer rundt om i landet strukturerer filmen. Til slut lokaliseres Wax, han viser sig at være blevet en snakkesalig universitetslærer og bestemt ikke umagen værd at lede så længe efter, hvilket vistnok også er det resultat sangeren kommer til. Heffner havde også lavet »Slow Down«, en kortfilm efter en novelle af Simone de Beauvoir, om et gammelt ægtepars skænderi, brud og genforening. Den blev vist sammen med Victor Nords »En dag i Israel«, en smart sammenklippet reklamefilm om landet, og Micha Avnis »Nybyggere«, en propaganda-film om en kibbutz i de nordlige egne.

»Shalom – En bøn med på vejen«, 1973, var en debutfilm af den 22-årige Yaky Yosha, som både havde instrueret, produceret og skrevet manuskript, foruden at han havde komponeret musikken og spillede hovedhollen. Filmen er øjensynligt blevet modtaget som lidt af en åbenbaring i hjemlandet, men ligner nu mest en ambitiøs filmskoleelevs egotrip. Hovedpersonen er en 20-årig mand med det symbolske navn Shalom, og filmen redegør i en meget »ung« stil – eller rettere en mangfoldighed af stilarter – for generationskonflikter, politisk splittelse og almindelig forvirring i det moderne Israel.

Den nyeste af filmene, »Min Michael« fra 1974, var instrueret af Dan Wolman, der desuden har lavet »The Dreamer« (eller »The Morning Before Sleep«), 1969, og den udeblevne »Floch«, 1972. Det var nok den teknisk mest avancerede af de viste film, præget af ubestridelig professionel finish, men til gengæld temmelig fidusagtig i sit indhold. Historien fortæller ret uspændende om en ung kvindes hemmelige fantasier i et kedeligt ægteskab. Den stille skønhed Efrat Lavie (der havde en hovedrolle i »Manden fra Casablanca«) hengiver sig til forestillinger om imaginære erotiske oplevelser med to arabiske kammerater fra barndommens endnu udelte Jerusalem. Det er naturligvis interessant at notere sig, at Israel også producerer denne type film, men det er dog først og fremmest forbløffende – på et tidspunkt hvor hele nationens eksistens er truet – at se den israelsk/arabiske konflikt udlagt som en seksualneurose. Hvis det er en korrekt diagnose, må man da håbe, at mellemøstkrisen snarest finder sin Freud!

Peter Schepelern

Kort sagt

Filmene set af:
Per Calum (P. C.)
Peter Schepelern (P. S.)
Peter Hirsch (P. H.)
Ib Monty (I. M.)

BID TÆNDERNE SAMMEN
Instruktør: RICHARD BROOKS

Brooks' karriere har været omtrent så ujævn som Hustons. Fra »Crisis« til »Bite the Bullet« har Brooks bevæget sig usikkert mellem fermt underholdende sager som »Sidst jeg så Paris« og den energiske western »The Professionels«, polemiske værker som »Elmer Gantry« og »In Cold Blood«, og rene uhyrligheder som »Brødrene Karamassov«. »Bid tænderne sammen« hører hjemme i den ferme underholdningsafdeling. Filmens hovedperson er cowboy'en Clayton (Gene Hackman), der fyres af sin chef, fordi han ikke når frem med chefens væddeløbshest til den aftalte tid. Hesten skal med i et konkurrenceridt strækkende sig over 700 miles, og da han ikke har andet at lave, deltager Clayton selv i udholdenhedsracet sammen med en gammel ven fra de glade dage, da de kæmpede for Teddy Roosevelt. Clayton og vennen (James Coburn) vinder sammen løbet. Filmen er smukt underholdende, fordi den er smukt fotograferet, smuk i sin menneskelige holdning (om end dialogen af og til stærkt tangerer det selvsmagende), afslappet og dog autoritativt spillet – især af den tilsyneladende uopslidelige Hackman. Filmens visuelle højdepunkt indtræffer, da Harry Stradling, Jr. og Brooks i fællesskab og indenfor samme billede kombinerer slowmotion med ordinær bevægelsesrytme i nogle fascinerende optagelser af de konkurrerende ryttere. Det varer blot et øjeblik, men i den i øvrigt aldeles digressionsfyldte film fungerer denne skønhedsdyrkende digression som det stolteste øjeblik. For en kort stund er Brooks sammen med sine ryttere beruset af den blotte fysiske udfoldelse uden tanke for de moralske tømmermænd, der af og til viser sig i filmen når Brooks oven på en dags optagelser fornemmer at han har ladet sig rive med af begivenhederne uden tanke for konsekvenserne – på den ene side at betragte hestevæddeløbet som en hærdende udholdenhedsprøve, på den anden side at se det som det, det også er: et vidnesbyrd om pengebegær og tom ære og moralsk korruption. Det er et dilemma, som Brooks og filmen ikke løser. (Bite the Bullet – USA 1975). P.C.

CAPONE & KRUDT, KNALD OG KÆLLINGER
Instruktør: STEVE CARVER

En hidtil ukendt – og utvivlsomt snart igen glemt – amerikansk instruktør, Steve Carver, er blevet præsenteret herhjemme med to film, som begge er produceret af Roger Corman. Corman, der er lidt af en kult-skikkelse, har selv lavet en lang række film, der er mere eller mindre grov kitsch. Protegeen Carvers to film er åbenbare efterligninger af corman'ske produkter: »Capone« efterligner »The St. Valentine's Day Massacre« (1967) og »Big Bad Mama« efterligner »Bloody Mama« (1970), der i sig selv var et vulgariseret plagiat af »Bonnie og Clyde«, og ingen af de oprindelige Corman-film tåler just at serveres i endnu tyndere udgaver. I »Capone« spiller Ben Gazzara sig gennem gangsterkarrieren med uigennemskydelig flegma; det er dræbende langsommeligt og perspektivløst. I »Big Bad Mama« (som har fået den smagfulde danske titel »Krudt, knald og kællinger«) kører Angie Dickinson, som må have været i helt utroligt pengebekneb, da hun accepterede rollen, rundt i Staterne som gangster-mutter med to teenage-døtre og diverse elskere. Det hele ligger på et niveau, hvor selv Roger Corman må have gnedet øjnene. (Capone; Big Bad Mama – USA 1975). P.S.

DUKKEKVINDERNE
Instruktør: BRYAN FORBES

»Dukkekvinderne« er baseret på en roman af Ira Levin, som er bedst kendt for sine to berømmede thrillers »A Kiss Before Dying« (1954, filmatiseret af Gerd Oswald 1955) og »Rosemary's Baby« (1967, filmatiseret af Roman Polanski 1968). Det er en gyser, som tager udgangspunkt i kvindefrigørelsen og som antyder et makabert modsvar fra de mænd, der ikke ønsker at opgive deres herskerrolle. Da Joanna sammen med mand og to små børn flytter til småbyidyllen Stepford, undrer hun sig over, at næsten alle byens kvinder udelukkende interesserer sig for husholdning og for opfyldelsen af andre konventionelle hustruelige pligter. Til slut får hun rede på årsagen: dukkekvinderne er i virkeligheden kvindedukker, som byens mænd fabrikerer til erstatning for deres besværlige hustruer. Englænderen Bryan Forbes' filmatisering er en nydelig thriller, men byder ikke på det sindsoprivende gys. I størsteparten af historien er uhyggen camoufleret af den falske idyl, men det lykkes ikke Forbes lige så godt som Levin at antyde den underliggende dæmoni. Som helhed er det alligevel blevet en ganske funktionel og meningsfuld thriller og med godt spil af to alt for sjældent anvendte skuespillerinder, Katherine Ross og Paula Prentiss. (The Stepford Wives – USA 1975). P.S.

FAMILIEN GYLDENKÅL
Instruktør: GABRIEL AXEL

Medlemmerne af familien Iversen – hr., fru, to store børn og svigermor – er på vej ned ad den sociale rangstige. Da de næsten har nået bunden, arbejder de sig med loyalt familiesammenhold opad igen, idet de betjener sig af alskens svindel og bedrag. Til slut er de millionærer og hedder Gyldenkål. Dét er den skabelon-agtige handling i filmen. Den er muligvis tænkt som en satirisk komedie om dagens krise-ramte Danmark med »fremskridts«fascisme, socialt bedrageri, åger, butikstyveri, pengeafpresning og korruption. Men Poul Henrik Trampes ubehjælpsomme manuskript og Gabriel Axels instruktion får ikke just viddet til at gnistre. Axel har jo aldrig været en betydelig instruktør, men nu er det som om han har mistet den sidste rest af professionelt håndelag. Han fortæller sin historie på én gang sjusket og omstændeligt. Karl Stegger og Ove Sprogøe får naturligvis som vanligt overraskende meget ud af deres roller. Familien – som bl. a. rummer Axel Strøbye og Kirsten Walther – er et trælst bekendtskab, men det er nok for optimistisk at tro, vi ikke kommer til at høre mere om den. Så dårlig en idé bliver jo i reglen efterfulgt af en endnu dårligere. (Danmark 1976). P.S.

GRØNT LYS FOR DRAB
Instruktør: CYRIL FRANKEL

Dirk Bogarde har, efter eget udsagn, i de senere år været tilbageholdende med at acceptere nye filmroller, fordi han har haft svært ved at finde ordentlige manuskripter. Hvor skuffende da at se denne virtuose skuespiller i en ellers ligegyldig agentfilm, der prætenderer at ville sige noget om efterretningsjobbets menneskelige omkostninger. Manuskript og iscenesættelse er ligegyldighed dynget på ligegyldighed, og den østrigske

baggrund bruges aldrig til andet end pittoreske postkortscenerier. For Bogardes skyld kan filmen til nød ses – han er som altid fortrinlig – mens det i øvrigt næppe engagerer nogen, at Bekim Fehmiu hævdes at være sympatisk oprørshelt eller at Ava Gardner skal være den uselviske kvinde i hans liv. (Permission to Kill – Østrig/England/USA 1975). P.C.

JONATHAN LIVINGSTON HAVMÅGE

Instruktør: HALL BARTLETT

Som bog, film og grammofonplade har historien om havmågen Jonathan vist sig overraskende levedygtig; også herhjemme, hvor mågen vellystigt baskede i biografvarmen på Rådhuspladsen til Neil Diamonds pompøst flotte musik (udsendt på plade, CBS KS 32550), der svarer mageløst godt til filmen, hvor det udvendigt flotte også har overtaget. I begyndelsen fænger det i tilskueren, men syv kvarters mågebilleder er adskillige kvarter for meget. Pæne er de, billederne, mens den spinkle og i alle retninger tolkelige historie om mågen, der ikke vil slutte sig til flokken, svinder ind til intet og i slutningen pudres med klæg metafysik. Som 30 minutters TV-film havde det nok været lækkert. En mere kvalitetsbetonet svulstig version er Richard Harris' oplæsning på plade (Dunhill/ABC DSD 50160). (Jonathan Livingston Seagull – USA 1974). P.C.

KVINDEN OG KUPPET

Instruktør: CLAUDE LELOUCH

Et flertal af Claude Lelouchs film siden »Manden og kvinden« har været helhjertede men ligegyldige forsøg på at følge succesen op med nye variationer over det gamle tema. I denne film drejer det sig om en tough gangsters møde med en påstået intellektuel skønhed, hvad der stjæler en del af hans energi, mens han planlægger et stort smykkekup sammen med en fjollet kollega. Kuppet lykkes, men den skrappe gangster ender dog i fængslet. Imens venter pigen på ham. Historien er meget snakkesalig og helt romanblads-konventionel og ikke så lidt anti-intellektuel i sin insisteren på, at det store, stærke og fåmælte handyr øver en uimodståelig tiltrækning på kvinder. Lino Ventura personificerer råstyrken, mens Françoise Fabian er kvinden og både Venturas og filmens egentlige kup. (La bonne année – Frankrig/Italien 1973). P.C.

LANDET VED VERDENS ENDE

Instruktør: ROBERT STEVENSON

Ind imellem de ferske »familiefilm« med al deres flade, amerikanske spejderdrenge-mentalitet, som Walt Disney Productions har excelleret i siden engang først i 1960-erne, har firmaet undtagelsesvis taget tråden op fra sin tidlige spillefilm-produktion i begyndelsen af 1950-erne – fra før de forskrækkede »børnepsykologiske« tanter fik fodfæste i firmaet – og har denne gang frembragt en mere kontant »drengefilm«, der indrømmet ligner Jules Vernes eventyrromaner *lidt* mere end det sædvanlige børne-triviallitterære grundlag. Der er dog stadig langt tilbage til firmaets gode, spændende (og Jules Verne-tro) »En verdensomsejling under havet« (1954), der var instrueret af en kompetent underholdningsinstruktør (Richard Fleischer) og spillet af ordentlige skuespillere (James Mason, Kirk Douglas, Peter Lorre) i stedet for de papfigurer, der befolker »Landet ved verdens ende«. Special-effekterne og trick'ene er mekaniske og uinspirerede, historien er fortalt inderligt udramatisk af Robert Stevenson, der dog viste lidt mere sans for genren i en anden Disney-produktion »Kaptajn Grants børn« (1962). Han har jo også engang iscenesat »Jane Eyre«, men det er vist efterhånden så længe siden, at det må være løgn. (Island at the Top of the World – USA 1975). P.H.

LEJEMORDER JAGES

Instruktør: LOU LOMBARDO

»Sjakalen« er den oplagte inspirationskilde for denne historie, hvis spænding skabes omkring et attentatforsøg (på ministerpræsident Kosygin) der aldrig lykkes. Tiden er 1970, stedet er Canada, og begivenhederne mig bekendt aldeles opdigtede. Alligevel lykkes det for den debuterende instruktør via en spændingsbefordrende klipning (Lou Lombardo har været klipper for både Peckinpah og Altman) at skabe et mindstemål af spænding. Han støttes bravt af George Segal, som filmens opsætsige canadiske politimand, og af Denholm Elliott som en noget bizar CIA-mand. Historien er fortalt med så meget talent, at det er rimeligt nok at holde øje med Lombardos kommende film. Han kan måske blive til noget. (Russian Roulette – USA 1975). P.C.

DEN LYSERØDE PANTER SPRINGER IGEN

Instruktør: BLAKE EDWARDS

Edwards' og Sellers' tredie film om inspektør Clouseau er vel ikke noget definitivt comeback for hverken instruktør eller skuespiller, men denne fjerde film (Alan Arkin spillede den uheldige politimand i seriens tredie opus, »Inspector Clouseau«) er i hvert fald værd at more sig over, både når Edwards elaborerer nogle tegnefilm-prægede slapstick-numre med Sellers' Clouseau som evigt uheldig politimand af helt quijotisk tegning, eller når omgivelserne langsomt men usvigelig sikkert bryder sammen for at ende som lallende vrag overfor Clouseaus urokkeligt bedrevidende stupiditet. Christopher Plummer er der ikke meget ved i David Nivens gamle rolle som mestertyv. (Return of the Pink Panther – England 1974). P.C.

MANDINGO

Instruktør: RICHARD FLEISCHER

Allerede filmplakatens design alluderer kraftigt til »Borte med blæsten« og giver et fingerpeg om tematikken: Sandelig, nu skal vrangen vendes ud af det romantiske idealbillede af livet i de gamle Sydstater, endelig kan *sandheden* om negerslaveriet fortælles. Og den er – iflg. filmen – at de fornemme hvide sydstats-slægter var almindeligt degenererede, havde lidet andet end sex i hovedet, og deres adspredelser var følgelig ret ensidige: Seksuelt misbrug af negrene i al almindelighed og så optræningen af fuldblodsnegre (mandingoer) til blodige væddekampe ved særligt festlige lejligheder. For denne »sandhed« redegør Richard Fleischer ganske detaljeret og som han plejer med udpræget sans for de sensationelle erotiske og voldelige aspekter af sagen. Det »kunstneriske« princip hedder »lige på og hårdt!«. Der bør således ikke herske tvivl om denne »afsløring«s mål af oprigtighed, den er helt på niveau med »Ugens rapport«s do.: ren dobbeltmoralsk fidus. En krydsning mellem »blød« porno og »Onkel Toms hytte«, smukt fotograferet. (Mandingo – USA 1975). P.H.

MASSER AF DIAMANTER

Instruktør: ARAM AVAKIAN

Der er noget sympatisk over denne Robin Hood'ske kriminalhistorie om et ungt, nydeligt par, der efter bedste evne plyndrer et væmmeligt, forbenet og stenrigt diamantfirma for dets samlede beholdning. Realismen i 70-ernes kriminalfilm har ligesom taget gejsten og sandsynligheden ud af denne type historie om gentleman-amatør-forbryderen, hvis store kup giver ham det sidste ord over de professionelle kæltringe. Aram Avakian gør – som i »Lovens lange fingre« – fornuftigvis heller ikke noget for at postulere nogen videre realisme eller sandsynlighed, men tager gemytligt spøgefuldt på tingene, hvilket samtidig forhindrer, at filmen på noget tidspunkt bliver alt for sindsoprivende spændende, veliscenesat diamantkup og afsluttende biljagt til trods. Men det sympatiske ved filmen ligger netop i denne anakronistiske uskyldighed, i det, at filmen tør være bekendt at være en uforpligtende, uprætentiøs, urealistisk underholdningsfilm i en tid, hvis »realistiske«, voldsprægede gennemsnits-underholdningsfilm tager sig selv og sin realisme gyseligt højtideligt. Filmens svigtende kasse-tiltrækningskraft demonstrerer desværre også, at der i dag nok ikke er publikum til krimi-underholdning, hvor ingen af personerne kom-

mer noget rigtigt alvorligt til. (11 Harrowhouse – USA 1975). P.H.

ONCE UPON A TIME IN THE WEST

Instruktør: SERGIO LEONE

Sergio Leone, der blev berømt med sin trilogi »En nævefuld dollars«, »Hævn for dollars«, »Den gode, den onde og den grusomme« (1964–66), skabte med »Once Upon a Time in the West« (1968) spaghettiwestern-genrens hovedværk. Filmen er en imponerende opvisning i stil-perfektion, men måske heller ikke meget andet. Handling og personer er helt underordnet den sendrægtigt anspændte fortælleform, de effektladede billedkompositioner og personopstillinger og Ennio Morricones spaghettiromantiske musik. Herhjemme blev filmen første gang udsendt i en groft forkortet version under titlen »Vestens hårde halse« (premiere: Palads 5.1.70). Filmens originale længde var 165 min.; i Danmark blev vist en »international« version på 144 min., yderligere forkortet til 135 min. Der er derfor grund til at fremhæve, at filmen nu er blevet genimporteret i komplet version, denne gang under originaltitlen. Den tidligere version var med sine gabende huller i handlingsgangen rig på meningsforstyrrelser, hvilket forbløffende nok næsten ikke blev observeret af kritikken. De væsentligste nytilkomne scener, hvis fravær skabte almindelig mystifikation i den første version, er det første møde mellem Cheyenne (Jason Robards) og Harmonica (Charles Bronson) i værtshuset, hvor Jill (Claudia Cardinale) gør holdt på vej til McBains farm; scenen i vaskeriet, hvor Harmonica forhører vaskeriejeren for at få rede på sammenhængen mellem jernbanekongen Morton og mordet på familien McBain; og slutscenen, hvoraf det nu fremgår, at Cheyenne dør af skudsår som han tidligere har pådraget sig. I den forkortede version så man *to* mænd ride afsted fra byen, i det næste klip var der pludselig kun *én* rytter i silhuet mod den nedgående sol. (Italien 1968). P.S.

PIGEN PÅ KOSTESKAFTET

Instruktør: VACLAV VORLICEK

En hekseelev stikker af fra underverdenen og dukker op i menneskenes verden, hvor hun afstedkommer en række mekaniske og trivielle metamorfoser i pædagog- og forældrekredse. En fantasiløs fabel, der omhyggeligt synes at undgå ethvert tilløb til videre perspektiver. Indirekte viser filmen os, hvor bundtrist den czekiske, småborgerlige hverdag er, og det er blandt filmens gåder, at heksepigen foretrækker det folkedemokratiske idealsamfund fremfor helvede, der i hvert fald er sjovere. (Divka na kosteti – Czekoslovakiet 1971). I.M.

ROYAL FLASH – FLASHMAN, DEN UOVERVINDELIGE

Instruktør: RICHARD LESTER

George MacDonald Frasers antihelt, titlens uovervindelige Flashman, var oprindelig en perifer figur i romanen »Tom Browns skoledage« (skrevet af Thomas Hughes (1822–96) i 1857), der propagan-derede for engelsk kostskole-disciplin og udendørs-exercitsens gavnlige indflydelse, alt det som Lindsay Anderson i »If« satte stærke spørgsmålstegn ved. At Flashman (George McDowell) er et produkt af dette hører man ikke noget om i filmen, der næppe ved, hvilket ben den skal lade Flashman stå på. Måske fordi Lester ikke har vidst det. Som i »De tre musketerer« falder Lester på halen i sit forsøg på både at være realistisk antiromantisk og burlesk antiromantisk. Flashmans møde med Lola Montez (Florinda Bolkan), hans senere ufrivillige hjælp til en magtsyg Bismarck (Oliver Reed) og dennes kyniske hjælper (Alan Bates) er skildret i Geoffrey Unsworths sædvanligt elegante foto, uden at Lesters formodentlig satiriske sigte med filmen fremmes deraf. Lesters Flashman har kun talent for at overleve, men figuren burde nok være skildret som både eventyrer og medløber. (Royal Flash – England 1975). P.C.

SINBADS GYLDNE REJSE

Instruktør: GORDON HESSLER

Filmens historie har intet med »Tusind og een nat«-fortællingerne at gøre, og Gordon Hesslers indsats er minimal. De virkelige kvaliteter i denne drengefilm for lidt ældre er Ray Harryhausens trickarbejde (som TV-anmeldere måske burde have set, før de skamroste julens hurtigt fordøjelige Aladdin-forestilling): Harryhausens animerede monstre er oftest prægtigt fantasifuldt præcisionsarbejde, hvad enten det drejer sig om Sinbads kamp mod den seksarmede gudinde eller om kampen mellem den enøjede kentaur og en grif. Tom Bakers skurk er effektiv, mens John Phillip Law som Sinbad har svært ved at holde interessen fangen. Caroline Munro er filmens mest tiltalende digression som let påklædt slavepige. (The Golden Voyage of Sinbad – England 1973). P.C.

STREETFIGHTER

Instruktør: WALTER HILL

Efter en fortid som manuskriptforfatter (bl. a. »The Getaway« og »Hickey and Boggs«) viser Walter Hill i denne debutfilm, at han ejer et betragteligt talent som instruktør. Historien udspilles i depressionsårenes New Orleans, hvor hårdtslående og -sparkende mænd uden arbejde kunne sikre sig en eksistens som *streetfightere,* fordi der var bookmakere med tæft for at udnytte et åbenbart uudslukkeligt folkeønske om voldsomme nævekampe. I Philip Lathrops atmosfæreladede foto damper filmen en lille smule af virkelighed, og den mutte og aggressive Charles Bronson er som filmens suveræne streetfighter bedre (uden dog at være egentlig skuespiller) end jeg mindes tidligere at have set ham. Typemæssigt hører Bronson hjemme i filmens bizarre miljø, og tæv uddeler han med megen talent, men livgive mennesket bag denne arketype (westernfilmenes »loner«) evner han ikke, langt mindre gør Jill Ireland (i privatlivet fru Bronson) det. James Coburn er underholdende som en lidt for smart bookmaker. (Hard Times – USA 1975). P.C.

TÆT PÅ

Instruktør: JOHN BYRUM

»Tæt på« er lidt af et kup. Soft-core pornografi, nostalgi-dyrkelse og psykologisk melodrama er blevet rørt sammen til en velfungerende komedie af de mere bedske. Instruktøren har pålagt sin historie en disciplinær begrænsning, overholdelsen af de tre enheder, og det stramt opbyggede »stykke« – som lader den fortalte tid være identisk med fortælletiden, som forbliver i samme dagligstue-dekoration filmen igennem, og som ikke viger fra hovedhandlingen – fungerer faktisk perfekt. Tiden er begyndelsen af 30'erne, stedet er Hollywood, og handlingens altdominerende centrum er en instruktør, der går under navnet Boy Wonder. Han har været et vidunderbarn, men nu går det ikke længere så godt. Han sidder, godt alkoholiseret, i sin forfaldne luksusvilla og optager pornofilm med en narkoman pige og en homoseksuel gigolo i rollerne. Producenten dukker op med sin nye forlovede, en »pæn« pige der drømmer om at komme til filmen. Da den kvindelige hovedrolle tager en overdosis og i hast må bringes til kirkegården, tilbyder hun at spille rollen. Instruktøren forholder sig ret hånligt til tilbuddet, men til sidst, da hun har hjulpet ham over hans potens-vanskeligheder, må han til sin undren notere sig, at hun allerede har anlagt sig en filmstjernes naturlige professionelle kynisme. Historien afvikles med elegance, ping-pong dialogen flintrer frem og tilbage og Richard Dreyfuss leverer en virtuos præstation som Boy Wonder, brat skiftende mellem morbide jokes, livstræt frikadelleri, frenetisk skaberglæde og desperation. Angående originaltitlen: ordet *insert,* som oversættes ret upræcist ved »klip« i filmens dialog, bruges nu mest om indskudte billeder, der viser noget trykt eller skrevet, f. eks. et brev, så tæt på, at det kan læses; men ordet blev tidligere også anvendt om de indskudte nærbilleder i almindelighed, og det er indskudte nærbilleder af særlig karakter – og indskud (!) – titlen sigter til. (Inserts – USA 1975). P.S.

Premtererne

1.10.75 - 31.12.75/ved Claus Hesselberg

Anvendte forkortelser:

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

ADOPTIONEN
Örökbefogadás. Ungarn 1975. **Dist:** Hungarofilm. **P-selskab:** Hunnia Jatek Filmstudio/Mafilm. **Instr:** Marta Mészaros. **Manus:** Marta Mészaros, Gyula Hernádi. **Foto:** Lajos Koltai. **Musik:** György Kovács. **Medv:** Kati Berek (Kata), László Szabó (Jóska), Gyöngyvér Vigh (Anna Balint), Dr. Árpád Perlaky (Lægen), Jozsi Erika. **Længde:** 89 min. **Prem:** 18.11.75 TV. Filmen fik Guldbjørnen ved Berlin festivalen 1975. Anm. Kos. 128 og 129.

ALPE-SEX I VENUSBJERGENE
Urlaubsgrüsse aus dem Unterhöschen. Vesttyskland. **P-selskab:** TV 13 Filmproduktion. **Instr:** Walter Boos. **Manus:** Jean Ch. Aurive. **Foto:** Klaus Beckhausen. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Franz Muxeneder, Jana Sindelar, Eva Gross, Gernot Möhner, Günther Möhner, Elisabeth Welz, Johannes Moosholzer. **Længde:** 78 min. 2120 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 21.11.75 Mercur. Pornofilm.

ANDERS ANDS NARRESTREGER
Donald Duck's Frantic Antics. USA 1939–56. **Dist:** Buena Vista Distribution Co. Inc. **P-selskab:** Walt Disney Productions. (Engelsk (?) sammensat program). **P:** Walt Disney. **Farve:** Technicolor. **Filmene er:** 1939 »Donald's Cousin Gus« (»Fætter Guf guffer i sig« - tidligere udsendt som »Fætter Guf«). *1940 »Tugboat Mickey« (»Mickey Mouse går i vandet«). 1940 »Put Put Troubles« (»Anders Ands motorbåd« - tidligere udsendt som »Anders' motorbåd«). *1946 »Pluto's Housewarming« (»Pluto får gæster«) **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Eric Gurnye, Bill De La Torre. **Musik:** Oliver Wallace (Danmarkspremiere). 1947 »Crazy with the Heat« (»Anders And og Fedtmule ser syner«). **Instr:** Bob Carlson. **Manus:** Ralph Wright, Bill Berg. **Musik:** Oliver Wallace. 1947 »Drip Dippy Donald« (»Anders And og vandhanen«). **Instr:** Jack King. **Manus:** Nick George. **Musik:** Oliver Wallace. *1948 »All in a Nutshell« (»Anders And kærner smør«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** Oliver Wallace. *1949 »Bee at the Beach« (»Anders And tager solbad«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** J. S. Dublin. *1949 »Pluto and the Gopher« (»Plutos plageånd«). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Dick Kinney, Milt Schaffer. **Musik:** Oliver Wallace. (Danmarkspremiere - NB: i Metropols Juleshow 1973 blev filmen »Bone Bandit« også vist med titlen »Plutos plageånd«). *1951 »Man's Best Friend« (»Menneskets bedste ven«). **Instr:** Jack Kinney. **Manus:** Milt Banta, Albertino. **Musik:** J. S. Dubin. **Dansk tale:** Ove Sprogøe, Claus Ryskjær. *1952 »Pluto's Christmas Tree« (»Juletræet«). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Milt Schaffer. **Musik:** J. S. Dubin. *1956 »Hooked Bear« (»Den uheldige Humphrey«) Med dansk tale. **Længde:** 75 min. 2050 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 21.11.75 Rialto II, Bio Trio, Biografen (Århus). De med * mærkede film udgjorde tilsammen Metropols Juleshow, også med premiere d. 21.11.75. Anm. Kos. 128.

ANNAS FORLOVELSE
To proxenio tis Annas. Grækenland 1972. **P:** Dinos Katsourides. **Instr:** Pantelis Voulgaris. **Manus:** Menis Koumantareas, Pantelis Voulgaris. **Foto:** Nicos Kavoukides. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Anna Vayena (Anna), Smaro Vaeki (Fruen), Kostas Rigopoulos (Thodoros), Stavros Kalaroglou (Kosmas), Aliki Zografou (Elisabeth), Maria Martika (Kate), Alekos Oudinotis (Kostis), Irene Emirza (Vasso), Ketty Panou (Fruens datter). **Længde:** 87 min. **Prem:** 7.11.75 TV.

AV, MIN TOMMELTOT
Norske Byggeklosser. Norge 1971. **Dist:** Merkur Film. **P-selskab:** EMI Produksjon. **P:** Egil Monn-Iversen, Stein Monn-Iversen. **P-leder:** Stein Roger Bull. **I-leder:** Torunn Ringen. **Instr:** Pål Bang-Hansen. **Manus:** Pål Bang-Hansen. **Foto:** Dag Klippenberg. **2nd unit foto:** Svein Krøvel. **Farve:** Ektachrome. **Klip:** Randi Weum, Kjell Andersen. **Makeup:** June Paalgaard. **Musik:** Egil Monn-Iversen. **Lys:** Kjell Strøm. **Tone:** Arne Raanaas. **Medv:** Rolv Wesenlund (Snedker Trygve / Nabo Højdahl / Elektriker Steen / Bygningsinspektør Berrefjord / Antikvitetshandler Gjerde / Rørlægger Cappelen / Bankmand Christiansen / Politimand Nordu), Bjørn Sand (Husbygger Olav Femte), Thea Stabell (Ingrid Femte), Arve Opsahl (Entreprenør Kleppe), Gunnar Havgan (Konsulent Treholt), Sølvi Wang (Politifuldmægtig Valle), Aud Schønemann (Frk. Garbo), Vivi Mørk (Nabofrue Rognerud), Ingeborg Cook, Torgils Moe, Dag Frøland. **Længde:** 82 min. 2265 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Prem:** 17.11.75 Triangel. Komedie.

BABY KILLER
It's Alive. USA 1973. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Larco Productions. **P:** Larry Cohen. **Ex-P:** Peter Sabiston. **Co-P:** Janelle Cohen. **Ass:** Bob Cohen, Reid Freeman. **P-leder:** Steve Salkin. **Instr:** Larry Cohen. **Manus:** Larry Cohen. **Foto:** Felton Hamilton. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Peter Honess. **Makeup:** Rick Baker. **Musik:** Bernhard Herrmann. **Tone:** Alex Vandelar, Robert Biggart, Patrick Somerset. **Medv:** John Ryan (Frank Davies), Sharon Farrell (Leonore Davies), Andrew Duggan (Professoren), Guy Stockwell (Bob Clayton), James Dixon (Perkins), Michael Ansara (Captain), Robert Emhardt (Executive), William Wellman Jr. (Charlie), Shamus Locke (Lægen), Mary Nancy Burnett (Sygeplejerske), Patrick MacAllister, Gerald York, Jerry Taft, Gwil Richards, W. Allen York (Kommende fædre), Diana Hale (Sekretær), Daniel Holzman (Chris). **Længde:** 90 min. 2460 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 24.11.75 Colosseum. Gyser.

BELEJRINGEN
Matzor. **Eng. titel:** Siege. Israel 1969. **P-selskab:** Siege Films Ltd. **P:** Ya'acov Agmon. **Ex-P:** Micha Kagan. **P-ass:** Aliza Timor. **Instr:** Gilberto Tofano. **Manus:** Dan Ben Amotz, Gilberto Tofano. **Dialog:** Dan Ben Amotz. **Efter:** idé af Gila Almagor. **Foto:** David Gurfinkel. **Klip:** Dani Schik. **Musik:** Yohanan Zarai. **Tone:** Mario Bramonti. **Medv:** Gila Almagor (Tamar), Yehoram Ga'on, Dan Ben Amotz, Amir Orian, Ya'el Aviv, Raviv Oren, Uri Sharoni, Baruch Sade, Micha Kagan, Orna Goldstein. **Længde:** 96 min. **Prem:** 26.11.75 Atlantic (israelsk filmuge). Filmen blev vist ved Cannes-festivalen 1969. Anm. Kos. 129.

BID TÆNDERNE SAMMEN
Bite the Bullet. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Persky-Bright/Vista. **P:** Richard Brooks. **P-leder:** Gene Levy. **Instr:** Richard Brooks. **Instr-ass:** Tom Shaw, Charles Bonniwell. **Heste-instr:** Rudy Ugland Jr. **Manus:** Richard Brooks. **M-Sup:** John Franco. **Foto:** Harry Stradling, Jr. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** George Granville. **Ass:** Don Roth, Nancy Sammons. **Ark:** Robert Boyle. **Dekor:** Robert Signorelli. **Rekvis:** Ray Mercer. **Kost:** Rita Riggs. **Makeup:** Fred Biau. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Musik:** Alex North. **Arr:** Hersey Kay. **Musikbånd:** Joan Biel. **Lys:** Cliff Hutchinson. **Tone:** Kay Rose, Al Overton Jr., Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Richard Tyler. **Medv:** Gene Hackman (Sam Clayton), Candice Bergen (Miss Jones), James Coburn (Luke Matthews), Ben Johnson (Mister), Ian Bannen (Norfolk), Jan-Michael Vincent (Carbo), Mario Arteaga (Mexikaner), Robert Donner (Reporter), Robert Hoy (Lee Christie), Paul Stewart (J. B. Parker), Jean Willes (Rosie), John McLiam (Gebhardt), Dabney Coleman (Jack Parker), Jerry Gatlin (Skovhugger), Sally Kirkland (Honey), Walter Scott Jr. (Steve), Bill Burton (Bill), Buddy Van Horn (Slim), Joe Brooks (Barber), Lucia Canales, Darwin Lamb. **Længde:** 132 min. 3610 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 10.10.75 Palladium. Eksteriøroptagelserne foretaget i The Carson National Forest, Nevada, Valley of Fire State Park, Lake Mead, White Sands National Monument, New Mexico, Colorado. Anm. Kos. 129.

BLANCHE
Blanche. Frankrig 1971. **Dist:** Cinémas Associes. **P-selskab:** Télépresse Films/Abel & Charton. **P:** Dominique Duvergé, Philippe D'Argila. **Ex-P:** Jean Claude Lefèvre. **P-leder:** Daniel Riché. **Instr:** Walerian Borowczyk. **Instr-ass:** André Heinrich. **Manus:** Walerian Borowczyk. **Dialog:** Walerian Borowczyk. **Efter:** skuespil af Juliusz Slowacki (1809–1849): »Mazepa«, 1840. **Foto:** Guy Durban. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Walerian Borowczyk, Charles Bretoniche. **P-tegn:** Walerian Borowczyk. **Dekor:** Jacques D'Ovidio. **Kost:** Piet Bolscher. **Musik:** fra det 13. årh. **Orkester:** Groupe des Instruments Anciens de Paris u. ledelse af Roger Cotte. **Solist:** Michel Maurice (tenor). **Tone:** Jean-Pierre Ruh. **Medv:** Michel Simon (Slotsherren), Georges Wilson (Kongen), Ligia Branice (Blanche), Jacques Perrin (Bartoloméo), Lawrence Trimble (Nicolas), Denise Péronne (Slotsfruen af Harcourt), Jean Gras (Vagtchefen), Michel Delahaye (En munk), Roberto (Dværgen). **Længde:** 92 min. **Censur:** Fb.u.12. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 24.11.75 Dagmar. Anm. Kos. 129.

BRÆNDER NEW YORK?
The Blazing Tower. USA 1973(?). **P-selskab:** Metromedia/Jad Film International. **P:** Edward J. Montagne. **Instr:** Jerry Jameson. **Manus:** Edward J. Montagne, Jack Turley. **Efter:** fortælling af Jack Turley. **Foto:** Matthew F. Leonetti. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** John Forsythe, Lynn Carun, Joseph Campanella, Anjanette Comer, Don Meredith, Laurie Heineman, Kelly Jean Peters, Phyllis Scott. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Atlantic. **Prem:** 1.12.75 City Bio. Katastrofefilm.

BUT WHERE IS DANIEL WAX?
Le' an n' elam Daniel Waks? **Eng. titel:** But Where is Daniel Wax Israel 1972. **P-selskab:** Daniel Wax Ltd. **P:** William L. Gross. **Instr:** Avraham Heffner. **Instr-ass:** Yitzchak Shauli. **Manus:** Avraham Heffner. **Foto:** Amnon Salomon. **Ass:** Gad Danzig. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Jacques Erlich. **Kost:** Jerry Melitz. **Musik:** Ariel Zilber. **Sangtekster:** Ehud Manor. **Solist:** Lior Yaeni. **Medv:** Lior Yaeni (Folkesangeren), Michael Lipkin, Esther Zebko, Yael

Heffner, Ziuit Abrahamson, Miriam Gabrielli, Yosef Karmon, Aliza Rosen, Amnon Meskin, Yeshayahu Shamar (Lægen). **Længde:** 95 min. **Prem:** 25.11.75 Atlantic (israelsk filmuge). Denne film blev vist i stedet for den først annoncerede »Floch«. Anm. Kos. 129.

BØRN HÅND I HÅND
Te o tsunago kora. Japan 1963. **P-selskab:** Daiei. **Instr:** Susumu Hani. **Manus:** Mansaku Itami. **Adapt:** Susumu Hani, Yasuhiko Naito. **Efter:** roman af Ichiji Tamura. **Foto:** Shigeichi Nagano. **Klip:** Susumu Hani. **Musik:** Toru Takemitsu. **Tone:** Tetsuo Yasuda. **Medv:** Hideo Sato (Matsumura), Yukiko Hojo (Okumuras søster), Yukio Morihjara (Kanta), Genkyu Ueda (Okumura), Sumio Kosai (Kinzo). **Længde:** 100 min. **Prem:** 25.10.75 TV.

CAPONE
Capone. USA 1975. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Santa Fe Productions. A 20th Century Fox Presentation. **P:** Roger Corman. **As-P:** John Bredérick. **Instr:** Steve Carver. **Instr-ass:** Eugene Mazzola, Teri Schwartz. **Stunt-instr:** Charles Picerni. **Manus:** Howard Browne. **Foto:** Vilis Lapenieks. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Richard Meyer. **Ark:** Ward Preston. **Dekor:** Ned Parsons. **Sp-E:** Roger George. **Musik:** David Grisman, Rudy Cipolla. **Lys:** Lee Heckler. **Tone:** Lowell Brown, Bob Gravenor, Gene Corso. **Medv:** Ben Gazzara (Al Capone), Susan Blakely (Iris Crawford), Harry Guardino (Johnny Torrio), John Cassavetes (Frankie Yale), Sylvester Stallone (Frank Nitti), Peter Maloney (Jake Guzik), Frank Campanella (Big Jim Colosimo), Royal Dano (Anton Cermak), Dick Miller (Joe Pryor), John Davis Chandler (Hymie Weiss), John Orchard (Dion O'Bannion), Mario Gallo (Giuseppe Aiello), Tom Cook (Sam Volenta), George Milan (William H. Thompson), Russ Marin (Joseph Stenson), Joe De Nicola (Charles Foschetti). **Længde:** 101 min. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 14.11.75 Dagmar. Anm. Kos. 129.

CARAMBOLA FUPPER HELE BANDEN
Carambola filotto tutti in buca. **Eng. titel:** The Crazy Adventures of Len and Coby. Italien 1974. **P-selskab:** Aetos Cinematografica/B.R.C. **P:** Armando Todaro. **Instr:** Ferdinando Baldi. **Manus:** Ferdinando Baldi, Nino Roli, Nico Ducci. **Efter:** idé af Nino Roli, Nico Ducci. **Foto:** Aiace Parolin. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Antoinietta Zita. **Dekor:** Giorgio Giovanni. **Musik:** Franco Bixio, Vince Tempera. **Melodier:** »You Can Fly«, »Milk Seranade«. **Medv:** Michael Coby (Coby), Paul Smith (Len Rothman), Horst Frank (Glideson), William Bogart (Howard Johnson), Pino Ferrara (Max Lager), Pedro Sanchez, Gaetano Russo, Luciano Catanacci, Franco Fantasia, Clauco Onorato (Sheriffen), Piero Lulli (Obersten), Gabriella Andreini (Peabody). **Længde:** 96 min. **Udl:** Cinema. **Prem:** 26.12.75 Phønix (Esbjerg). Engelsksproget version. Western-komedie.

CHAMPAGNEGALOPPEN
Champagnegalop. **Eng. titel:** A Man With A Maid. Sverige/Danmark/USA/England 1974. **Dist:** Europa-Stockholm Film. **P-selskab:** Film AB Robur (Stockholm)/Merry Film (København)/Unicorn Enterprises. **P:** Werner Susskind, Vernon P. Becker. **Ass:** Stig Skoglund. **P-leder:** Tom Younger. **Instr:** Vernon P. Becker. **Instr-ass:** Lennart Norbäck. **Manus:** Vernon P. Becker, Barry Downes. **Efter:** roman af anonym forfatter. **Foto:** Tony Forsberg, Max Glenn. **2nd. unit foto:** Lasse Karlsson. **Farve:** Eastmancolor. **Stills:** Lennart Carlsson. **Klip:** Ingemar Ejve. **Ark:** Rolf Larsson, Bo Halldorff. **Rekvis:** Anders Barreus, Lasse Feldt. **Kost:** Inger Pehrsson. **Makeup:** Kjell Gustafsson. **Musik:** H. C. Lumbye. **Tone:** Kjell Jansson. **Medv:** Ole Søltoft (Fotograf Jack Armstrong), Sue Longhurst (Alice Faversham), Martin Ljung (Jack the Ripper), Diana Dors (Bordelmutter), Egil Holmsen (Mr. Armstrong, Jacks far), Barbro Hiort af Ornäs (Mrs. Armstrong), Malou Cartwright, Charlie Elvegård, Tina Möller Monell (Marion Longhurst), Per-Axel Arosenius (Pastor Faversham), Julie Bernby (Fru Faversham), Bengt Olsson (Marions mand), Göthe Grefbo (Dommer Pettibone), Lars Lennartsson (Mr. Pendleton), Börje Mellvig (Politinspektøren). **Længde:** 92 min. 2515 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 31.10.75 Royal Cinema B, Århus. Filmen er optaget i København. Pornofilm.

DA SVANTE FORSVANDT
Danmark 1975. **Dist:** Dagmar Distribution. **P-selskab:** Dagmar. **P:** Henning Carlsen. **Ass:** Kit Brandt Talreja. **P-leder:** Gert Fredholm. **Instr:** Henning Carlsen. **Script:** Else Heidary. **Manus:** Benny Andersen, Henning Carlsen. **Efter:** Benny Andersens visesamling »Svantes viser«, 1972. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Michael Christensen. **Stills:** Vibeke Winding. **Klip:** Christian Hartkopp. **Rekvis:** Pia Wichmann. **Makeup:** Magnus Magnusson. **Lys:** Søren Sørensen. **Musik:** Benny Andersen. **Akkompagnement:** Benny Andersen (klaver), Carsten Lund (guitar), Peter Bastian (fagot, klarinet), Povl Dissing (guitar, sang), Søren Seirup (bas), Egon Ågård (harmonika). **Tone:** Søren Brix, Erik Jensen, Per Meinertsen. **Medv:** Povl Dissing (sig selv), Benny Andersen (sig selv), Fritze Hedemann (Nina), Ingolf David (Pølsemand), Karl Stegger (Købmand), Gotha Andersen (Klaverstemmer), Flemming Quist Møller (Kriminaltegner), Elin Reimer (Psykiater), Trille (Journalist), Anne Grete Hilding (Fru Jensen), Helge Kjærulff-Schmidt (Forhv. dansklærer), Hans Chr. Ægidius (Politimand), Peter Abrahamsen (Manager), Carsten Lund, Peter Bastian, Søren Seirup, Egon Ågård (Dem selv) **Udl:** Dagmar. **Prem:** 12.12.75 Dagmar, Ålborg, Århus, Odense, Køge, Albertslund, Merry I. Anm. Kos. 129.

DEJLIG ER DEN HIMMEL BLÅ
Danmark 1975. **Dist:** SFC/Know How Film. **P-selskab:** Know How Film. **Instr:** Jon Bang Carlsen. **Manus:** Jon Bang Carlsen og Solvognen. **Speaker:** Otto Oustrup Jensen. **Foto:** Dirk Brüel, Freddy Tornberg, Jimmy Andreasen, Morten Bruus, Teit Jørgensen. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** 16 mm. **Klip:** Henrik Carlsen. **Tone:** Hans Packert, Peter Kückelhahn, Peter Sakse, Per Assentoft, Per Mannstaedt, Sven Nørgård, Søren Brix. **Medv:** Teatergruppen Solvognen m. fl. **Længde:** 45 min. **Udl:** SFC/Know How Film. **Prem:** 8.12.75 Dagmar. Anm. Kos. 130.

DE RED FOR LIVET
Take a Hard Ride. USA/Italien 1975. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** Fox Fanfare Music (Hollywood)/Euro General (Rom). A Bernsen-Ludwig-Bercovici Production. **P:** Harry Bernsen. **Co-P:** Leon Chooluck. **As-P:** Maria Luisa Alcaraz. **P-leder:** José Maria Ochoa. **Instr:** Anthony M. Dawson (= Antonio Margheriti). **2nd unit instr:** Hal Needham. **Instr-ass:** Scott Maitland, Pepe Lopez Rodero. **Stunt-instr:** Hal Needham, Juan Majan. **Manus:** Eric Bercovici, Jerry Ludwig. **Foto:** Riccardo Pallottini. **2nd unit foto:** Raúl Pérez-Cubero. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Stanford C. Allen. **Ark:** Julio Molina. **Kost:** Agustin Jimenez. **Sp-E:** Luciano D'Achille, Antonio Molina. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Jim Willis, Theodore Soderberg. **Medv:** Jim Brown (Pike), Lee van Cleef (Kiefer), Fred Williamson (Tyree), Catherine Spaak (Catherine), Jim Kelly (Kashtok), Barry Sullivan (Sheriff Kane), Harry Carey Jr. (Dumper), Robert Donner (Skave), Dana Andrews (Bob Morgan), Charles McGregor (Cloyd), Leonard Smith (Cangey), Ronald Howard (Halsey), Ricardo Palacios (Calvera), Robin Levitt (Chico), Buddy Jor Hooker (Angel). **Længde:** 103 min. 2825 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 17.11.75 Nørreport. Indspilningen startet 26.12.74. Filmen vises i engelsksproget version. Spaghettiwestern.

DET ENDER MED KÆRLIGHED
At Long Last Love. USA 1975. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Copa De Oro. A 20th Century Fox Presentation. **P:** Peter Bogdanovich. **As-P:** Frank Marshall. **P-leder:** Mel Dellar. **Instr:** Peter Bogdanovich. **Danse-instr:** Albert Lantieri, Rita Abrams. **Instr-ass:** Mickey McArdle, Jerry Bailew. **Manus:** Peter Bogdanovich. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Farve:** Technicolor/DeLuxe-prints. **Klip:** Douglas Robertson. **P-tegn:** Gene Allen. **Ark:** John Lloyd. **Dekor:** Jerry Wunderlich. **Kost:** Bobbie Mannix. **Frisurer:** Carrie White. **Sp-E:** Charlie Spurgeon. **Musik:** Cole Porter. **Dir:** Artie Butler, Lionel Newman. **Arr:** Gus Levene, Harry Betts. **Sange:** »Which«, »You're The Top«, »Find Me a Primitive Man«, »Friendship«, »But in the morning, no!«, »At Long Last Love«, »Well, did You Evah?«, »From Alpha to Omega«, »Let's Misbehave«, »It's De-Lovely«, »Just One of Those Things«, »Most Gentlemen Don't Like Love«, »I Loved Him (but did he love me)«, »A Picture of Me Without You«, »I Get a Kick Out of You«, »Poor Young Millionaire«. (NB: musikken til denne Cole Porter-tekst er komponeret af Artie Butler & Peter Bogdanovich, da det ikke var muligt at finde Cole Porters egen musik til teksten). **Tone:** Don Hall, Victor Goode, Eugene O'Brien, Barry Thomas, Theodore Soderberg. **Medv:** Burt Reynolds (Michael Oliver Pritchard III), Cybill Shepherd (Brooke Carter), Madeline Kahn (Kitty O'Kelly/Kathy Krumm), Duilio DelPrete (Johnny Spanish/Giovanni Spagnoli), Eileen Brennan (Elizabeth), John Hillerman (Rodney James), Mildred Natwick (Mable Pritchard), Elvin Moon (Elevatordreng), M. Emmet Walsh (Harold, doorman), Burton Gilliam (Mand på væddeløbsbanen), Albert Lantieri (Bookmaker), Ned Wertimer (1. mand i natklub), Arthur Peterson (George), Barbra Ann Walters (Mildred), Violet Cane (Vi), Roger Price (Alfred, Mables chauffør), Loutz Gage (Kaptajn Craig), Diana Wyatt, Clice Morgan (1. par i Racquet Club), Patricia O'Neal, Nelson Welch (2. par i Racquet Club). **Længde:** 114 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 3.11.75 Rialto I. Indspilningen startet 30. juli 1970 i Los Angeles. Anm. Kos. 128.

DUNDERKLUMPEN
Dunderklumpen. Sverige 1971–74. **Dist:** Europa-Stockholm. **P-selskab:** GK-Film/Studio AB. **P:** Gunnar Karlsson. **Instr:** Per Åhlin. **Teknisk assistance:** Björn Almstedt, Lennart Carlsson, Sven Fahlén, Johan Grevsäter, Jørgen Hinsch, Olle Johnson, Staffan Liljander, Jan-Erik Lundberg, Vic Margutti, Conny Marnelius, Karin Olofsson, Karl Rasmussen, Per Svensson. **Manus:** Beppe Wolgers. **Animation:** Saska Ackeman, Tibor Belay, Ann-Britt Captein, Esther Eckstein, Anna-Lena Fries, Hans Åke Gabrielsson, Michaela Halvegård, Gull-Maj Persson, Birgitta Jansson, Karin Schmidt, Kjeld Simonsen, Ib Steinaa, Marie Torstensdotter, Per Svensson, Kristina Svensson, Per Åhlin. **Foto:** Lennart Carlsson. **Anim.-foto:** Per Svensson. **Stills:** Lennart Carlsson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Per Åhlin. **Ark:** Per Åhlin. **Musik:** Toots Thielemans. **Sangtekster:** Beppe Wolgers. **Arr:** Claes Rosendahl. **Tone:** Björn Almstedt, Sven Fahlén, Jan-Erik Lundberg. **Medv:** Beppe Wolgers, Jens Wolgers, Camilla Wolgers. **Danske stemmer:** Ole Søltoft (Beppe), Ove Verner Hansen (Dunderklumpen/Jorm), Kjeld Nørgaard (Humlebien), Peter Kitter (Huset), Birte Tove (Kerstin), Else-Marie Juul Hansen (Elvira Fattigmø), Annie Birgit Garde (Blomsterhår), Tine Blichmann (Dukkebarnet), Otto Brandenburg (Løvemand), Dick Kaysø (Dumme), Søren Rasmussen (Jens), Bjørn Puggaard-Müller (Enøje), Willy Rathnov (Vandfaldet). **Dansk bearbejdelse:** John Hilbard (instr.), Preben Mortensen (lyd), Margit Jensen, Henrik Bøving, Birgit Sandberg & Disa Bachmann. **Længde:** 83 min. 2270 m. Org. spilletid: 138 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Palladium. **Prem:** 28.11.75 Nygade. Filmen delvis optaget i Strömsund, Jämtland. Børnefilm.

DYNAMITPIGEN EKSPLODERER IGEN
Cleopatra Jones & The Casino of Gold. USA/Hong Kong 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros./Shaw Brothers. **P:** William Tennant, Run Run Shaw. **P-ass:** Eddy Donno, Susan Brewer. **P-leder:** Edward Joseph, Chua Lum. **I-leder:** Pang Sing. **Instr:** Chuck Bail. **Instr-ass:** Bobby Canacarro, William Chaung Kin. **Stunt-instr:** Eddy Donno. **Karate-instr:** Tang Chia, Yuen Shian Yan. **Manus:** William Tennant. **Efter:** inspiration fra filmen »Cleopatra Jones« (USA, 1973, instr: Jack Starrett. Manus: Max Julien). **Foto:** Alan Hume. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Willy Kemplen. **Ark:** Johnson Tsao. **Kost:** Giorgio di Sant'Angelo. **Makeup:** Tamara Dobson. **Sp-E:** Nobby Clark, Milt Rice. **Musik:** Dominic Frontière. **Sang:** »Playin' with Fire« af Dominic Frontière, Kenny Kerner, Richie Wise. **Tone:** Cyril Swern, Billy Owens, Arthur Pullen, Bill Rivol. **Medv:** Tamara Dobson (Cleopatra Jones), Stella Stevens (Dragon Lady), Tanny (Mi Ling), Norman Fell (Stanley Nagel), Albert Popwell (Matthew Johnson), Caro Kenyatta (Melvin Johnson), Chan Shen (Soo Da Chen), Christopher Hunt (Mendez), Lin Chen Chi (Mandalyna), Liu Loke Hua (Tony), Eddy Donno (Morgan), Bobby Canavarro (Lin Ma Chen), Mui Kwok Sing (Benny), John Cheng (David), Tony Lee (Lao Di), Rich King (Mr. Han), Gigo Tevzadze (Chew Lun), Lok Sing (Mike), Paul Chen, Victor Kahn. **Længde:** 95 min. 2595 m. **Censur:** Gul. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 5.11.75 Mercur. Optaget i Hong Kong. Voldsfilm.

DØDENS GAB
Jaws. USA 1975. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Zanick-Brown. For Universal. **P:** Richard D. Zanuck, David Brown. **P-samordner:** William S. Gilmore Jr. **P-ass:** Barbara Nevin. **P-leder:** Louis J. »Jim« Fargo. **Instr:** Steven Spielberg. **Instr-ass:** Tom Joyner, Barbara Bass. **Rollebesætter:** Shari Rhodes. **Stunt-instr:** Ted Grossman. **Manus:** Peter Benchley, Carl Gottlieb, Howard Sackler, John Millus. **M-sup:** Charlsie Bryant. **Efter:** romanen »Jaws« af Peter Benchley, 1974 (dansk udg. »Dødens gab«, 1974). **Teknisk rådgivning:** Manfred Zendar, L. J. V. Compagno (Stanley University. Dep. af Biological Science), The National Geograhpic Society. **Haj-ekspert:** Peter Gimbel. **Foto:** Bill Butler. **Kamera:** Michael Chapman/**Ass:** Jim Contner. **Undervandsfoto:** Rexford Metz. **Haj-foto:** Ron Taylor, Valerie Taylor. **Stills:** Louis Goldman. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Verna Fields. **P-tegn:** Joseph Alves Jr. **Quints båd:** Peter Eldridge. **Kost:** Irvin W. Rose. **Makeup:** Del Armstrong. **Sp-E:** Robert A. Mattey. **Kunstig-haj-operatør:** Stan Mahoney. **Musik:** John Williams. **Tone:** John R. Carter, Robert Hoyt. **Medv:** Roy Scheider (Politichef Martin Brody), Robert Shaw (Kaptajn Quint), Richard Dreyfuss (Matt Hooper, haj-ekspert), Lorraine Gary (Ellen Brody), Murray Hamilton (Borgmester Larry Vaughn), Carl Gottlieb (Redaktør Ben Meadows), Jeffrey C. Kramer (Lenny Hendricks, politimand), Susan Backline (Pige på natlig svømmetur), Jonathan D. Filley (Tom Cassidy), Ted Grossman (Et offer), Chris Rebello (Michael Brody), Jay Mello (Sean Brody), Lee Fierro (Mrs. Kintner), Jeffrey Voorhees (Alex Kintner), Craig Kingsbury (Ben Gardner), Dr. Robert Nevin (Læge), Peter Benchley (Interviewer), Ed Chalmers, Bob Chalmers (Fiskere der angribes af hajen), Alfred Wilde (Byrådsmedlem Keisel), Hershel West (Quints makker), Dwight Francis (Gammel mand på stranden), Frank Murray (Kioskmand), Woodrow Wilson Sayre, John Alley, Stan Hart, John Painter, Bill O'Gorman, Donald Poole, Fanny Blair, Eleanor Harvey, William Blood, Henry Carriero, Carol Feiner, Arthur Young, Stephen Carey Luce, Carol Fligor, Maggie Moffett, William Abbe, Arthur Nicol, Crosby Foster, George Silva, Tom Joyner, Andy Stone (Folk på øen), Carl Rizzo

(Stuntmand for Dreyfuss). **Længde:** 125 min. 3415 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 26.12.75 Imperial, Tre Falke + Provinsen. Indspilningen startet 2. maj 1974 om location på øen Martha's Vineyard, Mass. Scener med hajer optaget ud for Australiens kyst. P-leder »Jim« Fargo blev under optagelserne erstattet af P-samordneren William S. Gilmore Jr. Det var oprindeligt meningen, at Sterling Hayden skulle have haft rollen som Quint. Anm. Kos. 129.

ENGEL FOROVEN OG DJÆVEL FORNEDEN
Angel Above and Devil Below. USA. **Farve:** Eastmancolor? **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 19.12.75 Carlton. Pornofilm.

ENSOMME ULV, DEN
Vuk Samotnjak. **Eng. titel:** The Lone Wolf. Jugoslavien. **P-selskab:** Jadran Film/Croatia Film. **Instr:** Obrad Gluscevic. **Manus:** Stjepan Perovic, Obrad Gluscevic. **Foto:** Nenad Jovicic. **Farve:** system ukendt. **Musik:** Bojan Adamic. **Medv:** Slavko Stimac (Rando), Zeljko Mataija, Ivan Stimac, Boro Ivansevic, Smiljan Cicic. **Længde:** 83 min. 2270 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Toofa. **Prem:** 17.10.75 Skagen Bio. Børnefilm.

FAMILIEN GYLDENKAAL
Danmark 1975. **Dist:** Panorama. **P-selskab:** Panorama Film. **P:** Just Betzer. **P-leder:** Gerd Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **Instr:** Gabriel Axel. **Script:** Birthe Frost. **Manus:** Poul-Henrik Trampe. **Efter:** idé af Poul-Henrik Trampe. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Uffe Thomsen. **Stills:** Rolf Konow. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Finn Henriksen. **Dekor:** Erik Bjørk. **Ass:** Jens Bo Larsen, Georg Westermann. **Kost:** Helle Clevin. **Makeup:** Else Hennings. **Musik:** Søren Christensen. **Lys:** Svend Bregenborg. **Tone:** Jens Grønborg. **Ass:** Niels Bokkenheuser. **Medv:** Axel Strøbye (Charles Iversen), Kirsten Walther (Ketty Iversen), Birgitte Bruun (Annette Iversen), Martin Miehe-Renard (Brian Iversen), Karen Lykkehus (Nathalia Ludvigsen), Bertel Lauring (Adolf), Ove Sprogøe (Leopold Phieselknast), Lily Broberg (Cleopatra Phieselknast), Jens Okking (Otto), Karl Stegger (Oscar Blaskenberg), Birgitte Kolerus (Lydia Blaskenberg), Bjørn Puggaard-Müller (Vært i Dyvekes Kro), Otto Brandenburg (Gæst i Dyvekes Kro), Preben Østerfelt (Bestyrer i supermarked), Lisbeth Dahl (Dame fra skattevæsnet), Søren Rode (Habitmand), Claus Ryskjær (Værkfører), Hans Chr. Ægidius (Inspektør), Tommy Kenter (Tjener), Hardy Rafn (Chauffør), Benny Hansen (Knallertforhandler), Poul-Henrik Trampe (Indehaver af karnevalsbutik), Helle Merete Sørensen (Blaskenbergs stuepige). **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Prem:** 26.12.75 Saga, Bio Trio, Lyngby, Scala (Århus), Royal Cinema (Århus), Strand Bio (Esbjerg), Skanse Bio (Randers), Scala Bio (Slagelse), Scala Teatret (Næstved), Kino (Holbæk), Kino (Nykøbing F.), Palads (Vejle), Scala (Holstebro), Kosmorama (Kolding), Cinema A (Herning), Cinema B (Herning). Anm. Kos. 129.

FLYVENDE GILJOTINE, DEN
Hsueh Ti Tzu. **Eng. titel:** The Flying Guillotine. Hong Kong 1975. **Dist:** Shaw Bros. **P-selskab:** Shaw Brothers. **P:** Hunme Shaw. **Instr:** Ho Meng-Hua. **Stunt-instr:** Hsu Erh-Niu. **Manus:** I. Kuang. **Foto:** Tsao Hui-Chi. **Farve:** Shawcolor. **Format:** Cinemascope. **Tone:** Wang Yung-Hua. **Medv:** Chen Kuan-Tai (Ma Teng), Ku Feng (Hsing Kang), Liu Wu-Chi (Li Yu-Ping), Frankie Wei (Hsu Shuang-Kun), Ai Ti (Wan-Chu), Wang Yu (Hsieh Tien-Fu), Lin Wei-Tu (Lo Peng), Chiang Yang (Yung Cheng). **Længde:** 105 min. 2865 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 7.11.75 Colosseum. Engelsksproget version. Karatefilm.

FORSMÆDES HÆVN, DEN eller HVO SOM GRAVER EN GRAV ...
The Villain Still Pursued Her. USA 1940. **Dist:** RKO. **P-selskab:** RKO. **P:** Harold B. Franklin. **Instr:** Edward F. Cline. **Manus:** Elbert Franklin. **Foto:** Lucien Ballard. **Klip:** Arthur Hilton. **Ark:** Lewis Rachmil. **Musik:** Frank Tours. **Medv:** Hugh Herbert, Alan Mowbray, Anita Louise, Buster Keaton, Joyce Compton, Richard Cromwell, Billy Gilbert, Margaret Hamilton, Diane Fisher. **Længde:** 65 min. **Prem:** 5.9.75 TV. Anm. Kos. 128.

FRIHEDENS KNYTNÆVE
Faustrecht der Freiheit. Vesttyskland 1975. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Tango Film. **P:** Rainer Werner Fassbinder. **P-leder:** Christian Hohoff. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Irm Hermann. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder, Christian Hohoff. **Foto:** Michael Ballhaug. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Thea Eymez. **Ark:** Kurt Raab. **Musik:** Peer Raben. **Sang:** »One Night With You« af Pearl King, Dave Bartholomew. **Solist:** Elvis Presley. **Sang** :»Bird on the Wire« af Leonard Cohen. **Solist:** Leonard Cohen. **Medv:** Rainer Werner Fassbinder (Franz »Fox« Biberkopf), Peter Chatel (Eugen Theiss), Karl-Heinz Böhm (Max), Harry Baer (Philip), Adrian Hoven (Eugens far), Ulla Jacobsen (Eugens mor), Christiane Maybach (Hedwig), Peter Kern (Blomsterhandler »Fatty« Schmidt), Hans Zandler (Mand i bar), Kurt Raab (Springer), Irm Hermann (Mll. Chérie de Paris), Barbara Valentin (Max' kone), Walter Sedlmayr (Bilforhandler), Ingrid Caven (Sangerinde i bar), El Heidi Ben Salem (Marokkaner), Brigitte Mira (Butiksejer), Bruce Low (Soldat), Ursula Strätz, Elma Karlowa, Evelyn Künneke, Marquart Bohm, Liselotte Eder, Klaus Löwitsch. **Længde:** 123 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Delta. **Prem:** 26.12.75 Delta. Anm. Kos. 130.

GRØNT LYS FOR DRAB
Permission to Kill. **Arb. titel:** The Kickback. England/USA/Østrig 1975. **Dist:** Columbia/Warner/Avco-Embassy. **P-selskab:** Sascha-Wein Film Production/Warner Bros. **P:** Paul Mills. **Ex-P:** Robert Jungblut, Heinz Lazek. **P-sup:** Denis Johnson Jr. **P-leder:** Günter Erlau, Denis Johnson Jr. **Instr:** Cyril Frankel. **2nd unit instr:** Gerhard Janda. **Instr-ass:** Elisabeth Fischer. **Stunt-instr:** Alf Joint. **Manus:** Robin Estridge. **Efter:** roman af Robin Estridge. **Foto:** Freddie Young. **2nd unit foto:** Sepp Riff. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Ernest Walter. **P-tegn:** Elliott Scott. **Ark:** Theo Harisch, Herwig Libowitzky. **Kost:** Franka. **Makeup:** George Parleton, Hannelore Uhrmacher. **Frisurer:** Joyce James. **Musik:** Richard Rodney Bennett. **Orkester:** Vienna Volksoper Orchestra. **Dir:** Robert Opratko. **Solist:** Art Farmer. **Tone:** Winston Ryder, James Mack, Kurt Schwarz. **Medv:** Dirk Bogarde (Alan Curtis), Ava Gardner (Katina Petersen), Bokim Fehmiu (Alexander Diakim), Timothy Dalton (Charles Lord), Nicole Calfan (Melissa Lascade), Frederic Forrest (Scott Allison, journalist), Klaus Wildbolz (Müller), Anthony Dutton (Jennings), Peggy Sinclair (Lily), Dennis Blanch (Brewer), John Levene (Adams), Alf Joint (MacNeil), Vladimir Popovic (Kostas), Oliver Scott (Francois Diderot), Erna Riedl-Tichy (Madame Diderot), Paul Maxwell (Amerikaner), John Serret (Franskmand), Anthony Forwood (Englænder), Francois Baudet (Dr. Giraud), Bob Sessions (Pete), Peter Garell (Carlo), Frederich Monnig (Cliff), Fritz von Friedl, Erwin Fischer (Sikkerhedsfolk), Erwin von Gross (Hoteldirektør). **Længde:** 97 min. 2621 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 28.11.75 Imperial, Rialto II. Filmen er optaget i Gmunden og Wien, Østrig. Den var oprindelig planlagt som en TV-pilot (d.v.s. første film i en TV-serie). Produktionen begyndt 13.1.75. NB. »Filmecho« angiver den tyske titel som »Vollmacht zum Mord«, men det vides ikke om denne titel også bruges i Østrig. Anm. Kos. 129.

GÅDEN OM KASPAR HAUSER
Jeder für sich und Gott gegen alle – Die rätselhafte Geschichte des Findlings Kaspar Hauser. Vesttyskland 1974. **Dist:** Cine International/Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Z.D.F. Eine Werner Herzog Produktion. **P:** Werner Herzog. **Ass:** Joschi N. Arpa, Anna Schmidt-Zähringer. **P-leder:** Walter Saxer. **I-leder:** Christian Weisenborn. **Instr:** Werner Herzog. **Instr-ass:** Benedikt Kuby. **Script:** Feli Sommer. **Manus:** Werner Herzog. **Efter:** Arkivmateriale fra Kaspar Hauser-Arkiverne i Ansbach, Anselm Ritter von Feuerbach: »Kaspar Hauser, Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen«, 1832, Georg Fr. Daumer: »Mittheilungen über Kaspar Hauser«, 1832, »Enthüllungen über Kaspar Hauser«, 1859. Andre behandlinger af emnet findes i Jacob Wasserman: »Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens« (roman, 1908, da. overs. 1920), Peter Handke: »Kaspar« (skuespil, 1968), Johannes Hohlenberg: »Kaspar Hauser – en Sjæls Tragedie«, 1923, Flemming Chr. Nielsen: »Kaspar Hauser – Protokol over et mysterium«, 1970. **Foto:** Jörg Schmidt-Reitwein, Klaus Wyborny (drømmesekvenserne), Werner Herzog. **Ass:** Michael Gast. **Stills:** Gunther Freyse. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Beate Mainka-Jellinghaus. **Ass:** Martha Lederer. **Dekor:** Henning V. Gierke. **Rekvis:** Christian Weisenborn. **Kost:** Gisela Storch, Ann Poppel. **Makeup:** Susanne Schröder. **Musik:** »Kanon« af Johann Pachebel, »Requiem for sem stemmer« af Orlando di Lasso, »Adagio« af T. Albinoni, »Taminos Arie« fra »Tryllefløjten« af W. A. Mozart. **Solist:** Heinrich Knote. **Lys:** Dietmar Zander. **Tone:** Haymo Henry Heyder. **Ass:** Peter van Anft. **Medv:** Bruno S (Kaspar Hauser), Walter Ladengast (Georg Fridrich Daumer), Brigitte Mira (Käthe), Hans Musäus (Den ukendte), Willy Semmelrogge (Cirkusdirektør), Henry van Lyck (Kaptajnen), Enno Patalas (Pastor Fuhrmann), Helmut Döring (Den lille konge), Andi Gottwald (Den unge Mozart), Michael Kroecher (Lord Stanhope), Elis Pilgrim (Præst), Volker Prechtel (Fangevogter Hiltel), Gloria Doer (Fru Hiltel), Kidlat Tahimik (Inderen Hombrecito), Herbert Achternbush, Wolfgang Bauer, Walter Steiner (Bondedrenge), Florian Fricke (Monsieur Florian), Clemens Scheitz (Skriver), Johannes Buzalski (Politichef), Dr. Willy Meyer-Furst (Lægen), Wilhelm Bayer (Kavalerioffícer), Alfred Edel (Professor i logik), Heribert Fritsch (Marie), Dorothea Kraft (Lille pige), Dr. Heinz N. Niemoller, Dr. Walter Pflaum (Læger), Markus Weller (Julius Hiltel), Franz Brumbach, Peter Gebhart, Reinhardt Hauff, Otto Heinzle, Peter-Udo Schonborn. **Længde:** 110 min. 3000 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 6.10.75 Delta. Indspilningen startet 22. maj 1974 med eksteriøroptagelser i Dinkensbühl. Filmens budget var på 850.000 DM. Der blev givet en drejebogs-præmie på 200.000 DM fra staten. Filmen blev premieret i Cannes 1975 m. Juryens Særpris, De Internationale Filmkritikeres pris og Den Økumeniske Jurys pris. Endvidere fik den Bundesfilmpreis i sølv 1975, samt yderligere to Bundesfilmpreise for dekorationer og for klipning. Filmen er importeret til Danmark af Delta Film. Anm. Kos. 128.

HARRY & TONTO
Harry and Tonto. USA 1974. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** 20th Century Fox. **P:** Paul Mazursky. **As-P:** Tony Ray. **P-leder:** Arthur Levinson. **Instr:** Paul Mazursky. **Instr-ass:** Tony Ray, Jon Sanger, Dodie Fawley. **Manus:** Paul Mazursky, Josh Greenfield. **M-sup:** June Samson. **Rollebesætter:** Marion Dougherty, Dianne Derfner Crittenden. **Foto:** Michael Butler. **Kamera:** John Fleckenstein, Richard Mingalowe. **Farve:** DeLuxe. **Format:** (optaget med Panavision Equipment). **Klip:** Richard Halsey. **Ass:** Glenn Farr. **Ark:** Ted Haworth. **Dekor:** John Godfrey. **Kost:** Albert Wolsky. **Makeup:** Bob O'Bradovich. **Musik:** Bill Conti. **Tone:** Theodore Soderberg, John T. Speak, Jerry Haas, William Marky, Leland Haas. **Medv:** Art Carney (Harry Combs), Ellen Burstyn (Shirley), Chief Dan George (Sam Two Feathers), Geraldine Fitzgerald (Jessie), Larry Hagman (Eddie), Arthur Hunnicutt (Wade), Phil Bruns (Burt), Joshua Mostel (Norman), Melanie Mayron (Ginger), Polly Jonah (Elaine), Herbert Berghof (Rivetowski), Avon Long (Leroy), Barbara Rhoades (Happy Hooker), Cliff DeYoung (Burt Jr.), Lou Guss (Dominic), Mike Nussbaum (Hjælper i alderdomshjem), René Enriquez (Købmand), Michael McCleery (Voldsmand), Rashel Novikoff (Mrs. Rothman), Sybil Bowan (Gammel værtinde), Bette Howard (Lighusvagt), Patricia Fay (Lufthavnsassistent), Muriel Beerman (Taxachauffør), Clint Young (Buschauffør), Cliff Norton (Brugtvognssælger), Michael Butler (Blaffer), Letitia Terry (Forkert Jessie), W. Benson Terry (Forkert Jessies mand), Gregg Harris (Wrong Jessies barnebarn), Phil Roth (Vegas-spiller), André Philippe (Skakspiller), Anatol Winogradoff (Anatol), Sally K. Marr (Kattedame) og naturligvis katten Tonto (Sig selv/Sin egen). **Længde:** 115 min., 3165 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 22.10.75 Dagmar. Art Carney fik en Oscar (Academy Award) for Bedste Mandlige Hovedrolle. Anm. Kos. 128.

112 KÆRLIGE DAGE
Le Milieu du Monde. Schweiz/Frankrig 1973. **P-selskab:** Citel Films/SSR (Genève)/Action Films (Paris). **Instr:** Alain Tanner. **Script:** Madeleine Fonjallaz. **Instr-ass:** Michel Schopfer, Nicolas Philibert. **Manus:** Alain Tanner, John Berger. **Dialog:** Alain Tanner. **Foto:** Renato Berta. **Ass:** Carlo Varini, Daniel Bridler. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Brigitte Sousselier. **Ass:** Marc Blavet. **Ark:** Serge Etter. **Musik:** Patrick Moraz. **Tone:** Pierre Gamet. **Medv:** Olimpia Carlisi (Ariana), Philippe Léotard (Paul), Juliet Berto (Juliette), Denise Perron (Enken Schmidt), Jacques Denis (Marcel), Robert Jendly (Roger), Gilbert Bahon (Albert), Paul Pasquier (Gavault), Adrien Nicati (Pauls far), Pierre Walker, Pierre Ruegg, Alain Chevallier, Robert Guillon, Charles Gleyvod, Albert Itten, Lise Lachenal, André Schmidt, Michel Fidanza, Arthur Grosjean, Gérard Despierre, Roland Amstutz, Jacques Michel, Gilbert Divorne, Guillaume Chenevière, André Nevry, Alfredo Gnassio. **Længde:** 117 min. 3194 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 3.10.75 Dagmar. Anm. Kos. 128.

HUSET I CHELOUCHE STREET
Eng. titel: The House on Chelouche Street **(tidl. titel:** My mother, my love). Israel 1972. **Dist:** Noah Films Ltd. **P-selskab:** Noah Films. **Ex-P:** Yoram Globus. **P:** Menahem Golan. **Instr:** Moshe Mizrahi. **Manus:** Moshe Mizrahi, Rachel Fabien. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Dov Hoenig. **Tone:** Roger Leclerc. **Medv:** Gila Almagor (moderen), Ofir Shalhin (drengen Sami), Michal Bat-Adam (Sonia), Shai Ofir, Yossif Shiloah, Avner Hizkiahou, Esther Grotas, Yossi Polack, Haim Banai. **Prem:** 24.11.75 Atlantic (israelsk filmuge). Anm. Kos. 129.

HUSTRUER
Hustruer. Norge 1975. **Dist:** Kommunernes Filmcentral. **P-selskab:** Norsk Film a/s. **P-leder:** Hans Lindgren. **I-leder:** Petter Vennerød. **P-ass:** Merete Lindstad. **Instr:** Anja Breien. **Script:** Bente Kaas. **Manus:** Anja Breien. **Foto:** Halvor Næss, Nils Raknerud. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Jan Horne. **Kons:** Christian Hartkopp. **Ass:** Nils Raknerud, Kikki Engelbrektson. **Kost:** Ada Skolmen. **Rekvis:** Jan Mathias. **Ass:** Elisabeth Stribolt. **Lys:** Jo Banoun. **Tone:** Tom Gundersen, Leif Erlsboe, Erling Jørgensen. **Medv:** Anne Marie Ottersen (Mie), Katja Medbøe (Kaja), Frøydis Armand (Heidrun), Nøste Schwab (Kajas mor), Stein C. Thue, Helge Jordal (Fotografer), Alv Nordvang (Personalechef), Grethe Nordrå, Julian Strøm, Gunnar Alme (Sprittere), Sverre Anker Ousdal (Mies mand). **Længde:** 84 min., 2306 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 28.11.75 Dagmar. Anm. Kos. 129.

I GODFATHERS MAGT
L'amico del Padrino. **Eng. titel:** The Way of the Godfather. Italien 1973. **P-selskab:** Far Film Associates/Art Films. **P-leder:** Fred Alatan. **Instr:** Frank Agrama. **Instr-ass:** Lucia Porfiri. **Manus:** Frank Agrama, Fabio Piccioni. **Foto:** Franco Villa. **Farve:** Telecolor. **Klip:** Piero Bruni, Gianfranco Simoncelli. **Ark:** Sam Weisberg. **Musik:** Fred Bongusto. **Dir:** José Mascolo. **Tone:** Jules Klein. **Medv:** Richard Harrison (Richard Maddock), Erika Blanc (Jenny), Krista Nell (Layla), Ian Flynn (Antonio), Vincent Roselli, Alvin Lee, Tina Braun. **Længde:** 90 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Panther. **Prem:** 3.10.75 Colosseum. Engelsksproget version. Gangsterfilm.

ISRAELSK FILMUGE
Bestående af spillefilmene »Belejringen«, »But Where is Daniel Wax?«, »Huset i Chelouche Street«, »Min Michael«, »Sallah« og »Shalom – en bøn med på vejen«. Se i øvrigt under de enkelte titler. Samlet anm. Kos. 129.

JANIS
Janis. Canada 1974. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Crawley Films. For Universal. **P:** F. R. Crawley. **P-samordner:** Paul Harris. **Instr:** Howard Alk, Seaton Findlay. **Kons:** Albert Grossman. **Research:** Elliott Mazer. **Animation:** Mick Casey, Stephen Dennis. **Foto:** W. P. Hassenstein (Europa), Peter Biziou, Bob Fiore, Dennis Miller, Clarke Mackey (Canada), Michael Wadleigh, Don Lenzer, Richard Pearce, Chuck Levey, Al Wertheimer, Richard Chew, Ted Churchill (Woodstock), Jim Desmond, Nick Proferes, Albert Maysles, D. A. Pennebaker, Richard Leacock (Monterey Pop). **Indledningssekvenser:** Paul Goldsmith. **Fotomontage:** Ron Haines. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Howard Alk, Seaton Findlay. **Musik:** identisk med de medvirkende. **Tone:** Robert Leclair, Gary Bourgeois. **Medv:** Janis Joplin med Big Brother and The Holding Company (1966–68. Bass: Peter Albin. Guitar: David Getz, James Gurley. Trommer: David Getz). Kozmic Blues Band (1969. Bass: Brad Campbell. Guitar: Sam Andrew. Tenor sax: Terry Clements. Bariton sax: Snooky Flowers. Trompet: Luis Gasca. Orgel: Richard Kermode. Trommer: Roy Markowitz). Full Tilt Boogie Band (Bass: Brad Campbell. Klaver: Richard Bell. Guitar: John Till. Orgel: Ken Pearson. Trommer: Clark Pierson). **Sange:** »Mercedes Benz« af Janis Joplin, Michael McClure, Bobby Neuwirth. »Ball and Chain« af W. M. Thornton. »Tell Mama« af Clarence Carter, Marcus Daniel, Wilbur Terrell. «Kozmic Blues« af Janis Joplin, Gabriel Mekler. »Cry Baby« af Jerry Ragovoy, Bert Berns. »Try (just a little bit harder«) af Jerry Ragovoy, Chip Taylor. »Move Over« af Janis Joplin. »Comin' Home« af Janis Joplin, Sam Andrew, Peter Albin, David Getz, James Gurley. »Summertime« af George Gershwin, Dubose Heyward. »The Good Days« af Janis Joplin, Snookey Flowers. »Maybe« af Richard Barrett. »Piece of My Heart« af Jerry Ragovoy, Bert Berns. »Me and Bobby Mc Gee« af Kris Kristofferson, Fred Foster. **Længde:** 96 min., 2655 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 17.10.75 Nygade. Anm. Kos. 128.

JERNBANEBØRNENE
The Railway Children. England 1970. **Dist:** EMI-MGM. **P-selskab:** Anglo-EMI. An Associated British Production. **P:** Robert Lynn. **P-leder:** David Griffith. **Instr:** Lionel Jeffries. **Manus:** Lionel Jeffries. **Efter:** romanen »The Railway Children (1906) af Edith Nesbit, da. overs. »Tre Søskende«, 1930. **Kons:** Robert Cryer. **Foto:** Arthur Ibbetson. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Teddy Darvas. **Ark:** John Clark. **Dekor:** Geoffrey Leggett. **Kost:** Elsa Fennell. **Makeup:** Jock Alexander. **Frisurer:** Helen Lennox. **Sp-E:** Pat Moore, John Richardson. **Musik:** Johnny Douglas. **Tone:** Bill Creed, Peter Handford, Denis Porter, Len Abbott. **Medv:** Jenny Agutter (Bobbie), Sally Tomsett (Phyllis), Gary Warren (Peter), Dinah Sheridan (Mor), Bernard Cribbins (Perks), William Mervyn (Gammel gentleman), Iain Cuthbertson (Far), Peter Bromilow (Lægen), Ann Lancaster (Ruth), Beatrix MacKey (Tante Emma), Gordon Whiting (Russer), Eddie Davis, (Mrs. Perks), David Lodge (Bandmaster), Brenda Cowling (Mrs. Viney), Paddy Ward (Mand med vogn), Erik Ghitty (Fotograf), Sally Jones (Stuepige), Dominic Allen (En mand). **Længde:** 108 min. **Prem:** 28.12.TV. Anm. Kos. 129.

KATASTROFENATTEN
The Day of the Locust. USA 1974. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Long Road Productions/Ronald Shedlo/Penthouse (Bob Guccione)/A Paramount Pictures Presentation. **P:** Jerome Hellman. **As-P:** Sheldon Schrager. **Ass:** Michael Childers, Bruce Weintraub. **P-leder:** Sheldon Schrager. **Instr:** John Schlesinger. **Danse-instr:** Marge Champion. **Instr-ass:** Tim Zinneman, Charles Ziarcho, Barry Stern, Arnie Schmidt. **Stunt-instr:** Phil Adams. **Rollebesætter:** Marion Dougherty, Diane Crittenden. **Manus:** Waldo Salt. **M-sup:** Karen Wookey. **Efter:** romanen »The Day of the Locust«, 1939, af Nathanael West. **Foto:** Conrad Hall. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Kamera:** Tom Laughridge. **Ass:** Ron Vidor, Roberta Edesa. **Stills:** David Friedman. **Farve:** Technicolor. **Format:** (Optaget med Panavision Equipment). **Klip:** Jim Clark. **Ass:** Mary Kessel, Don Beckwith, Christopher Greenbury, Barry Mc Cormick. **P-tegn:** Richard MacDonald. **Ark:** John Lloyd. **Dekor:** George Hopkins. **Rekvis:** Allan Gordon. **Sp-E:** Tim Smyth. **Kost:** Ann Roth. **Makeup:** Del Armstrong. **Frisurer:** Lynn Del, Marlene Williams, Pascal, Graham M. Birkstone. **Musik:** John Barry. **Sang:** »Jeepers Creepers« af Harry Warren, Johnny Mercer. **Solist:** Louis Armstrong. **Sang:** Brahms »Feldeinsamkeit«, Opus 86, Nr. 2. **Solist:** Lotte Lehmann. **Sang:** »I Wished on the Moon« af Dorothy Parker, Ralph Rainger. **Solist:** Nick Lucas. **Sang:** »Sing You Sinners« af Sam Coslow, W. Frankl Harling. **Solist:** Pamela Myers. **Melodi:** »Everything's in Rythm With My Heart« af Maurice Sigler, Al Goodhart, Al Hoffman. **Solister:** The Jimmie Grier Orchestra. **Melodi:** »Dancing on a Dime« af Burton Lane, Frank Loesser. **Solister:** Grey Gordon and His Tic Toc Rythm. **Melodier:** »Mama Don't Want No Peas an' Rice an' Cocoanut Oil« af L. Charles, L. Wolfe Gilbert. »Paramount on Parade« af Elsie Janis, Jack King. »June in January« af Ralph Rainger, Leo Robin. **Sang:** »Isn't It Romantic?« af Lorenz Hart, Richard Rogers. **Solist:** Michael Dees. **Sang:** »Hot Voodoo« af Leo Robin, Sam Coslow, Ralph Rainger. **Solist:** Paul Jabara. **Melodier:** »Menuet« af Boccherini. »It's Easy to Remember« af Lorenz Hart, Richard Rogers. »I'm Feeling High« af Burton Lane, Ralph Freed. »Who's Your Little Who-Zis!« af Walter Hirsch, Al Goering, Ben Bernie. »The Invaders« af Victor Young. **Kor:** Margaret Aikens Jenkins Chorale. **Tone:** Tommy Overton, Gerry Humphreys, David Camplin. **Ass:** Dennis Johns Tennyson. **Medv:** Donald Sutherland (Homer Simpson), Karen Black (Faye Greener), Burgess Meredith (Harry Greener), William Atherton (Tod Hackett), Geraldine Page (Big Sister), Richard A. Dysart (Claude Estee), Bo Hopkins (Earle Shoop), Pepe Serna (Miguel), Leila Goldoni (Mary Dove), Billy Barty (Abe Kusich), Jackie Haley (Adore Loomis), Gloria Le Roy (Mrs. Loomis), Jane Hoffman (Mrs. Odlesh), Norm Leawitt (Mr. Odlesh), Madge Kennedy (Mrs. Johnson), Ina Gould, Florence Lake (Lee Sisters), Margaret Willey, John War Eagle (The Gringos), Natalie Schafer (Audrey Jennings), Gloria Strook (Alice Estee), Nita Talbot (Joan), Nicholas Cortland (Projectionist), Alvin Childress (Butler), Byron Paul, Angela Greene, Virginia Baker, Abbey Greshler, Roger Price, Robert Oliver Ragland (Gæster), Ann Coleman, Gyl Roland (Piger), Paul Stenart (Helverston), John Hillerman (Ned Grote), William C. Castle (Instruktør), Fred Scheiwiller, Wally Rose (Instruktørassistenter), Crainger Hines (Fransk løjtnant), De Forest Covan (Skopudser), Michael Quinn (Major Domo), Robert Pine, Jerry Fogel, Dennis Dugan, David Ladd (Elever), Bob Holt (Rundviser), Paul Jabara (Natklubsanger), Queenie Smith (Dame), Margaret A. Jenkins (Korleder), Jonathan Kidd (Bedemand), Kenny Solms (Dreng i kirke), Wally Berns (Teaterdirektør), Bill Baldwin (Speaker ved premiere), Dick Powell Jr. (Dick Powell). **Længde:** 143 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 6.11.75 Alexandra. Indspilningen startet 15. oktober 1973 med eksteriøroptagelser i Pasadena og Hollywood. Anm. Kos. 128.

KRUDT, KNALD OG KÆLLINGER
Big Bad Mama. USA 1974. **P-selskab:** Santa Cruz. **P:** Roger Corman. **As-P:** Jon Davison. **P-leder:** John Broderick. **Instr:** Steve Carver. **Instr-ass:** Richard Franchot, Teri Schwartz. **Stunt-instr:** Eddy Donno, Bruce Osborne. **Manus:** William Norton, Frances Doel. **Foto:** Bruce Logan. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Tina Hirsch. **Ark:** Peter Jamison. **Dekor:** Coke Willis. **Kost:** Jac McAnelly. **Sp-E:** Roger George. **Musik:** David Grisman. **Solister:** »The Great American Music Band«, Woody Guthrie, Cisco Huston, Pete Seeger & Johnny Wittwer. **Tone:** Robert Gravenor, Don Coufal, Ken Sweet. **Medv:** Angie Dickinson (Wilma McClatchie), William Shatner (William J. Baxter), Tom Skerritt (Fred Diller), Susan Sennettt (Billy Jean McClatchie), Robbie Lee (Polly McClatchie), Noble Willingham (Onkel Barney), Dick Miller (Bonney), Tom Signorelly (Doods), Joan Prather (Jane Kingston), Royal Dano Pastor Johnson), Ralph James (Sheriff), John Wheeler (Sagfører), Sally Kirkland (Barneys dame), Shannon Christie (Stripper), Michael Talbott (Sheriffens søn), Rob Berger (Charlie Johnson), Jay Brooks (Wesley). **Længde:** 87 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 23.11.75 World Cinema. Indspilningen startet 16.4.74. Anm. Kos. 129, se under »Capone«.

KVINDEN OG KUPPET
La Bonne Année. **Italiensk titel:** Una Donna e una Canaglia. Frankrig/Italien 1973. **Dist:** Les Film 13/Cineriz. **P-selskab:** Les Films 13 (Paris)/Rizzoli Film (Rom). **P:** Claude Lelouch. **P-leder:** Pierre Pardon. **Instr:** Claude Lelouch. **Instr-ass:** Elie Chonraqui. **Manus:** Claude Lelouch, Pierre Uytterhoeven. **Foto:** Jean Collomb, Claude Lelouch. **Ass:** Jacques Lefrancais. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Georges Klotz. **Sp-E:** Remy Julienne. **Musik:** Francis Lai. **Melodi:** »Le Bonne Année«. **Solist:** Mireille Mathieu. **Tone:** Bernard Bats. **Medv:** Lino Ventura (Simon), Charles Gérard (Charles), Françoise Fabian (Françoise), André Falcon (Juvelér), Silvano Tranquili (Italiensk elsker), Frédéric de Pasquale (Henri, fransk elsker), Claude Mann (Intellektuel), Bettina Rheims (Ung sælgerske), Lilo de la Passardière (Madame Félix), Gérard Sire (Fængselsdirektør), Mireille Mathieu, Michou. **Længde:** 115 min., 3145 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 24.10.75 Alexandra. Filmen vises i fransksproget version. Der er anvendt et klip fra en tidligere Claude Lelouch-film »Manden og Kvinden« (1966). Anm. Kos. 129.

LADY FRANKENSTEIN
La Figlia di Frankenstein. **Eng. titel:** Lady Frankenstein. Italien 1971. **P-selskab:** Condor International. **P:** Harry Cushing, Mel Welles. **Ex-P:** Umberto Borsato, Gioele Centanni.**P-leder:** Frank Fly. **Instr:** Mickey Hargitay/Mel Welles (= Ernst von Theumer). **Instr-ass:** Joseph Pollin, Anthony Bishop. **Manus:** Ernst von Theumer, Edward di Lorenzo. **Efter:** Fortælling af Dick Randall. **Foto:** Richard Pallotin (= Riccardo Pallotini). **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Cleo Converse. **Ark:** Francis Mellon. **Kost:** Maurice Nichols. **Sp-E:** Cipa. **Musik:** Alessandro Alessandroni. **Medv:** Joseph Cotten (Baron Frankenstein), Paul Muller (Marsh), Sara Bay (Lady Tania Frankenstein), Mickey Hargitay (Kaptajn Harris), Rosalba Neri, Paul Whitemann, Herbert Fux. **Længde:** 96 min., 2632 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Borg Film. **Prem:** 10.10.75 Colosseum. Engelsksproget version. Gyser.

LANDET VED VERDENS ENDE
The Island at the Top of the World. USA 1973. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Winston Hibler. **P-leder:** John Bloss. **Instr:** Robert Stevenson. **2nd unit instr:** Arthur J. Vitarelli. **Instr-ass:** Ronald R. Grow, Dorothy Kieffer. **Manus:** John Whedon. **Efter:** Roman af Ian Cameron »The Lost Ones«. **Foto:** Frank Phillips. **Natur-foto:** Herb Smith, William Bacon III. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert Stafford. **P-tegn:** Peter Ellenshaw. **Ark:** John Mansbridge, Walther Tyler, Al Roelops. **Dekor:** Hal Gausman. **Kost:** Bill Thomas. **Sp-E:** Peter Ellenshaw, Art Cruickshank, Danny Lee. **Musik:** Maurice Jarre. **Tone:** Herb Taylor, Dean Thomas, Frank Regula. **Medv:** Donald Sinden (Sir Anthony Ross), David Hartman (Professor Ivarson), Jacques Marin (Kaptajn Brieux), Mako (Oomiak), David Gwillim (Donald Ross), Agneta Eckemyr (Freyja), Gunnar Ohlund (Godien), Lasse Kolstad (Erik), Erik Silju (Torvald), Rolf Söder (Lovtaleren), Torsten Wahlund (Sven), Sverre Ousdal (Gunnar), Niels Hinrichsen (Sigurd), Denny Miller (Byvagten), Brennan Dillon, James Almanzar. **Længde:** 93 min., 2575 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 17.10.75 Metropol, Rialto II, Ballerup, City Bio (Alborg), Biografen (Århus), Fønix (Odense). Anm. Kos. 129.

LEJEMORDER JAGES
Russian Roulette. **Arb. titel:** Kosygin is coming. USA 1975. **Dist:** Avco-Embassy. **P-selskab:** Bulldog Productions. **P:** Jerry Bick. **Ex-P:** Elliot Kastner. **As-P:** Marion Segal, Denis Holt (U.K.). **P-leder:** Colin Brewer. **Instr:** Lou Lombardo. **Instr-ass:** David Tringham. **Stunt-instr:** Bill Couch, Alf Joint. **Manus:** Tom Ardies, Stanley Mann, Arnold Margolin. **Efter:** Romanen »Kosygin is coming« af Tom Ardies. **Foto:** Brian West. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Richard Harden. **Ark:** Roy Walker. **Dekor:** Peter Young. **Sp-E:** Robert Macdonald, Joe Day, Thomas Clark. **Musik:** Michael J. Lewis. **Tone:** Brian Simmons. **Medv:** George Segal (Timothy Shaver), Christina Raines (Bogna Kirchoff), Bo Brundin (Col. Sergei Vostik), Denholm Elliott (Petopiece), Gordon Jackson (Detektiv Brian Hardison), Peter Donat (Inspektør McDermott), Richard Romanus (Raymond Rags Ragulia), Nigel Stock (Ferguson), Val Avery (Rudolph Henke), Louise Fletcher (Midge), Constantin de Goguel (Samuel), Jacques Sandulescu (Gorki), Hagan Beggs (Kavinsky), Graham Jarvis (Benson), Douglas McGrath (Lars), Wally March. **Længde:** 91 min., 2475 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Regina. **Prem:** 19.11.75 Saga. Filmen er optaget i Vancouver, British Columbia. Indspilningen begyndt 4.11.74. Anm. Kos. 129.

LIDERLIGE GANGSTERE, DE
Love, Lust and Violence. USA 1975. **Dist:** M & R Distributors Ltd. **P:** Norbert Meisel. **Ex-P:** Gunter Rittmuller. **Instr:** Norbert Meisel. **Instr-ass:** Mark Grossan. **Manus:** Stan Kramber. **Foto:** Bob Maxwell. **Farve:** Eastmancolor ? **Klip:** Renin. **Ark:** Jack Naylor. **Medv:** Anthony Fortunado (Joe Napoli), Sara Bloom (Louise Tyler), Mike Perry (Tony Mandano), Arem Fisher (Gen. Amsford), Francisco Garcia (Spike), Alan Fox (Amsfords søn), Frank Gentile, Nick de Angelo, Rafael Peralta, Roger Farrari, Norbert Meisel, Don Jolly, Steve Alexander, Jenn Gillian, Alena Nordlin, Bridget Hutterer, Heather Leigh. **Længde:** 98 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Scala Film. **Prem:** 28.11.75 Carlton. Pornofilm.

LILLE LAND I SKANDINAVIEN, ET
Ett litet land i Skandinavien. Sverige 1975. **P-selskab:** Sveriges Radio. **Instr:** Maj Wechselmann. **Foto:** Gunnar Hägg, Gregers Nielsen. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Niels Foss, Eva Rothenborg, Børge Olsen, Ellen og hendes familie. **Prem:** TV 2 – Folkets Bio 25.11.75, og i TV 3.12.75. Anm. Kos. 130.

LILLE PRINS, DEN
The Little Prince. USA 1974. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Stanley Donen Productions/Paramount. **P:** Stanley Donen. **As-P:** A. Joseph Tandet. **P-leder:** Eric Rattray. **Instr:** Stanley Donen. **Instr-ass:** Allan James, Al Burgess. **Manus:** Alan Jay Lerner. **Efter:** Bog af Antoine de Saint-Exupéry »Le Petit Prince«, 1943 (dansk udg. 1950). **Foto:** Christopher Challis. **2nd unit foto:** Paul Wilson. **Kamera:** Freddie Cooper, John Palmer. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Peter Boita, John Guthridge, Vernon Messenger. **P-tegn:** John Barry. **Ark:** Norman Reynolds. **Kost:** Shirley Russell, Tim Goodchild. **Makeup:** Ernie Gasser. **Sp-E:** John Richardson. **Sp-foto-E:** Thomas Howard. **Koreo:** Bob Fosse (»Snake in the Grass«), Ronn Forella (»Be Happy«). **Musik:** Frederick Loewe. **Tekster:** Alan Jay Lerner. **Dir:** Douglas Gamley. **Arr:** Angela Morley. **Musikbånd:** Thelma Orr. **Sange:** »It's a Hat«, »I Need Air«, »I'm on your side«, »Be Happy«, »You're a Child«, »I never met a Rose«, »Why is the Desert (lovely to see)?«, »Snake in the Grass«, »Closer and Closer and Closer«, »The Little Prince (from who knows where)« af Frederick Loewe og Alan Jay Lerner. **Tone:** Jim Groom, Jim Willis, John Richardson, Bill Rowe, Vernon Messenger. **Medv:** Steven Warner (Den lille prins), Richard Kiley (Piloten), Gene Wilder (Ræven), Bob Fosse (Slangen), Joss Ackland (Kongen), Clive Revill (Forretningsmanden), Victor Spinetti (Historikeren), Graham Crowden (Generalen), Donna McKechnie (Rosen). **Længde:** 89 min., 2435 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 22.10.75 ABCinema. Filmens eksteriørscener optaget i Tunis. Studieoptagelser i EMI-MGM Elstree Studios, Herts, England. Nogle kilder angiver England som produktionsland. Anm. Kos. 128.

LODSEN FRA DONAU
A Dunai Hajós. Ungarn 1974. **Dist:** Hungarofilm. **P-selskab:** Hunnia Studio, Budapest. **Instr:** Miklós Markos. **Manus:** Miklós Markos. **Efter:** Roman af Jules Verne. **Foto:** Iván Lakatos. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Tihamér Vujicsics. **Medv:** Gábor Koncz (Demeter Borus/Ladko), Gábor Agárdy (Politiinspektør Dragos/Hr. Jäger), István Bujtor (Bandeleder Striga), Ferenc Kállai (Dommer Róna), Zoltán Latinovits (Boris), Magda Menszátor (Natasha, Ladkos kone). **Længde:** 106 min., 2907 m. **Prem:** 12.10.75 TV. Denne film blev sendt i stedet for den oprindeligt annoncerede film »Ivanhoe«. Spændingsfilm.

LOLA MONTES
Lola Montez. Vesttyskland/Frankrig 1955. **Dist:** Gamma Film. **P-selskab:** Union Film (München)/Gamma Film (Paris)/Florida Film (Paris)/Gamma Film (München). **P:** Albert Caraco. **Ass:** Tony Aboyanz, Werner Roeder. **P-leder:** Ralph Baum. **Instr:** Max Ophüls. **Manus:** Max Ophüls. **Efter:** romanen »La Vie Extraordinaire de Lola Montes« af Cecil Saint-Laurent bygget på selvbiografi af Dolores Eliza Rosanna Gilbert (1819–61). **Foto:** Christian Matras. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Medeleine Gug, Adolf Schlyssleder. **P-tegn:** Jean D'Eaubonne. **Kost:** Marcel Escoffier, Georges Annenkov. **Koreo:** Helge Pawlini. **Musik:** Georges Auric. **Tone:** Antoine Petitjean, Hans Endrulat, F. K. Tischler. **Medv:** Martine Carol (Maria Dolores Porriz y Montes, grevinde af Landsfield, alias Lola Montes), Peter Ustinov (Udråberen/Sprechstallmeister), Anton Walbrook (= Adolf Wohlbrück), (Ludwig d. 1. af Bayern), Ivan Desny (Løjtnant James), Lise Delamare (Mrs. Craigie, Lolas mor), Henri Guisol (Maurice, Lolas kusk), Paulette Dubost (Josephine, Lolas kammerpige), Will Quadflieg (Franz Liszt), Oscar Werner (Studenten), Jacques Fayet (Stewarden), Daniel (Maudaille (Kaptajnen), Jean Galland (Baronens tjener). **Længde:** 110 min. **Prem:** 21.12.75 TV. Mere udførlige credits findes i Kosmorama nr. 115–116, august 1973, s. 285 i forbindelse med artikel om filmen.

LYSERØDE PANTER SPRINGER IGEN, DEN
The Return of the Pink Panther. England 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Jewel Productions/Pimlico Films. For Mirisch/Geoffrey. **P:** Blake Edwards. **As-P:** Tony Adams. **P-sup:** Derek Kavanagh. **P-leder:** Peter Samuelson. **Instr:** Blake Edwards. **Tegnefilm:** Ken Harris, Richard Williams Studio. **Instr-ass:** Bert Batt, Derek Kavanagh, Guy Sauteret (Frankrig). **Manus:** Frank Waldman, Blake Edwards. **Foto:** Geoffrey Unsworth. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Tom Priestley. **Ark:** Peter Mullins. **Dekor:** John Siddall. **Makeup:** Harry Frampton. **Sp-E:** John Gant. **Musik:** Henry Mancini. **Sang:** »The Greatest Gift« af Henry Mancini og Hal David. **Tone:** Peter Sutton, Jim Roddan. **Medv:** Peter Sellers (Inspektør Jacques Clouseau), Christopher Plummer (Sir Charles Litton), Catherine Schell (Claudine Litton), Herbert Lom (Chief inspector Dreyfus), Peter Arne (Oberst Sharki), Gregoire Aslan (Politichef), Peter Jeffrey (General Wadafi), David Lodge (Jean Duval), Eric Pohlmann (The Fat Man), Burt Kwouk (Cato, Closeaus tjener), Andre Maranne (Francois), John Bluthal (Tigger), Victor Spinetti (Portner), Mike Grady (Piccolo), Carol Cleveland (Shari lady), Jeremy Hawk (Jaloux ven). **Længde:** 110 min., 3095 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** United Artists. **Prem:** 3.11.75 Bio Trio, ABCinema, Cinema 1-2-3, Merry. Indspilningen startet 3.6.74 med eksteriør-optagelser i bl. a. Casablanca, Marakesh, Cstaad og Nice. Anm. Kos. 129.

LÆGENS LIDERLIGE LADY
Lady on the Couch. **P-selskab:** Oscar Tripe Production. **P:** Oscar Tripe. **Foto:** Santino di Orici. **Farve:** Eastmancolor? **Medv:** Marc Stevens (Detektiven), Eric Edwards (Henry Trotter), Kevin André (Dr. Miller), Darby Lloyd Rains, Mary Stewart, Don Allen, Lenigue Loper. **Længde:** 77 min., 2105 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 1.10.75 Carlton. Pornofilm.

MANDEN DER LEVEDE TO GANGE
The Reincarnation of Peter Proud. USA 1974. **Dist:** AIP. **P-selskab:** Bing Crosby Productions. **P:** Frank P. Rosenberg. **Ex-P:** Charles A. Pratt. **P-leder:** Hal Polaire. **Instr:** J. Lee Thompson. **Instr-ass:** David »Buck« Hall, Gary Daigler, Ralph Singleton. **Manus:** Max Erhlich. **Efter:** roman af Max Erhlich. **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael Anderson. **Ark:** Jack Martin Smith. **Dekor:** Robert de Vestel, Barbara Kreiger. **Kost:** Oscar Rodriguez, Betty Cox. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Bernard F. Pincus, Andy Gilmore, David Dockendorf. **Medv:** Michael Sarrazin (Peter Proud), Jennifer O'Neill (Ann Curtis), Margot Kidder (Marcis Curtis), Cornelia Sharpe (Nora Hayes), Paul Hecht (Dr. Samuel Goodman), Normann Burton (Dr. Frederick Spear), Anne Ives (Ellen Curtis), Debralee Scott (Suzy), Jon Richards (Avismand), Steve Franken (Dr. Charles Crennis), Fred Stuthman (Pop Johnson), Lester Fletcher (Bilsælger), Paul Nevens (Room clerk), Breanna Benjamin (Miss Hagerson), Addison Powell (Reeves), Phillip Clark (Nummer 5), Gene Boland (Charlie), Albert Henderson (Politimand), Connie Garrison (Ellie), Sam Laws (Satans discipel), Mary Margaret Amato (Sygeplejerske), Terry Green (Student), Jacqueline Manning (Laboratorieassistent), Henry Cosimini (Square-dance leder), Marjorie Morley (Astrolog) **Længde:** 104 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 8.12.75 Alexandra. Indspilningen startet 25.4.74. Gyser.

MANDEN FRA HONG KONG
The Man from Hong Kong. **Hong Kong titel:** Chih tao Huang Lung. **Am. titel:** The Dragon Flies. Australien/Hong Kong 1975. **Dist:** Cathay Films. **P-selskab:** Movie Company (Sidney)/Golden Harvest (Hong Kong). **P:** John Fraser, Raymond Chow. **As-P:** David Hannay, André Morgan. **P-leder:** T. C. Lau, Tom Oliver. **Instr:** Brian Trenchard Smith, Wang Yu. **Instr-ass:** Hal McElroy, Chu Yut-Hung. **Stunt-instr:** Peter Armstrong, Grant Page. **Karate-instr:** Hung Kam-Po. **Manus:** Brian Trenchard Smith. **Foto:** Russell Boyd. **Farve:** Eastmancolor? **Format:** Cinemascope. **Klip:** Ron Williams. **Ark:** David Copping, Chien Shum. **Musik:** Noel Quinlan. **Sang:** »Sky High« af Des Dyer, Clive Scott. **Solister:** Jigsaw. **Melodi:** »A Man is a Man is a Man«. **Medv:** Jimmy Wang Yu (Inspektør Fang Sing-Ling), George Lazenby (Jack Wilton), Ros Spiers (Caroline Thorne), Hugh Keays-Byrne (Morrie Grosse), Roger Ward (Bob Taylor), Rebecca Gilling (Angelica), Frank Thring (Willard), Hung Kam-Po (Win Cahn), Grant Page (Morder), Deryk Barnes (Angelicas far), Bill Hunter (Peterson), Ian Jamieson (Narkotikasmugler), Elaine Wong (Mei Ling), John Orschik (Charles), André Morgan (Vagt på tag), Geoff Brown, Kevin Broadribb, Brian Trenchard Smith (Karatekæmpere), Peter Armstrong, Rangi Nicholls, Bob Hicks, Max Aspin, Robert Fay (Wiltons bodyguards), Ruth Erica (Target girl). **Længde:** 103 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 28.10.75 World Cinema, Royal Cinema (Århus). Engelsksproget version. Karatefilm.

MANDINGO
Mandingo. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Dino De Laurentiis/Paramount. **P:** Dino De Laurentiis. **Ex-P:** Ralph Serpe. **P-ass:** Federico De Laurentiis. **P-leder:** Peter V. Herald. **Instr:** Richard Fleischer. **Instr-ass:** Fred Brost. **Stunt-instr:** Joe Canutt, Alan Oliney. **Manus:** Norman Wexler. **Efter:** romanen »Mandingo« (1957) af Kyle Onstott og skuespil af Jack Kirkland fra 1961 (8 forestillinger på Broadway). **Foto:** Richard H. Kline. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Frank Bracht. **P-tegn:** Boris Leven. **Dekor:** John Austin. **Kost:** Ann Roth. **Sp-E:** Ira Anderson Jr., Bob Dawson. **Musik:** Maurice Jarre. **Sang:** »Born in This Time« af Maurice Jarre og Hi Tide Harris. **Solist:** Muddy Waters. **Tone:** William Randall, James Nelson. **Lys:** Ross Maelh. **Medv:** James Mason (Warren Maxwell), Susan George (Blanche), Perry King (Hammond Maxwell), Richard Ward (Agamemnon), Brenda Sykes (Ellen), Ken Norton (Mede), Lillian Hayman (Lucrezia Borgia), Roy Poole (Doc Redfield), Ji-Tu Cumbuka (Cicero), Paul Benedict (Brownlee), Ben Masters (Charles), Ray Spruell (Wallace), Louis Turenne (De Veve), Duane Allen (Topaz), Earl Maynard (Babouin), Beatrice Winde (Lucy), Debbie Morgan (Dite), Irene Tedrow (Mrs. Redfield), Reda Wyatt (Big Pearl), Simon McQueen (Madame Caroline), Evelyn Hendrickson (Beatrix), Stanley Reyes (Major Woodford), John Barber (Le Toscan), Durwyn Robinson (Meg), Kerwin Robinson (Alph), Deborah Ann Young (Blond pige). **Længde:** 123 min., 3475 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 7.11.75 Kinopalæet. Indspilningen startet 7. august 1974 med eksteriøroptagelser i Louisiana. Anm. Kos. 129.

MANEGENS KONGE
Korol' Areny.. USSR 1973. **Dist:** Sovevport. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Yury Chulyukin. **Manus:** Yuri Kazakov, Yuri Chulyukin, Igor Gostev. **Foto:** M. Ardabyevsky, V. Belokopytov. **Farve:** Sovcolor? **Format:** 70 mm. **Medv:** Ivan Kudryavisev (Dressøren), Vladimir Pitsek (Dyrepasseren), Edvard Abert (Jongløren), Alexander Kashperov (Jægeren), Gosha (Bjørnen). **Længde:** 72 min., 1960 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 1.12.75 Atlantic. Natur- og dyrefilm for børn.

MASSER AF DIAMANTER
11 Harrowhouse. England 1974. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Harrowhouse Productions. **P:** Elliott Kastner. **As-P:** Denis Holt. **Ass:** Marion Rosenberg. **P-leder:** David Orton. **Instr:** Aram Avakian. **2nd unit instr:** Arthur Squire. **Instr-ass:** Jack Causey, Richard Jenkins. **Stunt-instr:** Joe Powell. **Manus:** Jeffrey Bloom. **Adapt:** Charles Grodin. **Efter:** romanen »11 Harrowhouse Street« (Forlaget Pan Books) af Gerold A. Browne. **Foto:** Arthur Ibbetson. **2nd unit foto:** H. A. R. Thomson. **Kamera:** Freddie Cooper. **Farve:** DeLuxe/Eastmancolor prints. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Anne V. Coates. **Ark:** Peter Mullins. **Dekor:** Jack Stephens. **Kost:** Anthony Mendelson, Laurel Staffell. **Makeup:** Basil Nevall. **Frisurer:** Biddy Chrystal. **Sp-E:** Roy Wybrow. **Musik:** Michael J. Lewis. **Sange:** »Long Live Love«, »Day after Day« af Michael J. Lewis og Hal Shaper. **Tone:** Danny Daniel, Gordon K. McCallum, Jonathan Bates. **Medv:** Charles Grodin (Chesser), Candice Bergen (Maren), John Gielgud (Meecham), Trevor Howard (Clyde Massey), James Mason (Watts), Peter Vaughan (Coglin), Helen Cherry (Lady Bolding), Jack Watson (Miller), Jack Watling (Fitzmaurice), Cyril Shaps (Mr. Wildenstein), Leon Greene (Toland), Joe Powell (Hickey), Peter Forbes Robertson (Hoteldirektør), David Rowlands (Spilleklubejer), Richard Montez (2. spilleklubejer), Gilbert France (Croupier i spilleklub), Warwick Sims (Marens ven i spilleklub), Rory McDonald (Rig ung mand i spilleklub), Clive Morton (Sir Harold), Larry Cross (Whitman), Glynn Edwards, John Bindon (Sikkerhedsfolk), Jimmy Gardner (Mand i snack-bar). **Længde:** 96 min., 2615 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 7.11.75 ABCinema. Indspilningen foretaget i 1973 med eksteriøroptagelser i Warwickshire og London og studieoptagelser i Pinewood. Anm. Kos. 129.

METROPOLS JULESHOW
Se »Anders Ands narrestreger«.

MILLIONÆR KOMMER TIL BYEN, EN
Has Anybody Seen My Gal? USA 1951. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. **P:** Ted Richmond. **Instr:** Douglas Sirk. **Manus:** Joseph Hoffman. **Efter:** fortælling af Eleanor H. Porter. **Foto:** Clifford Stine. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** William Fritzche. **Klip:** Russell Schoengarth. **Ark:** Bernard Herzbrun, Hilyard Brown. **Dekor:** Russell A. Gausman, John Austin. **Kost:** Rosemary Odell. **Koreo:** Harold Belfer. **Musik:** Joseph Gershenson. **Sang:** »Five Foot Two, Eyes of Blue«. **Solister:** College Boys and Girls. **Sang:** »When the Red, Red Robin Comes Bob-Bob-Bob-in' Along«. **Solister:** Charles Coburn, Gigi Perreau, Lynn Bari. **Sang:** »Gimme a Little Kiss, Will Ya, Huh?«. **Solist:** Piper Laurie. **Sang:** »It Ain't Gonna Rain No More«. **Solister:** Charles Coburn & Kor. **Melodi:** »Tiger Rag«. **Medv:** Charles Coburn (Samuel Fulton), Piper Laurie (Millicent Blaisdell), Rock Hudson (Dan Stebbins), Gigi Perreau (Roberta Blaisdell), Lynn Bari (Harriet Blaisdell), Larry Gates (Charles Blaisdell), William Reynolds (Howard Blaisdell), Frank Ferguson (Edward Norton), Skip Homeier (Carl Pennock), Paul Harvey (Judge Wilkins), Forrest Lewis (Quinn), James Dean (Icecream-spiser). **Længde:** 89 min. **Prem:** 7.9.75 TV. Filmen optaget i oktober-november 1951. Anm. Kos. 129.

MIN MICHAEL
Michael Sheli. **Eng. titel:** My Michael. Israel 1974. **P-selskab:** My Michael Film (= Alfred Plaine, Shlomi Cohen, David Lipkind). **P:** Alfred Plaine. **Ex-P:** Shlomi Cohen, David Lipkind. **Instr:** Dan Wolman. **Instr-ass:** David Lipkind. **Manus:** Ester Moor, Dan Wolman. **Efter:** romanen »Michael Sheli« af Amos Oz. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Ed Orshan, Dani Schik. **Musik:** Alex Cagan. **Medv:** Oded Kotler (Michael Go-

nen), Efrat Lavie (Hanna). **Længde:** 86 min. **Prem:** 24.11.75 Atlantic (israelsk filmuge). Anm. Kos. 129.

MIN STOREBRORS LILLEBROR ER EN FLINK FYR
Muj brácha má prima bráchu. Tjekkoslovakiet 1975. **P-selskab:** Barrandov Studio. **Instr:** Stanislav Strnad. **Manus:** Frantisek Vlcek, V. P. Borovicka. **Foto:** Jan Novak. **Farve:** Eastmancolor? **Ark:** Oldrich Okac. **Musik:** Jiri Malasek, Jiri Bazant. **Medv:** Jan Hrusinsky (Johnny), Libuse Safránková (Zuzanne), Roman Cada (Martin), Ivana Marikova (Paulette), Slavka Budinova (Fru Pavelka), Josef Blaha (Hr. Pavelka), Blazena Holisova (Fru Vrana), Zdenek Rehor (Dr. Navratil), Vladimir Mensik (Hr. Vrana), Vaclav Fiser (Præst). **Længde:** 88 min. **Prem:** 5.10.75 TV.

MULDVARPEN PÅ NYE EVENTYR
Tjekkoslovakiet. **Instr:** Zdenek Miler. **Manus:** Ivan Klima. **Musik:** Wiliam Bukovy. Kavalkade bestående af filmene: Muldvarpen og tæppet (Krtek a koberec), Muldvarpen som kemiker (Krtek chemikem), Muldvarpen og ægget (Krtek a vejce), Muldvarpen og bilen (Krtek a auticko), Muldvarpen som urmager (Krtek hodinarem), Muldvarpen og tændstikkerne (Krtek a sapalky), Muldvarpen laver en kem), Muldvarpen og ægget (Krtek a vejce), Muldgrammofonplade (Krtek a hudba), Muldvarpen og telefonen (Krtek a telefon), Muldvarpen som maler (Krtek malirem). **Længde:** 60 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 20.11.75 Delta. Tegnefilm.

MØDER I SKUMRINGEN
Möten i Skymningen. Sverige 1957. **P-selskab:** AB Svensk Filmindustri. **P-leder:** Allan Ekelund. **I-leder:** Sven Sjönell. **Instr:** Alf Kjellin. **Script:** Katarina Faragó. **Manus:** P. A. Fogelström. **Efter:** roman af P. A. Fogelström. **Foto:** Gunnar Fischer, Anders Bodin. **Dekor:** Gittan Gustafsson. **Makeup:** Carl M. Lundh. **Musik:** Bengt Hallberg. **Tone:** Aaby Wedin. **Medv:** Eva Dahlbeck (Irma), Åke Grönberg (Roffe), Birger Malmsten (Olle), Ann-Marie Gyllenspetz (Barbro), Erik Strandmark (Vicke Strömgren), Inga Landgré (Alice), Sven-Eric Gamble (Henry Jonsson), Doris Svelund (Fru Jonsson), Sigge Fürst (Handelsrejsende), Linnea Hillberg (Alices mor), Helge Hagerman (Svensson), Carl-Axel Elfving (Lund), Ingrid Tobiasson (Karin, 4 år), Hanny Schedin. **Længde:** 94 min., 2560 m. **Prem:** 29.7.75 TV. Anm. Kos. 128.

9 DRAB I MARSEILLES
Hit! USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Harry Korshak. **Ex-P:** Gray Frederickson. **P-ass:** Jack English. **P-leder:** Robin Clark, Roch Siffredi (Frankrig), Henri Jaquillard (Frankrig), Paul Lemaire (Frankrig). **Instr:** Sidney J. Furie. **Instr-ass:** Robin Clark, Robert Graner, Louis Pitzele (Frankrig). **Manus:** Alan R. Trustman, David M. Wolf. **M-sup:** Terry Terrill. **Foto:** John A. Alonzo. **Kamera:** Gilles Bonneau (Frankrig). **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Argyle Nelson. **Ass:** Roberta Adye. **P-tegn:** Leonard Mazzola, George Petitot (Frankrig). **Rekvis:** Anthony Mazzola. **Kost:** Ronald Talsky, Sheldon Levine. **Makeup:** Maurice Stein. **Sp-E:** Joe Lombardi. **Musik:** Lalo Schifrin. **Tone:** David Ronne, Richard Portman. **Sp-tone-E:** Keith Stafford. **Medv:** Billy Dee Williams (Nick Allen), Richard Pryor (Mike Willmer), Paul Hampton (Barry Strong), Gwen Welles (Sherry Nielson), Warren Kemmerling (Dutsch Shiller), Janet Brandt (Ma), Sid Melton (Herman), David Hall (Carlin), Todd Martin (Corsby), Norman Burton The Director), Jenny Astruc (Madame Frelou), Yves Barsacq (Romain), Jean-Claude Bercq (Jean-Babtiste), Henri Cogan (Bornou), Pierre Collet (Zero), Robert Lombard (Mr. Frelou), Paul Mercey (Jyras), Malka Ribouska (Madame Orissa), Richard Saint-Bris (Monteca), Tina Andrews (Jeannie Allen), Frank Christi (Dommer), Mwako Cumbuka (Ven), Lee Duncan (Pusher), Janear Hines (Esther), Jerry Jones (The Weasel), Don McGovern (Roger), Glenn Stensel (Martin), Noble Willingham (Springer). **Længde:** 120 min., 3285 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 8.10.75 City Bio. Filmen delvis optaget i Marseille. Gangsterfilm.

OP OG STÅ-DRENG
Keep It Up, Jack! England 1973. **Dist:** Variety. **P-selskab:** Blackwater Film Productions. **P:** Michael L. Green. **As-P:** Alan Selwyn. **Instr:** Derek Ford. **Manus:** Derek Ford, Alan Selwyn. **Foto:** Geoff Glover. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Patrick Foster. **Ark:** Bernard Sarron. **Musik:** Terry Warr. **Sang:** Pat Ryan, Jackie Tayler. **Tone:** Trevor Carless, Doug Turner. **Medv:** Mark Jones (Jack James), Sue Longhurst (Virginia), Maggi Burton (Fleur), Paul Whitsun-Jones (Mr. Fairbrither), Frank Thornton (Mr. Clarke), Queenie Watts (Charlady), Steve Viedor (Muscles), Jack Le White (Scenemand), Linda Regan (Gloria), Jenny Westbrook (Caroline), Veronica Pieters (Franchine), Yvette Vanson (Sylvie), Juliet Groves (Lily), Marian Brown (Marian), Jan Foster (Jan), Gideon Kolb (Kunde). **Længde:** 87 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Atlantic. **Prem:** 17.11.75 Colosseum. Pornofilm.

PENSIONISTBANDEN
Homebodies. USA 1973. **P-selskab:** Cinema Entertainment Corporation. **P:** Marshal Backlar. **Instr:** Larry Yust. **Manus:** Larry Yust, Howard Kaminsky, Bennett Sims. **Foto:** Isidore Mankofsky. **Farve:** Eastmancolor? **Musik:** Bernardo Segall. **Sang:** »Sassafras Sundays« af Bernardo Segall og Jeremy Kronsberg. **Solist:** Billy Van. **Medv:** Paula Trueman (Mattie), Peter Brocco (Mr. Blakely), Frances Fuller (Miss Emely), William Hansen (Mr. Sandy), Ruth McDevitt (Mrs. Loomis), Ian Wolfe (Mr. Loomis), Linda Marsh (Miss Pollack), Douglas Fowley (Mr. Crawford), Kenneth Tobey (Byggeleder), Wesley Lau (Byggeformand), Norman Gottschalk (Portner), Ireene Webster (Dame med stor hat), Alma du Bus (Portnerens kone), Nicholas Lewis (Arbejder). **Længde:** 97 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 26.12.75 Cinema 1-2-3. Gyser.

PIGEN PÅ KOSTESKAFTET
Divka na kosteti. Tjekkoslovakiet 1971. **P-selskab:** Barandov Filmstudio. **Instr:** Vaclav Vorlicek. **Manus:** M. Macourek, Vaclav Vorlicek, H. Frankova. **Foto:** Vladimir Novotny. **Farve:** Eastmancolor? **Ark:** Oldrich Bosak. **Musik:** Angelo Michajlov. **Medv:** Petra Cernocka (Sazana), Jan Hrusinsky (Johny Blaha), Vladimir Mensik (Eventyrpedel), Jana Drbohlavova (Lærer Peskova), Stella Zazvorkova (Kvindelig pedel), Mila Myslikova (Fru Blahova), Jiri Lir (Lærer i botanik), Josef Blaha (Rektor for magi), Jaramir Spal (Blaha, Direktør for Zoo), Frantisek Filipovsky (Rousek), Milan Nedela (Krovært). **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 20.11.75 Delta. Anm. Kos. 129.

PIRATØEN
Swallows and Amazons. England 1974. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Theatre Projects Film. A Nat Cohen Presentation. **P:** Richard Pilbrow. **As-P:** Neville C. Thompson. **P-kons:** Harry Benn. **P-leder:** Graham Ford. **Instr:** Claude Whatham. **Instr-ass:** David Bracknell. **Sejle-instr:** David Blagden. **Manus:** David Wood. **Efter:** Arthur Ransomes børnebogsserie »Swallows and Amazons« (12 bind, 1. bind 1930, da. overs. »Svalerne«, 1. bind 1956). **Foto:** Denis Lewiston. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael Bradsell. **Ark:** Simon Holland. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** Emma Porteous. **Musik:** Wilfred Josephs. **Dir:** Marcus Dods. **Tone:** Ian Fuller, Robin Gregory, Bill Rowe. **Medv:** Virginia McKenna (Mrs. Walker), Ronald Fraser (Onkel Jim), Brenda Bruce (Mrs. Dixon), Simon West (John Walker), Jack Woolgar (Gamle Billy), John Franklin-Robbins (Unge Billy), Zanna Hamilton (Susan Walker), Sophie Neville (Titty Walker), Stephen Grendon (Roger Walker), Kit Seymour (Nancy Blanckett), Lesley Bennett (Peggy Blackett), Mike Pratt (Mr. Dixon), David Blagden (Politimand). **Længde:** 92 min., 2505 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Alliance. **Prem:** 18.10.75 Royal Cinema B, Århus. Børnefilm.

PROFESSOR ROSSINIS TVUNGNE FERIE
La Villeggiatura. Italien 1973. **Dist:** I.N.C. **P-selskab:** Natascia Film. **Instr:** Marco Leto. **Instr-ass:** Alberto Lux. **Manus:** Lino Del Fra, Marco Leto, Cecilia Mangini. **Efter:** fortælling af Marco Leto. **Foto:** Volfango Alfi. **Klip:** Giuseppe Giacobino. **Ark:** Giorgio Luppi. **Kost:** Marisa D'Andrea. **Musik:** Egisto Macchi. **Arr:** Giuseppe Verdi (fangekoret fra »Nabucco« i klaver-arr., uddrag af »Don Carlos« og »Il trovatore«). **Tone:** Romano Ugolinelli. **Medv:** Adalberto Maria Merli (Professor Rossini), Adolfo Celi (Kommandant Rizzuto), Milena Vukotic (Fru Rossini), John Steiner (Scagnetti), Biagio Pelligra (Mastrodonato), Roberto Herlitzka (Guosco, Fængselsinspektør), Vito Cipolla (Renzetti), Luigi Uzzo (Massanesi), Silvio Anselmo (Opfinderen), Nello Rivie (En fange), Gianfranco Barra (Præsten), Aldo de Corellis (En fange). **Længde:** 112 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 27.10.75 Dagmar. Anm. Kos. 128.

ROLLERBALL
Rollerball. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** United Artists. **P:** Norman Jewison. **As-P:** Patrick Palmer. **P-leder:** Larry de Wray, Ted Lloyd. **Instr:** Norman Jewison. **2nd unit instr:** Max Kleven. **Instr-ass:** Kip Gowans, Chris Kenny, Dietmar Siegert. **Skøjte-instr:** Peter Hicks. **Stunt-instr:** Max Kleven i spidsen for 11 stunt-men. **Manus:** William Harrison. **Efter:** novelle af William Harrison »Rollerball Murders« publiceret i det amerikanske månedstidsskrift Esquire. **Foto:** Douglas Slocombe. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Anthony Gibbs, Brian Smedlet-Aston. **P-tegn:** John Box. **Ark:** Herbert Schurman. **Banekonstruktion:** Robert Laing. **Kost:** Julie Harris. **Makeup:** Willy Schneiderman. **Sp-E:** John Richardson, Sass Bedig (München), Joe Fitt (London). **Musik:** André Previn (»Corporate Anthem«), Albinoni-Giazott (»Adagio«), J. S. Bach (»Toccata & Fuga i d-mol«) Dimitri Shostakovich (5. Symfoni), Johann Strauss (»Geschichten aus dem Wienerwald«), Tjajkofskij (valsen fra »Tornerose«). **Dir:** André Previn. **Tone:** Les Wigging, Archie Ludski, Derek Ball, Gordon K. McCallum. **Medv:** James Caan (Jonathan E.), John Houseman (Bartholomew), Maud Adams (Ella), John Beck (Moonpie), Moses Gunn (Cletus), Pamela Hensley (Mackie), Barbara Trentham (Daphne), Ralph Richardson (Bibliotekar), Shane Rimmer (Holdleder), Alfred Thomas (Træner), Burnell Tucker, Angus MacInnes (Jonathans vagter), Rick le Parmentier (Bartholomews assistent), Burt Kwouk (Læge), Nancy Blair (Pige i biblioteket), Loftus Burton, Abi Gouhad (Sorte reportere), Stephen Boyum, Alan Hamane, Danny Wong, Bob Leon (Motorcykelister), Clive F. Baker, Francis M. Barham, Barrie Bigg, André Billingslea, Graham Cain, Robert Dancel, Richard Dumpit, Charles Gipson, Robert Halford, Greg Hamane, Horst Heering m. fl. (Skøjteløbere). **Længde:** 123 min., 3425 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.10.75 Alexandra, Kinopalæet, Grand (Odense), Folketeatret (Århus), Astoria (Ålborg). Filmen delvis optaget i München og London, startet 29.7.74. Anm. Kos. 128.

ROYAL FLASH – FLASHMAN, DEN UOVERVINDELIGE
Royal Flash. England 1975. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Two Roads Productions. **P:** David V. Pickler, Denis O'Dell. **P-ass:** Vicky Derson, Chrissie Lee-Smith. **P-leder:** Barrie Melrose, Hubert Froelich (Vesttyskland). **I-leder:** Brian Burgess. **Instr:** Richard Lester. **Instr-ass:** Vincent Winter, Dusty Symonds. **Stunt-instr:** Richard Graydon. **Kamp-instr:** William Hobbs. **Manus:** George MacDonald Fraser. **Efter:** romanen »Royal Flash« af George Mac Donald Fraser. **Foto:** Geoffrey Unsworth. **Kamera:** Paul Wilson, Peter MacDonald. **Stills:** Keith Hamshere. **Farve:** Technicolor/DeLuxe-prints. **Klip:** John Victor Smith. **P-tegn:** Tery Marsh. **Ark:** Alan Tomkins. **Dekor:** Peter Dukelow. **Rekvis:** Eddie Fowlie. **Kost:** Alan Barrett. **Makeup:** Paul Rabiger. **Frisurer:** Colin Jamison. **Sp-E:** John Richardson. **Musik:** Ken Thorpe samt uddrag af Tjajkofskij »Romeo og Julie«, Elgar »Pomp and circumstance«, Wagner »Tristan og Isolde«, »Den flyvende hollænder«, »Lohengrin«, »Nibelungens ring« og »Siegfried Idyl«. **Tone:** Simon Kaye, Don Sharpe, Paul Smith, Gerry Humphreys. **Medv:** Malcolm MacDonald (Captain Harry Flashman), Alan Bates (Rudi von Starnberg), Florinda Bolkan (Lola Montez), Oliver Reed (Otto von Bismarck), Britt Ekland (Grevinde Irma af Strakenz), Lionel Jeffries (Kraftstein), Tom Bell (De Gautet), Christopher Cazenove (Eric Hansen), Joss Ackland (Sapten), Leon Green (Grundwig), Richard Hurndall (Detchard), Alastair Sim (Mr. Greig), Michael Hordern (Rektor), Roy Kinnear (Roué), David Stern (Politimand), Richard Pearson (Josef), Rula Lenska (Helga), Margaret Courtenay (Soprano), Noel Johnson (Lord Chamberlain), Elizabeth Larner (Baronesse Pechman), Henry Cooper (John Gully), Stuart Rayner (Speedicut), Ben Aris (Brandmand), Bob Peck (Politiinspektør), John Stuart (Engelsk general), Frank Grimes (Løjtnant). **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 17.10.75 Imperial, Palads Teatret (Århus). Filmens eksteriørscener optaget i Hohenschwangau, Garmisch-Partenkirchen. Indspilningen startet 22.10.74. Anm. Kos. 129.

SALLAH
Sallah Shabati. Israel 1964. **P-selskab:** Sallah Ltd. **P:** Menahem Golan. **Instr:** Ephriam Kishon. **Manus:** Ephriam Kishon. **Foto:** Floyd Crosby. **Klip:** Roberto Cinquini, Dani Schik. **Ark:** Joseph Carl. **Musik:** Yochanan Zarai. **Tone:** Wally Milner, Yair Podolsky. **Medv:** Haim Topol (Sallah Shabati), Ge'ula Noni (Habooba, Sallahs datter), Gila Almagor (Bathsheva), Arik Einstein (Ziggi), Shraga Friedman (Neuman), Zaharira Meisler (Mr. Goldstein), Shaika Levi (Shimmon, Sallahs søn), Esther Greenberg (Sallahs kone), Mordecai Arnon (Mordecai). **Længde:** 105 min. **Prem:** 25.11.75 Atlantic (israelsk filmuge). Anm. Kos. 129.

SHALOM – EN BØN MED PÅ VEJEN
Shalom – Wayfarer's Prayer. Israel 1973. **P-selskab:** Yaky Yosha Ltd. **P:** Orgad Vardimon, Ben Radishzon. **Instr:** Yaky Yosha. **Manus:** Yaky Yosha. **Foto:** Alan Rosenberg, Dan Hecht. **Klip:** Goldwasser Jacob. **Musik:** Yaky Yosha. **Medv:** Yaky Yosha (Shalom), Dorit Yosha (Dorit), Rafi Adar (Rafi), Arit Mohar (Orli). **Længde:** 94 min. **Prem:** 26.11.75 Atlantic (israelsk filmuge). Anm. Kos. 129.

SIDSTE EVENTYR, DET
Det sidste äventyret. Sverige 1974. **Dist:** Europa-Stockholm. **P-selskab:** Hasse Seiden Film AB/Jan Halldoff. **P:** Hasse Seiden. **P-leder:** Anita Tesler. **Instr:** Jan Halldoff. **Script:** Kerstin Berg. **Manus:** Jan Halldoff. **Efter:** romanen »Det sista äventyret« af Per Gunnar Evanders. **Foto:** Hasse Seiden. **2nd unit foto:** Dan Myhrman. **Stills:** Håkan Wretljung. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Peter Falck. **Kost:** Kerstin Halldoff. **Musik:** Sergej Rachmaninow. **Solister:** Staffan Scheja, Lars Frykholm. **Lys:** Gunnar Andersson. **Tone:** Kjell Jansson, Bernt Fritjof. **Ass:** Ake Noord. **Medv:** Göran Stangertz (Jimmy Mattson), Ann Zacharias (Helfrid), Marianne Aminoff (Jimmys mor), Thomas Bolme (Dr. Davidsson), Åke Lundström (Rektor), Birger Malmsten (Kompagnichef), Margit Carlqvist (Sally), Berto Marklund (Bruno), Nils Hallberg (Raymond), Ann-Sofie Niel-

sen (Lennéa), Stig Johansson (Valdemar), Gösta Krantz (Kaptajnen), Charlie Elvegård (Sven, lærer), Bo-Ivan Pettersson (Løjtnanten), Kerstin Österlin (Kerstin, Jimmys hustru), Elisabeth Nordkvist (Anita), Wallis Grahn (Søster Katarina), Ingrid Backlin (Kerstins mor), Bengt Sundmark (Kerstins far), Ingrid Furugård (En klassekammerat), Karin Ekblad (En sygeplejerske), Leif Möller (Erik), Jan-Olof Segermark (En ven). **Længde:** 115 min., 3155 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Palladium. **Prem:** 14.11.75 Alexandra. Indspilningen startede 20. maj 1974 og varede 2 måneder. Anm. Kos. 129.

SINBADS GYLDNE REJSE
The Golden Voyage of Sinbad. England 1973. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** Morningside Productions. For Columbia. **P:** Charles H. Schneer, Ray Harryhausen. **P-sup:** Robert Roberts. **Instr:** Gordon Hessler. **Instr-ass:** Miguel A. Gil Jr. **Manus:** Brian Clemens. **Efter:** idé af Brian Clemens og Ray Harryhausen. **Foto:** Ted Moore. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Roy Watts. **P-tegn:** John Stoll. **Ark:** Fernando Gonzalez. **Dekor:** Julian Mateos. **Kost:** Verena Coleman, Gabriella Falk. **Makeup:** José Antonio Sanchez, Colin Arthur. **Sp-E:** Ray Harryhausen. **Musik:** Miklos Rozsa. **Tone:** George Stephenson, Dough Turner, Peter Elliot. **Medv:** John Philip Law (Sinbad), Caroline Munro (Margiana), Tom Baker (Koura), Douglas Wilmer (Vesiren), Martin Shaw (Rachild), Grégoire Aslan (Hakim), Kurt Christian (Haroun), Takis Emmanuel (Achmed), John D. Garfield (Abdul), Aldo Sambrell (Omar). **Længde:** 105 min., 2880 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 1.12.75 Palladium. Filmen er optaget on location i Spanien. Den præsenteres i Dynarama, copyright-navnet for Ray Harryhausens specielle animationsteknik. Anm. Kos. 129.

SKAKMAT
Night Moves. **Arb. titel:** The Dark Tower. USA 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Hiller Productions/Layton Productions. **P:** Robert M. Sherman. **Ex-P:** Gene Lasko. **P-ass:** Bonnie Bruckheimer. **P-leder:** Thomas J. Smith. **Eksteriør-leder:** Gordon Lee. **Instr:** Arthur Penn. **Instr-ass:** Jack Roe, Patrick H. Kehoe. **Rollebesætter:** Nessa Hyams. **Manus:** Alan Sharp. **Foto:** Bruce Surtees. **Kamera:** Robert C. Thomas, Ozzie Smith, Jim Pergola. **Undervandsfoto:** Jordan Klein. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Dede Allen, Stephen A. Rotter. **Ass:** Ronald Rose, Angelo Corrao. **P-tegn:** George Jenkins. **Ark:** David Haber. **Dekor:** Ned Parsons. **Rekvis:** Barry Bedig. **Kost:** Rita Riggs, Arnie Lipin. **Makeup:** Bob Stein. **Frisurer:** Irene Aparicio, Bruce Jossen. **Sp-E:** Marcel Vercoutere, Joe Day, Dean Engelhardt (luftscener). **Musik:** Michael Small. **Tone:** Craig McKay, Robert Reitano, Richard Cirincione, Jack Solomon, Richard Vorisek. **Medv:** Gene Hackman (Harry Moseby), Jennifer Warren (Paula), Edward Binns (Joey Ziegler), Susan Clark (Ellen Moseby), Melanie Griffith (Delly Grastner), Harris Yulin (Marty Heller), Kenneth Mars (Nick), Janet Ward (Arlene Iverson), James Woods (Quentin), Anthony Costello (Marv Ellman), John Crawford (Tom Iverson), Ben Archibeck (Charles), Dennis Dugan (Dreng), C. J. Hincks (Pige), Maxweill Gail Jr. (Stud), Susan Barrister, Larry Mitchell (Billetsælgere). **Længde:** 100 min., 2730 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 14.10.75 Dagmar, Merry. Filmen optaget efteråret 1973 med eksteriøroptagelser i Wakulla Springs, Florida og South California. Anm. Kos. 128.

SKØRE FOLKEVOGN GI'R DEN GAS, DEN
Ein Käfer gibt Vollgas. Vesttyskland/Schweiz 1972. **Dist:** Constantin. **P-selskab:** Barbara Film/Coordinator. **P-leder:** Wolfgang Birk, Christl Kirchner, Arturo Duarte (Portugal). **I-leder:** Rudolf Zehetgruber. **Instr:** Rudolf Zehetgruber. **Manus:** Rudolf Zehetgruber. **Foto:** Hannes Staudinger, Acacio de Almeida, Rüdiger Meichsner. **Ass:** Karl Kirchner, Edgar Scholz. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Silvia Müller. **Ark:** Nino Borghi. **Kost:** Waltraut Freitag. **Makeup:** Klara Walzi, Peter Müller. **Sp-E:** Karl Baumgartner, Willy Hörmandinger. **Musik:** Jürgen Elert. **Tone:** Wolfgang Völker. **Medv:** Joachim Fuchsberger, Robert Mark, Kathrin Orginski, Heinz Reincke, Heidi Hansen, George Goodmann, Arturo Duarte, Ottorino Polentin, Karl Otto Alberty, Kurt Jaggberg, Hans Waldherr, Sergio Testori. **Længde:** 91 min., 2490 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 20.10.75 Scala (Holstebro). Filmen delvis optaget i Portugal. Komedie.

SKØRE FOLKEVOGN VINDER AFRIKA-LØBET, DEN
Vesttyskland 1971. **Dist:** Gloria. **P-selskab:** Barbara Film. **P-leder:** Peter Müller. **Instr:** David Mark (= Rudolf Zehetgruber). **Instr-ass:** Gino Pinto. **Manus:** Alexander de Callier. **Foto:** Boris Larin, Pierre Pereira, Ken Hoover, Alexander Posch, W. Min Keh, Josef Vavra. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ilse Lore Endrulat, Erica Engler. **Musik:** Hans Hammerschmied, Roman Kwiatkowski. **Medv:** Richard Lynn, Kathrin Orginski, Jim Brown, Gerd Duwner, Constanze Sieck. **Længde:** 88 min., 2514 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 26.12.75 Kosmorama (Esbjerg). Komedie.

SLADE IN FLAME
Flame. England 1974. **Dist:** VPS. **P-selskab:** Spouberry/Goodtimes Enterprises. For VPS. **P:** Gavrik Losey. **Ex-P:** Chas Chandler, John Steel. **P-leder:** Garth Thomas. **Instr:** Richard Loncraine. **Instr-ass:** Roger Simons. **Manus:** Andrew Birkin. **Dialog:** Dave Humphries. **Foto:** Peter Hannon. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Mike Bradsell. **Ark:** Brian Morris. **Sp-E:** Malcolm King. **Musik:** Slade (= Noddy Holder, Jim Lea, Dave Hill, Don Powell). **Sange:** »How Does It Feel?«, »Them Monkeys Can't Swing«, »So Far So Good«, »Summer Song«, »O.K. Yesterday Was Yesterday«, »Far Far Away«, »This Girl«, »Lay It Down«, »Heaven Knows«, »Standing in the Corner« af Jom Lea og Noddy Holder. **Tone:** Ian Fuller, Tony Jackson, Bill Rowe. **Medv:** Noddy Holder (Stoker), Jim Lea (Paul), Dave Hill (Barry), Don Powell (Charlie), Tom Conti (Robert Seymour), Johnny Shannon (Ron Harding), Kenneth Colley (Tony Devlin), Alan Lake (Jack Daniels), Sara Clee (Angie), Anthony Allen (Russell), Tommy Vance (Rickey Storm), Rosko (= Michael Pasternak) (Sig selv), John Dicks (Lenny), Michael Coles (Roy Priest), Nina Thomas (Julie), Patrick Connor (Harold), A. J. Brown (Bestyrelsesformand), Barrie Houghton (Ron), Jimmy Gardner (Charlies far), Sheila Raynor (Charlies mor), Susan Tebbs (Judy Seymour), Anthony Roye (Sommers). **Længde:** 91 min., 2475 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 6.10.75 Mercur. Musikfilm.

SOM BRØDRE ...
Vincent, François, Paul et les autres. **It. titel:** Tre Amici, Le Mogli e (affettuosamente) le Altre. Frankrig/Italien 1974. **Dist:** Lira Films/Gaumont/Italnoleggio. **P-selskab:** Lira Films (Paris)/President Produzioni (Rom). **P:** Raymond Danon, Roland Girard, Jean Bolvary. **Ex-P:** Ralph Baum. **P-leder:** André Hoss. **Ass:** Nicole Cateux. **Instr:** Claude Sautet. **Script:** Genevieve Cortier. **Instr-ass:** Jean-Claude Sussfeld, Jacques Santi, André Blanchoud, Luigi Rossi. **Manus:** Jean-Loup Dabadie, Claude Neron, Claude Sautet. **Efter:** roman af Claude Neron »La Grande Marrade«. **Foto:** Jean Boffety. **Kamera:** Christian Guillouet, Henri Clairon, Guy Lecouvette, Jean-Claude Marisa. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacqueline Thiedot. **Dekor:** Théo Meurisse. **Rekvis:** Jean Lara. **Ass:** Jacques Perrier, Jean-Claude Mouliere. **Kost:** Georgette Fillon. **Makeup:** Maud Begon, Odette Berroyer. **Musik:** Philippe Sarde. **Dir:** Carlo Savina. **Tone:** Jean-Pierre Ruh. **Medv:** Yves Montand (Vincent), Michel Piccoli (Francois), Serge Reggiani (Paul), Gérard Depardieu (Jean), Stéphane Audran (Catherine, Vincents hustru), Ludmilla Mikael (Marie, Vincents veninde), Marie Dubois (Lucie, Francois' hustru), Antonella Lualdi (Julia, Pauls hustru), Catherine Allegret (Colette, Jeans veninde), Umberto Orsini (Jacques), Jean Denis Robert (Pierre, Pauls ven), Nicolas Vogel (Clovis), Betty Beckers (Miriam, Clovis' hustru), Yves Gabrielli (Michel), Jean Capel (Jamain), Mohamed Galoul (Joe Catano), Jacques Richard (Armand), David Tonelli (Marco), Myriam Boyer (Laurence), Daniel Lecourtois (George, Catherines far), Pierre Maguelon (Mr. Farina), Maurice Auzel (Simon), Maurice Travail (Il contabile), Jean Lagache (Becarus assistent), Marcel Portier (Jeans far), Ermanno Casanova (Restauratør), Henri Coutet (Henri), Carlo Nell (Bokse-speaker), Pippo Merisi (Massør), Robert Le Beal (Maries far), Jacqueline Dufranne (Maries mor), André Cassan (Boksetilskuer), Jacques Thery, Lucienne Légrand, Leo Peltier. **Længde:** 118 min., 3230 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 5.11.75 Dagmar. Eksteriøroptagelser optaget i Normandiet, Ile de France og Paris. Anm. Kos. 127.

SORTE DRAGE, DEN
Gekitotsu Satsujinken. **Eng. titel:** Streetfighter. Japan. **P-selskab:** Toei Company. **Instr:** Shigehiro Ozawa. **Karate-instr:** Masafumi Susuki. **Manus:** Koji Takada, Motohiro Tori. **Foto:** Kenji Tsukakoshi. **Farve:** Eastmancolor? **Ark:** Takakoshi Susuki. **Medv:** Shinichi Chiba (Terry Tsurugi), Goichi Yamada (Rakuda), Yutaka Nakajima (Salai), Masashi Ishibashi (Junjo), Yuseph Osman (King Stone), Tony Cetera (Pingsau). **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Oceanus. **Prem:** 26.12.75 Roxy. Karatevold.

SOS AIRPORT
This is a Hijack. USA 1973. **Dist:** Fanfare. **P-selskab:** Southstreet Productions. **P:** Paul Lewis. **Ex-P:** Joe Solomon. **Instr:** Barry Pollack. **Foto:** Bruce Logan. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Peter Paeasheles. **Ark:** Vincent Cresciman. **Dekor:** Ingrid Grunewald. **Musik:** Charles Alden. **Tone:** LeRoy Robbins. **Medv:** Adam Roarke (Christie), Neville Brand (Dominic), Jay Robinson (Scott), Lynn Borden (Diane), Milt Kamen (Phillips), John Alderman (Latimer), Sandy Balson (Mrs. Phillips), Sam Chew (Pierce), Don Pedro Colley (Champ), Dub Taylor (Sheriff), Carol Lawson (Mrs. Pierce), Jackie Giroux (Scotts pige), Barney Phillips (Bankmand), Patricia Winters (Latimers pige), Nikki Diamond (Hollis), Agneta Eckemyr (Cami), Biff Elliot (Neal Hanaford), Charles Isen (Harry), Art Koulias (Ritchie), Owen Orr (Acery). **Længde:** 90 min. **Udl:** Toofa. **Prem:** 12.12.75 Bio (Skive). Spændingsfilm.

SPILOPMAGEREN KALLE
Anderssonskans Kalle i busform. Sverige 1973. **Dist:** Filmcenter. **P-selskab:** Inter Art. **P:** Arne Stivell. **I-leder:** Magnus Tigerholm. **Instr:** Arne Stivell. **Script:** Ann-Marie Persson. **Manus:** Arne Stivell. **Efter:** romanfigur skabt af Emil Norlander 1901. **Foto:** Jan Lindeström. **Kamera:** Fritz Trap. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Bengt Gunnar Eriksson. **Musik:** Charles Redland. **Lys:** Gösta Bergkvist, Åke Brandhild. **Tone:** James Wallén. **Medv:** Tord Tjädersten (Kalle), Sickan Carlsson (Anderssonskan), Sten Åke Cederhök (Politibetjent Jonsson), Britta Holmberg-Olin (Philgrenskan), Chris Wahlström (Bobergskan), Gus Dahlström (Pedellen), Maria Petters-Gustafsson (Britt), Lauritz Falk (Britts far), Barbro Bergius (Britts mor), Åke Lidcrantz (Ekspedient), Leopold Svedberg (Mand med skæg), Magnus Tigerholm (Journalisten), Arne Stivell (Overlæreren), Olle Leth (Politimesteren), Lars Lennartsson (Betjent), Inger Berggren (Billetdame), Per Axel Arosenius (Læreren), Hjördis Petterson (Fru Nilsson), Bowen Wennerberg (Gammel mand i biografen), Åke Wästersjö, Rune Karlsson (Flyttemænd), Jan Olof Danielsson (Stubben). **Længde:** 85 min., 2315 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 18.10.75 Royal Cinema (Århus). Indspilningen startet 16. juli 1973 og afsluttet 30. oktober. Eksteriørscenerne optaget i Stockholm. Komedie for børn.

STOR OG STÆRK
Cherry Blossom. USA. **P-selskab:** Foxy Lady Films. **P:** Joseph Middleton. **Instr:** Joseph Middleton. **Foto:** Lowell Stevens. **Farve:** Eastmancolor? **Ark:** Blake Arnold. **Musik:** Williams D. Perriot. **Medv:** Cherry Aims, Jennifer Jones, Tiffany Mann, Manson Freed, Bill Johnson, Robert Simpson. **Længde:** 65 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 10.11.75 Carlton. Pornofilm.

STREETFIGHTER
Hard Times. **Eng. titel:** Streetfighter. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Columbia/Claridges Associates. **P:** Lawrence Gordon. **Ex-P:** Paul Maslansky. **As-P:** Fred Lemoine. **P-leder:** Fred Lemoine. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** Michael Daves, Nate Haggard. **Stunt-instr:** Max Kleven. **Manus:** Walter Hill, Bryan Gindorff, Bruce Henstell. **Efter:** fortælling af Bryan Gindorff og Bruce Henstell. **Foto:** Philip Lathrop. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Roger Spottiswoode. **Ark:** Trevor Williams. **Dekor:** Dennis W. Peeples. **Kost:** Jack Baer. **Sp-E:** Gerald Endler. **Musik:** Barry DeVorson. **Ork:** Al Sendry. **Harmonika-soli:** Eddy Lawrence Manson. **Tone:** Michael Colgan, Donald Johnson, Arthur Piantadosi. **Medv:** Charles Bronson (Chaney), James Coburn (Spencer »Speed« Weed), Jill Ireland (Lucy Simpson), Strother Martin (Poe), Maggie Blye (Gayleen Schoonover), Michael Mc Guire (Gandil), Robert Tessier (Jim Henry), Nick Dimitri (Street), Felice Orlandi (Le Beau), Frank McRae (Hammerman), Bruce Glover (Doty), Edward Walsh (Pettibon), Maurice Kowalewski (Caesare), Naomi Stevens (Madam), Robert Castelberry (Counterman), Beckey Allen (Poes pige), Joan Kleven (Carol), Anne Welsch (Sekretær), Jim Nickerson (Barge fighter), John Creamer (Lejligheds-bestyrer), Fred Lerner (Caesares bokser), Chuck Hicks (Speeds bokser), Walter Scott, Max Kleven (Billardspillere). **Længde:** 93 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 19.12.75 Nørreport. Indspilningen startet 14.10.74 i New Orleans. Anm. Kos. 129.

STRØMEREN RYKKER UD
Piedone a Hong Kong. **Eng. titel:** Flatfoot goes East. Italien 1974. **Dist:** Titanus. **P-selskab:** Mondial Te.Fi. **P:** Sergio Bonotti. **Instr:** Steno (= Stefano Vanzina). **Manus:** Lucio de Carno, Franco Verucci. **Efter:** fortælling af Lucio de Carno. **Foto:** Giuseppe Ruzzolini el. Silvano Ippoliti. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Mario Morra. **P-tegn:** Piero Filippone, Gianfrancesco Pilci. **Musik:** Guido de Angelis, Maurizio de Angelis. **Medv:** Bud Spencer (= Carlo Pedersoli) (Strømeren, kommissær Rizzo), Al Lettieri (Frank Barella), Robert Webber (Sam Accardo), Robert Scarpa (Morabito), Enzo Cannavale (Caputo), Francesco de Rosa (Mani D'Oro), Enzo Maggio (Gennarino), Dominic Barto (Tom Ferramenti), Roberta Paladini (Zingarella), Joe Jenkins (US Marinesoldat), Nancy Sit, Edy Faieta (Willie Pastrone). **Længde:** 109 min., 2985 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Regina. **Prem:** 13.10.75 Saga. Krimi-komedie.

SØLØVE PÅ SJOV
Salty. USA 1975? **Farve:** Eastmancolor? **Medv:** Clint Howard. **Længde:** 93 min., 2545 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 18.10.75 Århus. Børnefilm.

TARZAN I DEN MYSTISKE JUNGLE
Eng. titel: The Mystery of the Jungle. Spanien 1973? **P-selskab:** Profilmes/Plata Films. **Instr:** M. I. Bonns. **Farve:** Eastmancolor? **Medv:** Richard Yestaran, Didi Sherman, Cesar Burner, Marina Ferri, Julian Ugarte. **Længde:** 87 min., 2375 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Atlantic. **Prem:** 5.9.75 Kinopalæet (Nykøbing Mors). Jungle-eventyr.

TRE DØGN FOR «CONDOR»
Three Days of the Condor. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Wildwood Enterprises. For Dino de Laurentiis Inc/Paramount. **P:** Stanley Schneider. **P-leder:** Paul Ganapoler. **Instr:** Sidney Pollack. **Instr-ass:** Peter Scoppa, Mike Haley, Ralph Singleton, Kim Kurumada. **Manus:** Lorenzo Semple Jr., David Rayfield. **Efter:** romanen »Six Days of The Condor« (da. overs. »En Pakke til Wendy Ross«) af James Grady. **Foto:** Owen Roizman. **Kamera:** Enrique Bravo. **Fortekster:** Phill Norman. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Frederic Steinkamp, Don Guidice. **P-tegn:** Stephen Grimes. **Ark:** Gene Rudolf. **Dekor:** George de Titta, Bruno Robotti. **Kost:** Joseph C. Aulisi. **Sp-E:** Augie Lohman. **Musik:** Dave Grusin. **Lys:** Dusty Wallace. **Tone:** Josef E. Von Stroheim, Dennis Maitland, Arthur Piantadosi. **Medv:** Robert Redford (Joe Turner, kodenavn Condor), Faye Dunaway (Kathy), Cliff Robertson (Higgins), Max von Sydow (Joubert), John Houseman (Mr. Wabash), Addison Powell (Atwood), Walter McGinn (Barber), Tina Chen (Janice), Michael Kane (Wicks), Don Mc Henry (Dr. Lappe), Michael Miller (Fowler), Jess Osuna (Mitchell), Dino Narizzano (Thomas), Helen Stenborg (Mrs. Russell), Patrick Gorman (Martin), Hansford Rowe Jr. (Jennings), Carlin Glynn (Mae Barber), Hank Garrett (Postbud), Arthur French (Bud), Jay Devlin (Tynd mand), Frank Savino (Jimmy), Robert Phalen (Newberry), John Randolph Jones (Beefy man), Garrison Phillips (Hutton), Lee Steele (Heidegger), Ed Crowley (Ordonans), John Connell (TV Reporter), Norman Bush (Lieutenant), James Keane (Ekspedient), Ed Setrakian (Kvinde), Myron Natwick, Michael Prince (Civilister), Carol Gustafson (Værtinde), Sal Schillizi (Låsesmed), Harmon Wiliams (CIA agent), David Bowman (Telefonmand), Eileen Gordon (CIA Receptionist), Robert Dahdah (Santa Claus), Steve Bonino, Jennifer Rose, David Allen, Glenn Ferguson, Paul Dwyer (Børn), Ernest Harden Jr. (Teenager). **Længde:** 118 min., 3195 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 15.12.75 Palladium. Filmen optaget on location i New York City, startet 4.11.74. Anm. Kos. 129.

VEN BLANDT FJENDER
Svoi sredi chyozhih, chyuzhoi sredi svoi. USSR 1974. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Nikita Mikhalkov. **Manus:** Edward Volodarsky. **Foto:** Pavel Lebeshev. **Ark:** Alexander Adbashian, Irina Shruter. **Musik:** Eduard Artemiev. **Sang:** Eduard Artemiev, Natalya Konchalovskaya. **Solist:** Alexander Gradsky. **Medv:** Yury Bogatiryov (Shilov), Anatoly Solonitsin (Sarychev), Alexandr Porokhovschikov, Sergei Shakurov (Zabelin), Nikita Mikhalkov (Bandechefen Brylov), Alexandr Kaidanovsky (Lemke), Konstantin Raikin (Bandemedlem Kayum). **Prem:** 22.10.75 TV. Anm. Kos. 128.

VI ER BÅDE RIGTIGE OG KLOGE
Danmark 1975. **Dist:** SFC. **P-selskab:** Statens Film Central **P:** Jimmy Andreasen, Ebbe Preisler. **Instr:** Svend Abrahamsen. **Script:** Dorthe Andreasen. **Manus:** Svend Abrahamsen, Jimmy Andreasen, Jørgen Kastrup. **Ass:** Anne Borum, Lasse Mørup, Erik Abrahamsen, Carl Erik Bergström, Peter Sakse, Peter Lorenzen, Leif Spanggård, John Aagaard. **Foto:** Jimmy Andreasen. **Farve:** Eastmancolor? **Format:** 16 mm. **Klip:** Jørgen Kastrup. **Musik:** Gunnar Møller Pedersen. **Tone:** Svend Nørgård. **Medv:** Michael Boffy Nielsen, Majbritt Froholt, René Hermiz, Dorte Kildenfeldt, Benny Elbæk Petersen, Kathrine Schmeichel, Michael Thorbye, Jan Aagaard, Thorkild Thejsen, Gyrd Løfqvist. **Længde:** 55 min. **Udl:** SFC. **Prem:** 3.10.75 Albertslund Lille Bio.

VIGTIGST ER AT ELSKE
L'Important c'est d'aimer. **It. titel:** L'Importante e amare. **Arb. titel:** La Merci. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1974. **Dist:** Prodis/Cineriz. **P-selskab:** Albina Productions (Paris)/Rizzoli Film (Rom)/TIT Filmproduktion (München). **P:** Albina du Boisrouvray. **As-P:** Leo L. Fuchs. **P-sup:** Georges Casati. **P-leder:** Daniel Deschamps, Roland Godard, Alain Arthur. **Instr:** Andrzej Zulawski. **Script:** Elisabeth Rappeneau. **Instr-ass:** Laurent Ferrier, Franco Sormani, Philippe Lopez. **Manus:** Christopher Frank, Andrzej Zulawski. **Dialog:** Christopher Frank. **Efter:** roman af Christopher Frank »La Nuit Américaine« (1972, Prisbelønnet i 1972 med Prix Renaudot). **Foto:** Ricardo Aronovich. **Kamera:** Andrzej Jarozewicz, Walter Bal. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Christiane Lack, Genevieve Louveau, Marie-Claude Van Dorpp. **Ark:** Jean-Pierre Kohut-Svelko. **Kost:** Catherine Leterrier, Fanny Jakubowicz. **Makeup:** Didier Lavergne, Massimo de Rossi. **Frisurer:** Jean-Max Guerin. **Musik:** Georges Delerue. **Lys:** Georges Boiron. **Tone:** Maurice Laumain, Jacques Garardot, Jean Neny, Daniel Couteau. **Medv:** Romy Schneider (Nadine Chevalier), Fabio Testi (Servais Mont), Jacques Dutronc (Jacques Chevalier), Claude Dauphin (Mazelli), Roger Blin (Servais' far), Klaus Kinski (Karl-Heinz Zimmer), Nicoletta Machiavelli (Luce Lapard), Michel Robin (Raymond Laparde), Gabrielle Doulcet (Madame Mazelli), Guy Mairesse (Laurent Messala), Katia Tchenko (Myriam), Paul Bisciglia (Instruktørassistent), Jacques Boudet (Roger Béninge), Claude Legros (Manuel Rosenthal), Robert Dadies (Læge/Skuespiller), Gérard Zimmerman (Léonard), Guy Delorme, Gérard Moisan (Mazellis hjælpere), Jacques Jourdan (Victor), Kira Potonie (Messalas hustru), Nadia Vasil (Instruktør), Sin May Zao (Vietnameser). **Længde:** 110 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 12.11.75 Nygade. Melodrama.

VINDEN OG LØVEN
The Wind and the Lion. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Columbia/MGM. **P:** Herb Jaffe. **As-P:** Phil Rawlins. **P-sup:** Tom Pevsner, Luis Roberts (Spanien). **P-leder:** Luis Hernanz (Spanien). **Instr:** John Milius. **2nd unit instr:** Phil Rawlins. **Instr-ass:** Miguel A. Gil, Roberto Cirla, Roberto Parra, Miguel Barbero. **Stunt-instr:** Terry Leonard, Juan José Majan, Miguel Pedregosa (Spanien). **Manus:** John Milius. **Foto:** Billy Williams. **Kamera:** David Harcourt. **Stills:** Federico G. Grau. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Robert L. Wolfe. **P-tegn:** Gil Parrondo. **Ark:** Antonio Paton. **Rekvis:** Dennis Parrish. **Kost:** Richard E. Lamotte, Jimmy George. **Makeup:** José A. Sanchez. **Sp-E:** Alex Weldon. **Musik:** Jerry Goldsmith. **M-sup:** Harry V. Lojewski. **Tone:** Roy Charman, Harry W. Tetrick, Milton C. Burrow, Bill Wistrom. **Medv:** Sean Connery (Mulay El Raisuli), Candice Bergen (Eden Pedecaris), Brian Keith (Theodore Roosevelt), John Huston (John Hay), Geoffrey Lewis (Gummere), Steve Kanaly (Kaptajn Jerome), Roy Jensen (Admiral Chadwick), Vladek Sheybal (Bashaw), Darrell Fetty (Dreighton), Nadim Sawalha (Sheriff of Wazan), Mark Zuber (Sultan), Antoine St. John (Von Roerkel), Simon Harrison (William Pedecaris), Polly Gottesman (Jennifer Pedecaris), Deborah Baxter (Alice Roosevelt), Luis Bar Boo (Gayaan), Aldo Sambrell (Grim araber), Shirley Rothman (Edith Roosevelt), Larry Cross (Henry Cabot Lodge), Ben Tatar (Tegner), Akio Mitamura (Japansk general), Frank Gassman, Leon Lieberman, Allen Russell (Assistenter), Michael Damian (Sekretær), Alex Weldon (Elihu Root), Billy Williams (Sir Joseph), Howard Hagan (Diplomat), Arthur Larkin, James Cooley, M. Ciudad (Secret Service-folk), Rusty Cox (Marine-sergeant), Jack Cooley (Quentin Roosevelt), Chris Aller (Kermit Roosevelt), Rupert Crabb (Bjergboer), Charles Stalnaker, David Lester, Paul Rusking (Reportere), Carl Rapp (1. station man), Jim Mitchell (Gummeres hjælper), Ricardo Palacios (Torres), Anita Colby (2. station man), Robert Case (Engelsk militærrådgiver), Felipe Solano (Udtryksløs araber), Audrey San Felix (Miss Hitchcock), Charley Bravo (Halshugget araber), Eduardo Bea (Philippe), Juan Cazalilla (Kok). **Længde:** 119 min., 3265 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 7.11.75 Imperial. Indspilningen startet 19. august 1974 i Spanitn. Anm. Kos. 128.

VOLD OG LIDENSKAB
Gruppo di famiglia in un interno. **Fr. titel:** Violence et Passion. **Eng. titel:** Conversation Piece. Italien/Frankrig 1974. **Dist:** C.I.C./Gaumont. **P-selskab:** Rusconi Film (Rom)/Cinetel (Rom)/Gaumont International (Paris). **P:** Giovanni Bertolucci. **P-leder:** Lucio Trentini. **Instr:** Luchino Visconti. **Instr-ass:** Albino Cocco. **Manus:** Enrico Medioli, Susu Cecchi D'Amico, Luchino Visconti. **Efter:** fortælling af Enrico Medioli. **Foto:** Pasqualino de Santis. **Farve:** Technicolor. **Format:** Todd-AO 35 (= Cinemascope). **Klip:** Ruggero Mastroianni. **P-tegn:** Mario Garbuglia. **Dekor:** Carlo Egidi. **Kost:** Vera Marzot. **Musik:** Franco Mannino, W. A. Mozart. **Sang:** Emilia Ravaglia. **Tone:** Claudio Maielli. **Medv:** Burt Lancaster (Professoren), Silvana Mangano (Bianca Brumonti), Helmut Berger (Konrad Hübl), Claudia Marsani (Lietta Brumonti), Stefano Patrizi (Stefano), Elvira Cortese (Herminia), Guy Trejan, Jean-Pierre Zola (Antikvitetshandlere), Umberto Rao (Politikommissær), Enzo Fiermonte (Murermester), Philippe Hersent, Romolo Valli (Michel), Claudia Cardinale (Professorens hustru), Dominique Sanda (Professorens mor), Lorenzo Piani, Vittorio Fanfoni (Arbejdere), George Platot (Chauffør), Valentino Macchi (Agent), Margherita Horowitz (Køkkenpige). **Længde:** 121 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 26.12.75 Alexandra. Engelsksproget version. Anm. Kos. 130.

VÆK PÅ 60 SEKUNDER
Gone in 60 Seconds. USA 1974. **P-selskab:** H. B. Halicki Mercantile Co./Junk Yard. **P:** H. B. Halicki. **Instr:** H. B. Haliscki. **Manus:** H. B. Halicki. **Foto:** Jack Vacek. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Philip Kachaturian. **Medv:** H. B. Halicki (Maindrain »Pace« Pazinski), Marion Busia (Pumkin Chase), Jerry Daugirda (Eugene Chase), James McIntyre (Stanley Chase), George Cole (Atlee Jackson), Ronald Halicki (Corlis Pace), Markos Kotsikos (Onkel Joe Chase), Parnelli Jones, Gary Bettenhausen, Jonathan E. Fricke. **Stunt-bilister:** Butch Stockton, Phil Woods (i politibilen), Greg Lawrence, James Autry, Tim Zumvalt, Jim Gastelum, Henry Phillips, Joe Greenwood, Phil Edmundson, Ed Autry, Bob Walker, Garland Brown, Ed Hand, Hal Oxcurider, Ben Wilkins. **Længde:** 97 min., 2665 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Palladium. **Prem:** 27.10.75 Palladium, Grand (Odense). Spændingsfilm.

ZORRO – DEN SORTE RYTTER
Zorro. Italien/Frankrig 1975. **Dist:** Titanus/Artistes Associés. **P-selskab:** Mondial Te.Ti. (Rom)/Labrador (Paris)/Artistes Associés (Paris). **P:** Luciano Martino. **P-sup:** Luciano Sagoni. **P-leder:** Maurizio Pastrovich, Ave Stafani. **Instr:** Duccio Tessari. **Instr-ass:** Marco Risi. **Manus:** Giorgio Arlorio. **Foto:** Giulio Albonico. **Kamera:** Giorgio Baldi Schwarze. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Mario Morra. **Ark:** Enzo Bulgarelli. **Kost:** Luciano Sagoni. **Musik:** Guido og Maurizio de Angelis. **Tone:** Bruno Zanoli. **Medv:** Alain Delon (Diego/Zorro), Stanley Baker (Oberst Huerta), Ottavia Piccolo (Hortensia), Moustache (Sergeant Garcia), Enzo Ceruscio (Tjeneren Joaquin), Adriana Asti (Carmen), Giacomo Rossi Stuart (Von Merkel), Marino Mase (Miguel), Gianpiero Albertini, Guido Savoretti. **Længde:** 119 min., 3250 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** United Artists. **Prem:** 11.12.75 World Cinema. Engelsksproget version. Kårde-og-kappe-film.

ÆGGET ER SKØRT!
Ägget är löst. Sverige 1974. **Dist:** SF. **P-selskab:** AB Svenska Ord/SF Produktion AB. **P:** Olle Nordemar, Olle Hellbom, Hans Alfredson. **P-leder:** Tomas Dyfverman. **I-leder:** Ann-Mari Jartelius. **Instr:** Hans Alfredson. **Script:** Mona Haskel. **Manus:** Hans Alfredson. **Efter:** novellen »Pojken i Vattnet« (1967) af Hans Alfredson. **Foto:** Lars Svanberg, Roland Sterner. **2nd unit foto:** John Ohlsson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Margit Nordqvist. **Ark:** Ulf Axén. **Rekvis:** Lena Nilsson. **Kost:** Mona Thersia Forsén. **Frisurer:** Bengt Ottekil. **Musik:** Alfred Jansson. **Melodier:** »En hårdkokt Saga«, »Köbenhamn«, »Sjöreds Mosse« af Alfred Jansson. »Vi möts igen«, »Vi ska vandra tilsammans till vårt samarkand«, »Du och Jag och Amor«, »Äntligen«, »Äggsången« af Alfred Jansson og Hasse Alfredson. **Orkestre:** Alfred Janssons Orkester, Yngve Forssells Orkester. **Solister:** Lunds Studentsångförening & Akademiska Kören u. ledelse af Folke Bohlin. **Tone:** Christer Furubrand, Per Carlsson, Berndt Frithiof. **Medv:** Max von Sydow (Faderen), Birgitta Anderson (Moderen), Gösta Ekman (Sønnen), Hans Alfredson (Vagabond), Verner Sommerhag (Farfar), Anna Godenius (Pigen), Folke Lind (Tyroleren), Annika Edihl (Fotomodellen), Börje Ahlstedt (Reklamefilmmand), Stig Ossian Ericson (Arbejderen), Jim Hughes (Amerikaneren), Ola Thulin (Lægen i reklamefilm), Kerstin Lokrantz (Badende kvinde), Anders Jonason (Badende mand), Maria Lidman, Michell Åberg (Piger på stranden), Jan Wiren, Hasse Jakobsson (Arbejdere), Angelica Lundquist (Pige på kontor), Per Carleson (Plakatmand), Stellan Sundahl (Vagthavende Oberst), Bengt Ottekil (Fiskeren), Tage Danielsson (Overtjeneren). **Længde:** 108 min., 2955 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 1.10.75 ABCinema. Indspilningen startet 30. september 1974 og afsluttet 16. november. Anm. Kos. 128.

Kosmorama filmguide

** * **ALICE BOR HER IKKE MERE** – Ellen Burstyns Oscar-præstation og Martin Scorseses realisering af Rob. Getschells manus gør dette portræt af en usikker kvinde på vej nært og spændende. (Kos. 127).

** **ALLE TIDERS VOVEHALS** – George Roy Hills »The Great Waldo Pepper« er en smukt underholdende film om en kunstflyver, der er født for sent til at realisere sine drømme. (Kos. 129).

AMERIKANSKE SOLDAT, DEN – Knastør elevfilm fra Fassbinders private periode. Set i retrospektiv kan den have interesse for studerende, men som social gangsterpastiche er den affekteret.

BEJLEREN – Knud Leif Thomsens nye Blicher-film sammenblander ingredienser fra »Rapportpigen« og »Hosekræmmeren«. (Kos. 127).

* **BID TÆNDERNE SAMMEN** – Richard Brooks fortæller langt og afslappet og ofte charmerende om to venner i et langt ridt over prærien. (Kos. 129).

** **BLANCHE** – Hårdt-pumpet melodrama i perfekt rekonstrueret middelalder-miljø. Borowczyks kølige dissektion af intrigen kan ikke kvæle Michel Simons eksplosioner. (Kos. 129).

* **BRING MIG ALFREDO GARCIA'S HOVEDE** – Ujævn, men ofte fascinerende Peckinpah-film med Warren Oates som moralsk ansvarlig lykkejæger i Mexico. (Kos. 127).

** **CALIFORNIA SPLIT** – Altmans udisciplinerede artisterier kan dårligt skjule, at der ikke er meget kød på historien. Men George Segal og Elliot Gould fungerer smukt. (Kos. 126).

** **CEREMONIEN** – Oshimas film fortæller med kompliceret formalisme en sær og fascinerende historie om en japansk families undergang. (Kos. 128).

* **DA SVANTE FORSVANDT** – Henning Carlsen og Benny Andersen sætter alle kræfter ind på at løse tidens mest brændende spørgsmål: hvad blev der af Svante? (Kos. 129).

DET ENDER MED KÆRLIGHED – Peter Bogdanovich' nedtur demonstreres med brask og bram i denne musical, der næsten spolerer Cole Porter. (Kos. 128).

* **DUKKEKVINDERNE** – En pæn, velturneret thriller efter Ira Levins kvindefrigørelses-gyser. (Kos. 129).

** **DØDENS GAB** – Tvedelt, psykologisk urimelig, men flot professionelt iscenesat gimmick af Steven Spielberg, der dog selv flosser lidt efter mødet med hajen. (Kos. 129).

** **EFTER ORDRE** – En sober canadisk film om arrestationerne under undtagelsestilstanden i Canada i 1970.

* **EFTERSØGT FOR TOGRØVERI** – Kirk Douglas har taget skridtet fuldt ud og iscenesat bl. a. sig selv i denne tilforladelige, men vel opblæste, politiske allegori i western-kostume. (Kos. 129).

ENHJØRNINGEN – Altmans film om en skizofren kvindes problemer med at adskille drøm og virkelighed er indviklet og kedelig. (Kos. 126).

** * **FRANKENSTEIN JUNIOR** – Næsten hæmningsløs, men intelligent kontrolleret parafrase, konciperet i respektløs kærlighed af Mel Brooks. En velkommen udvidelse af farce-genren. (Kos. 127).

** **FRENCH CONNECTION II** – Frankenheimers follow-up på Friedkins film er mindre aggressiv, mere satirisk, og Hackmans detektiv er fortsat skræmmende i en ny pragtpræstation. (Kos. 127).

FRIHEDENS KNYTNÆVE – Fassbinders film om kynisk menneskelig udnyttelse kan ses som et sidestykke til »Petra von Kant«, men er holdt i de senere films primitive folke-melodramatiske stil.

FUNNY LADY – Tung og charmeforladt fortsættelse af »Funny Girl«, hvori Barbra Streisand næsten tager livet af Fanny Brice. (Kos. 128).

* **GARAGEN** – En misantropisk thriller om erotik, skyld og brøde i svensk skolemiljø. Af Vilgot Sjöman. (Kos. 129).

** **GODFATHER II** – Magtfuld og dybtborende skildring af et familie-dynastis totale opløsning med gangster-miljøet som et skræmmende billede på USA og en forrygende præstation af Al Pacino og en eminent ditto af Robert De Niro. (Kos. 127).

GUDERNE OG DE DØDE – Ruy Guerras film sammenfatter alt det værste i Cinema Novo-bevægelsen: abstruse visioner og forloren tungetale.

** * **GØGEREDEN** – Ken Keseys roman »One Flew Over the Cuckoo's Nest« er Milos Formans basis for et spændende, komplekst billede af samfund/syg/psykiatri/rask/repression. (Kos. 129).

** * **GÅDEN OM KASPAR HAUSER** – Dybt fascinerende studie af det rene menneskes adfærd og vilkår i et samfund, alle samfund. Werner Herzogs ahistoriske billede er en utopisk drøm. (Kos. 128).

** **HARRY OG TONTO** – Meget digressiv og meget varm Mazursky-film om en aldrende mands målløse rejse i USA og møde med sit livs anden ungdom. Stort spil af Art Carney. (Kos. 128).

HERFRA MIN VERDEN GÅR – Perspektivfattig dansk dokumentarfilm i Chr. Krygersk TV-stil hvori Chr. Braad Thomsen ikke evner at gøre det private alment.

** **112 KÆRLIGE DAGE** – Tanner lægger meget køligt ud for hurtigt at lade »Le milieu du monde« brede sig ud i ideelt konstrueret og velspillet debat om køns- og klasseroller. (Kos. 128).

* **HUSKER DU** ... – En ambitiøs, meget stilfærdig og kun momentvis lykkedes beretning om et ældre ægtepars møde med fortiden i et forsøg på at finde hinanden i nutiden. (Kos. 127).

* **HUSTRUER** – Veloplagt norsk kvindesidestykke til Cassavetes' »Ægtemænd«. Af Anja Breien. (Kos. 129).

** **IDIOTEN** – Kurosawas Dostojefskij-filmatisering er ikke blandt hans største film, men rummer, trods brutale forkortelser, smukke scener. (Kos. 128).

* **INTET AT MELDE** – En noget forenklet, men ganske sikkert formet film om krigsmaskineriets brutaliserende virkning på mennesker under Algier-krigen. (Kos. 128).

** * **JEG KØBER RÅDHUSPLADSEN** – Bob Rafelsons »The King of Marvin Gardens« er en fascinerende, meget europæiskpåvirket og meget ambitiøs og ikke fuldt realiseret skildring af to brødre fanget i deres respektive drømmeverden. (Kos. 127).

* **JOHNNY GOT HIS GUN** – Manuskriptforfatteren Dalton Trumbo debuterer som instruktør med denne mere fantasifulde end vellykkede filmatisering af egen antikrigsroman. (Kos. 128).

JONATHAN LIVINGSTON HAVMÅGE – Richard Bachs bestseller er blevet til en flot fotograferet og alt for lang billedbog. (Kos. 129).

** **JUDO-SAGA, EN** – Kurosawas debutfilm fra 1943 rummer varsler om instruktørens senere produktion og fortæller interessant om en judomesters oplæring. (Kos. 127).

KATASTROFENATTEN – En tung, pretentiøs filmatisering af Nathanael Wests fremragende roman om bristede illusioner og massehysteri i Hollywood. (Kos. 128).

KORTE SOMMER, DEN – Edward Fleming, der debuterede med den sympatiske folkekomedie »Og så er der bal bagefter«, har denne gang lavet et klægt melodrama med krampagtige skuespillerpræstationer.

KUN SANDHEDEN – To betjente og instruktøren Henning Ørnbak arbejder på at løse en kedsommelig mordgåde i Fåborg, men det lykkes ikke for nogen af dem. (Kos. 127).

** **KÆRLIGHED OG DØD** – Woody Allen tager livet af de russiske romanklassikere i et grinagtigt portræt af et søgende menneske, der hæmmes af at han står i filosofisk nonsens til livet. (Kos. 128).

KÆRLIGHED TIL ALLE – Venlig sort komedie om en strugglers vej til toppen, hvor han uventet møder sin overmand i skikkelse af giftesyg tyk pige. (Kos 126).

LEJEMORDER JAGES – Den debuterende Lou Lombardo fortæller (inspireret af »Sjakalen«) om et attentatforsøg på Kosygin. George Segal forpurrer det med talent. (Kos. 129).

** * **LENNY** – Bob Fosses film tegner et skarpt og kritisk portræt af entertaineren Lenny Bruce, virtuost spillet af Dustin Hoffman. (Kos. 127).

* **LILLE ROCKEFELLER, DEN** – Ted Kotcheffs canadiske film over Mordecai Richlers roman om Duddy Kravitz har travlt og vil have for meget med i skildringen af den jødiske struggler anno 1948. (Kos. 128).

* **LILLE MAND I KNIBE** – Meget snakkesalig Neil Simon-historie (»The Prisoner of Second Avenue«), stift og uinspireret overført til film af Melvin Frank. Jack Lemmon er højt-gearet og god. (Kos. 127).

* **LYKKELIG SKILSMISSE, EN** – Resultatet af Henning Carlsens ægteskab med fransk film er blevet en comédie de moeurs med morale og ambition udover Benny Andersens talent og sujettets grænser. (Kos. 126).

* **LYSERØDE PANTER SPRINGER IGEN, DEN** – Blake Edwards tager det til gengæld atter i luntetrav, men filmen og Peter Sellers underholder ganske pænt. (Kos. 129).

* **MANDEN DER VILLE VÆRE KONGE** – Hustons Kipling-filmatisering om to plattenslagere, der prøver lykken som selvbestaltede konger, er jævnt underholdende, men ikke videre perspektivrig. (Kos. 129).

* **MASSER AF DIAMANTER** – »Il Harrowhouse« er en meget elskværdig og pænt underholdende komedie om 'århundredets kup'. Nydeligt spil i hovedrollerne og forrygende i birollerne (Mason, Trevor Howard). (Kos. 129).

Øverst Ellen Burstyn i »Alice bor her ikke mere«; nederst Robert De Niro (med ryggen til) i »The Godfather, 2. del«.

NB MODEREN – Pudovkins klassiker fra 1926 (etter Gorkijs roman) er fortsat et stykke humanistisk indigneret propaganda-kunst, som virkningsfuldt benytter montage-teknikken. Umulig at give stjerner.

MORDERKABALEN – »Les innocents aux mains sales« er Chabrol når han er værst. Sjusket, oppustet, digressiv og selvhøjtidelig film, der trækkes yderligere ned af Rod Steigers utålelige frikadelleri. (Kos. 129).

MÅSKE KU' VI – Ny dansk film med og for teenager. Om to 15-årige, der finder hinanden i (midlertidig) sjælelig og tysisk kontakt, da de er blevet bortført af bankrøvere.

* **OLSEN-BANDEN PÅ SPORET** – Vore venner kører en del tomgang i denne jernbanedampgalop, der ikke tilfører den specielle danske fornøjelse afgørende nyt. Balling & Bahs er bag. (Kos. 128).

* **OPERATION ROSEBUD** – Premingers spændingsfilm om arabiske terroristers kidnapning af jødiske rigmandsdøtre kan ses som en lektion i amerikanske mellemøst-holdninger. (Kos. 126).

* **PHANTOM OF THE PARADISE** – Opfindsom og vittig musikalsk genfortælling af både den gamle gyser om spøgelset i operaen og Faust-motivet. Brian De Palma er en instruktør værd at huske. (Kos. 127).

** **PROFESSION: REPORTER** – Antonionis
* fascinerende, af Jack Nicholson suverænt spillede, film om søgen efter en identitet i en gold verden. (Kos. 127).

** **PROFESSOR ROSSINIS TVUNGNE FERIE** – Fascinerende film om en universitetslærers gradvise standpunkttagen under den italienske fascisme. (Kos. 128).

ROLLERBALL – En pretentiøs og kedsommelig science fiction-film om et samfund, hvor al vold kanaliseres ind i et makabert krigsspil. (Kos. 128).

** **RØDSKÆG** – »Akahige« er Kurosawas
** rigeste, varmeste og bredeste film siden »De syv samuraier«, i smuk balance mellem »Ikiru«s humanisme og Samurai-filmenes velstyrede ramasjang. (Kos. 128).

** **SHAMPOO** – Producent- og stjerneformet kunstfilm i livlig Hal Ashby-instruktion fungerer bedre som vehicle for Warren Beattys ambitioner end som den metafor for USA 1968, den postulerer. (Kos. 127).

* **SHERLOCK HOLMES' SMARTE BROR** – Skuespilleren Gene Wilder evner ikke også at skulle både skrive og instruere, men der er gode, sjove ideer i filmen, med løfter om bedre ting. (Kos. 129).

** **SIDSTE EVENTYR, DET** – Jan Haldoff overbeviser med iderig filmatisering af P. G. Evanders roman om en ung mands konfliktfyldte forhold til tilværelsens komplicerede moralia. (Kos. 129).

** **SKAKMAT** – »Night Moves« er Arthur
* Penns længe savnede tilbagevenden til filmverdenen, en Ross Macdonald-inspireret, rig og foruroligende fortælling om følelsesfallit og -forræderi. (Kos. 128).

SKRAPPE HOLD, DET – Aldrichs fængselsfilm slægter »Det beskidte dusin« på, men er mere sjusket og tarvelig. (Kos. 127).

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

** **SOM BRØDRE** ... – »Vincent, François, Paul et les autres« er Sautets bedste film til dato, en perfekt styret, men måske lovlig bred beskrivelse af en fallitgeneration. Gode skuespillere. (Kos. 127).

* **STREETFIGHTER** – Ganske vellykket instruktør-debut af Walter Hill, der fortæller om gade-boksere i depressionens USA. Med Charles Bronson. (Kos. 129).

** **SUNSHINE BOYS** – Habilt iscenesat film efter Neil Simons også herhjemme populære skuespil om to aldrende variete-stjerner. Walter Matthau og Walter Burns er skægge. (Kos. 129).

TA' LIVET AF KÆLLINGEN – »The Fortune« er en stilløs og kun sporadisk morsom Mike Nichols/Jack Nicholson/Warren Beatty-trekant, skabt i rådvildhedens og afmagtens retningsløse desperation. (Kos. 129).

TOGRØVERNE FRA ARIZONA – Martin Scorseses debutfilm fortæller om en fagforeningsmand i tredivernes USA. (Kos. 127).

* **TOMMY** – Ken Russells udgave af rockoperaen kaster sig ud i vilde visuelle excesser. Kun for liebhavere. (Kos. 128).

** **TRE DØGN FOR 'CONDOR'** – Spændende og ganske realistisk spion-thriller, der desværre forfalder til et par tunge klicheer midtvejs. Redford er bedre end i lang tid. (Kos. 129).

* **TÆT PÅ** – »Inserts« er en stramt komponeret komedie om 30'ernes Hollywood med Richard Dreyfuss som forsumpet filminstruktør, nu henvist til at optage pornofilm. (Kos. 129).

* **ULVEN** – En godt fortalt børnefilm fra det kasakhiske USSR om en dreng, der prøver at tæmme en ulv. (Kos. 128).

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

VIOLER ER BLÅ – Peter Refns film om kvindefrigørelse og kønsroller er en straf, som man kun efter nøje overvejelse bør idømme sig selv. (Kos. 127).

** **VOLD OG LIDENSKAB** – Visconti og Burt Lancaster fortsætter i »Gruppo di famiglia in un interno« hvor de slap i »Leoparden«, men unægtelig noget mere skematisk. En film for fan-klubben. Og så er den utroligt smuk.

YAKUZA – Håbløst kompliceret Pollackfilm, der blander amerikansk og japansk gangsterfilm til pærevælling. Et par gode action-scener. God Mitchum. (Kos. 129).

* **ÆGGET ER SKØRT** – En tragikomisk farce, der ligesom »Æblekrigen« leverer et fantasifuldt bidrag til miljø-debatten. (Kos. 128).

** **ÆGTESKABSANNONCEN** – Troells amerikanske film (»Zandy's Bride«) er den rene øjenlyst, og Gene Hackman og Liv Ullmann spiller stor komedie, men filmens tempo er truende nær det kedsommelige. (Kos. 127).

** **ÅBNE MUND, DEN** – Maurice Pialat går stilistisk længere end nogensinde i sin skildring af dødens indvirkning på familien. Farligt, men stærkt. (Kos. 129).