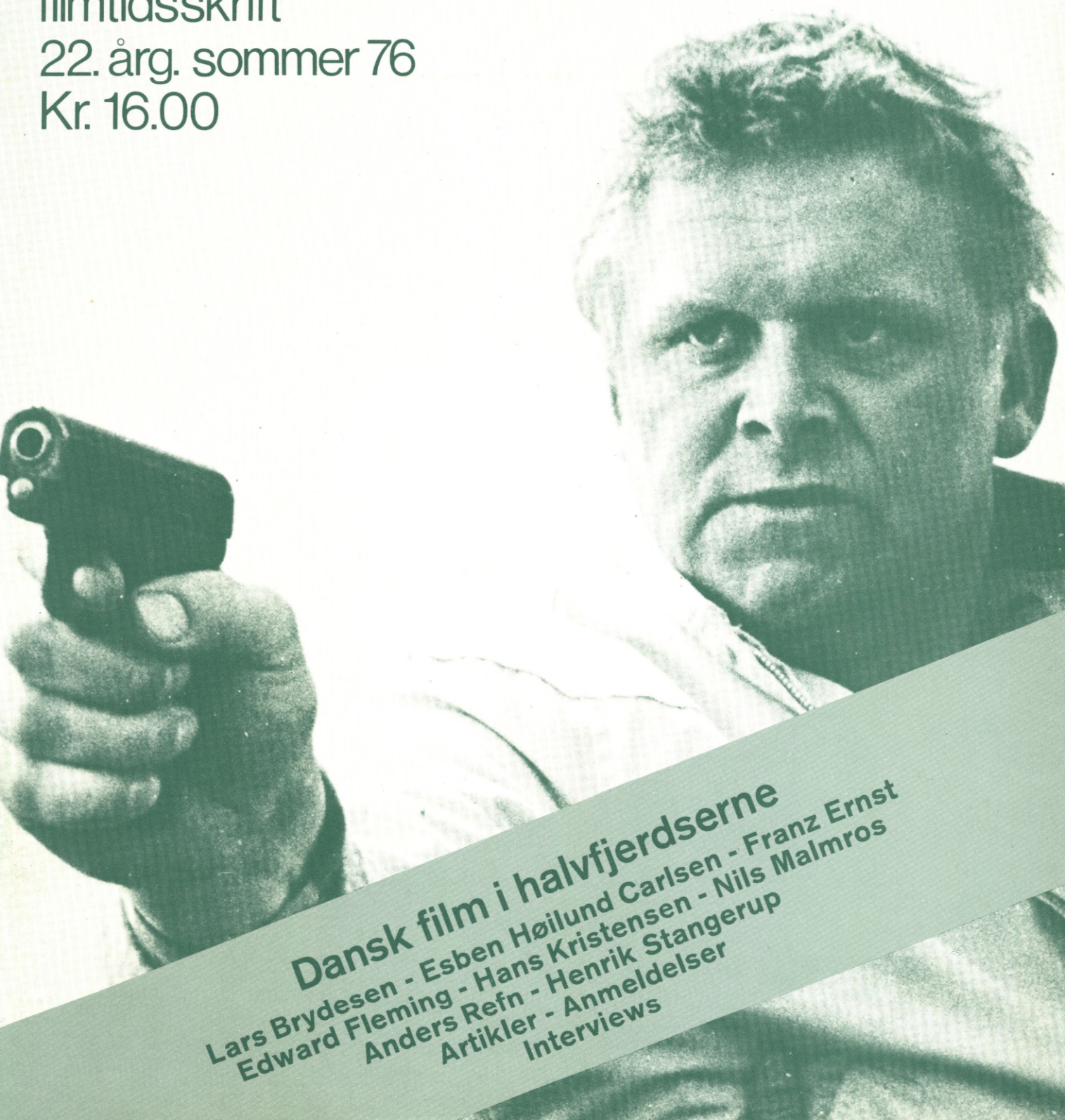
Kosmorama

130
filmtidsskrift
22. årg. sommer 76
Kr. 16.00



Dansk film i halvfjerdserne

Lars Brydesen - Esben Høilund Carlsen - Franz Ernst
Edward Fleming - Hans Kristensen - Nils Malmros
Anders Refn - Henrik Stangerup
Artikler - Anmeldelser
Interviews

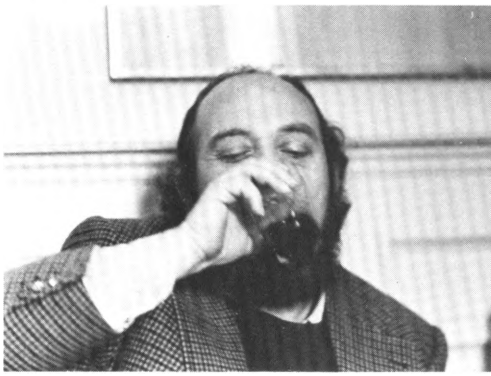
Kosmorama

130 - 22. årg. - sommer 76

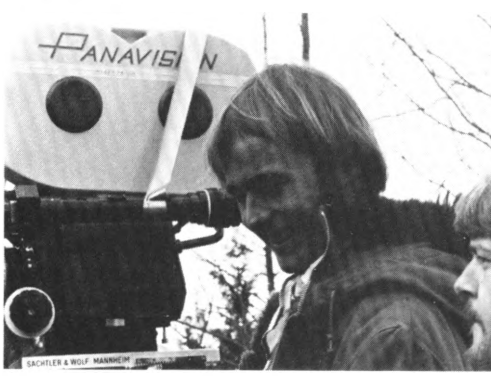
Close Up 104
Filmkunsten i 70'ernes Danmark 110
Peter Schepelern
Filmlovens dilemma 114
Carl Nørrested & Kaare Schmidt
2 filmkonsulenters dilemma 117
Poul Malmkjær
Lars Bryderen – en skuffet debutant 123
Ebbe Iversen
Henrik Stangerup – portræt af en individualist 125
Ib Monty
Franz Ernst – kritisk og engageret 127
Peter Hirsch
Et møde med Hans Kristensen 130
Jesper Tang
Edward Fleming: Jeg er ikke intellektuel 136
Peter Hirsch
Esben Høilund Carlsen – teknik en nødvendig basis 139
Ebbe Iversen
Anders Refn: fantastisk træt af nærbilleder 142
Ib Lindberg
Nils Malmros: en erklæret amatør 145
Peter Hirsch
Hopla om guldkalven 147
Mikael Hvidtfeldt & Jesper Tang
Forsvunden dansk stumfilm »genfødt« 151
Rekonstruktionen af »Adrianopels hemmelighed« 153
»Adrianopels hemmelighed« – en synopsis 154
Gösta Werner
Debat 165
Bøger 166
Set i TV 168
Ansigt til ansigt (Niels Jensen, 168), Nye tider (Flemming Behrendt, 171), Sam Bisbee, opfinder (Ul Jørgensen, 172), Shinbone Alley (Per Calum, 174), Allonsanfan (Peter Schepelern, 174), Gangsterfilmen (Per Calum, 175), Ballets dronning (Per Calum, 175)
Filmene 176
Efter Ordre (Jesper Tang, 176), Dersu Uzala (Frederik G. Jungersen, 177), Slip fangerne løs, det er forår! (Peter Hirsch, 178), Sheriffen og Pebermøen (Michael Blædel, 179), F for fup (Albert Wiinblad, 179), Tre smarte smuglere på »Lucky Lady« (Ib Lindberg 180), Den dobbelte mand (Albert Wiinblad, 181), Hjerter er trumf (Kaare Schmidt, 181), Skyggeblomster (Stig Krabbe Barfoed, 182), Den romantiske englænderinde (Jørgen Oldenborg, 183), Oprøret i Niklashausen, Frihedens knytnæve, Mutter Küsters' himmelfart (Peter Schepelern, 185), Polsk filmuge (Peter Schepelern, 185), Cubansk filmuge (Per Calum, 186)
Kort sagt 186
Premiererne 191
Kosmoramas Film-Guide 198

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 italienske instruktør Marco Ferreri var for nylig på lynvisit i København i et – mislykket – forsøg på at overbevise biografpublikummet om, at filmen »Den sidste kvinde« var opmærksomhed værd. Under et frokostmøde mellem Ferreri og Ib Lindberg blev det til en snak om filmen og Ferreris holdning til kønsroller og meget andet. Interviewet findes på side 106.



Den nye danske film er hovedemnet for dette nummer af Kosmorama, hvor otte af de nyere og helt nye instruktører fortæller om deres film, ligesom der er interview med de to filmkonsulenter Morten Piil og Stig Björkman samt artikler om Filminstituttets virke og om dansk film i halvfjerdserne. Sektionen om dansk film findes på siderne 110–150. På billedet ses Anders Refn, der til efteråret debuterer som instruktør med »Strømer«.



Forårssæsonen i biograferne har været usædvanlig righoldig, omend det har knebet med de helt suveræne mesterværker. Men gode og spændende film har der været mange af. På siderne 168–186 anmelder vi de seneste måneders premierer i TV og biografer, deriblandt også to af sæsonens nye danske film, nemlig »Den dobbelte mand« og »Hjerter er trumf«. Samt den herhjemme oversete canadiske film »Efter ordre« (foto).

Dansk phlm

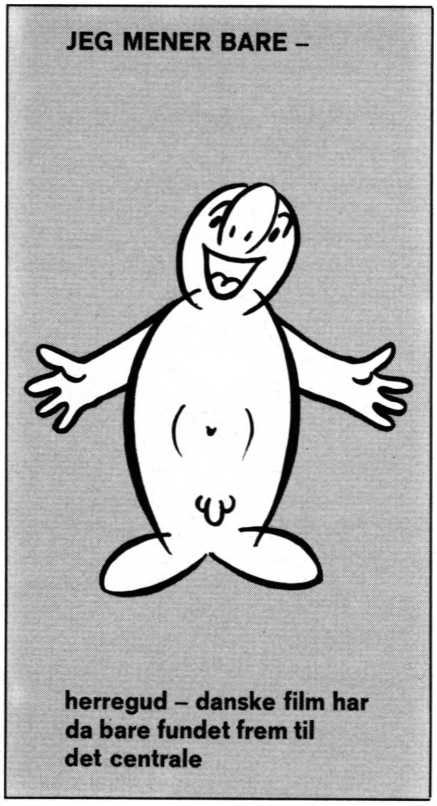
Det er paradoksalt, at hvis ikke dansk film var inde i en eller anden krise, ville man være urolig. Lad os da skynde os at fastslå, at der ingen som helst grund er til uro. Den danske filmsituation er så krisefyldt og speget som nogensinde, selv om det for en gangs skyld ikke er den økonomiske krise, der dominerer billedet. Bergman sagde engang, at hvis den svenske stat delte 20 millioner kroner ud til filmproduktionen, så skulle man se film! Naturligvis skulle den danske stat give 20 millioner til dansk film, men i den nuværende situation vover man næppe at tro på udtalelsens optimistiske sidste sætning.

Der er i hvert fald tre faktorer, der står i vejen for den ægte optimisme. Den første fornemmes i samtalerne med danske filmfolk i dette nummer af »Kosmorama«, den manglende luft under vingerne, den forudsigelige kronik-film, vennefilmen, det snævre miljøs verdensproblemer. Det har også noget med talent, mod og dristighed at gøre.

Den anden er et spørgsmål om branchens image, der for ofte er at ligne ved en sammenløbet flok individualister, hvis mål går i hver sin retning – trods de mange slagord. Hos bevilgende myndigheder, offentlige institutioner og offentligheden som sådan kunne respekten givetvis øges, hvis dansk film satte ind på den faglige front, skabte arbejdstidsregler, boycottede producenter, som brugte uorganiserede filmarbejdere eller gik under tarifferne etc. Den gamle romantiske opfattelse af filmarbejdet som et dalrende free-lance-job 24 timer i døgnet i den hellige produktionsperiode, er i virkeligheden ikke meget andet end en producentfidus med økonomi som drivkraft. Filmarbejderen har et manuskript, der kan angive arbejdets og arbejdstidens omfang. Offentlige institutioner og myndigheder elsker det velordnede og faste indtryk, en sådan organisation kan give, og de bliver meget mere forhandlingsvenlige, når de føler, at de har noget at holde sig til, noget der er lige så solidt, som dem selv.

Måske vil et par produktioner og et par projekter gå i vasken i kampen, men på længere sigt vil det lønne sig på flere fronter for flertallet i dansk film.

Det tredie er dansk films forhold til publikum. En film er ikke ret meget før mødet med mennesker, og den danske befolkning (læs: vælgerskare) lærer aldrig at begribe den danske filmsituation, hvis den aldrig ser filmene. Flertallet er nu henvist til at få sin egentlige viden om samme situation fra formiddagsbladenes og provinspressens galvaniserede afstandsbedømmelse. 8 uger på en københavnsk premierebiograf og et par i Aarhus, Aalborg og Odense er meget godt, men det når næppe ud over den i forvejen frelste kreds, og dansk filmpolitik er – med det nuværende politiske klima – i næsten et og alt afhængig af, at publikum i højere



herregud – danske film har da bare fundet frem til det centrale

grad drages ind som medvidere. Og det kan kun ske ved at det ser filmene.

Den københavnske biografsituation er så lykkelig, at enhver film kan placeres efter sin hensigt, men København er ikke Danmark. Og så er spørgsmålet, om de danske filmskabere vil sigte på »folket« i »Folkets Bio« eller på »folket« også udenfor København, eller om de måske vil vove det ene øje og fortsætte den balancegang, der end ikke når 50 % af det potentielle publikum. Hvordan når man ud til de tusind hjem? Hvordan formidler man filmen til den danske befolkning? Hvordan gøre denne begribeligt, at der findes andre mennesker i andre huse på Christianshavn?

p.

Kos-quiz

Dennegang skal det naturligvis være noget med dansk film. Vi overvejede en tid den gamle spøg med skjulte instruktørnavne som »Du er en værre jon, iversen« eller »Schnee, voigt og tåge lå over landet« eller hvad med »Død, hvor er din braad?«, men det er nok for svært, så her er noget helt andet:

Denne skuespiller har fornavn fælles med en berømt amerikansk filmkomiker, og han fik i en film som barn en på skrinet af gymnastiklærerinden Liva Weel. Han havde også titelrollen i en kendt film af Niels Jørgen Kaiser. Skuespillerens efternavn er vel ikke så mærkværdigt, men det har dog givet navn til en meget dansk sang og en meget dansk dramatisk figur. Forfatteren skrev også manuskript til en Svend Methling-film, som ikke har været vist i TV, men som bl. a. havde et mandsnavn i titlen; Sigfred Johansen var med, og datteren af hans modspillerske var med i en helt anden film med Louis Miehe-Renard og Kjeld Jacobsen, en film som bl. a. havde et pigenavn i titlen, selv om det ikke var navnet på en pige. Der var også et bynavn. Hendes far i filmen spilledes af en professionel jyde, der brød igennem som skurk i en film af den midterste af de ovenfor skjulte instruktører. Titelrollen blev spillet af en herre, som 24 år senere spillede hovedrollen i en Dreyer-film, til hvem en vis herre lavede dekorationer. Han havde 30 år tidligere lavet dekorationer til en film af Marcel l'Herbier og 11 år efter til en Henning Carlsen-film, der også blev en skuespillers sidste film. Hans søn debuterede iøvrigt som barn i 1938 i en film, der i sin titel havde et ord, som man finder i titlen på den først omtalte film i denne quiz, den med ham, der fik en på skrinet 5 år tidligere.

Det gælder nu om at sjusse sig frem til filmtitlerne, 9 ialt, og sende dem til Kosmorama senest den 1. sept. i år. I anledning af, at det er en dansk quiz, sætter vi for en gangs skyld en flaske whisky på højkant.

Vinder af kos-quis i sidste nummer blev Michael Blædel, Lindorffs Allé 4, Hellerup. Løsningen var, som et flertal havde fundet frem til, ALFRED HITCHCOCK, men de fleste indsendere havde fejl i første mellemregning, hvor det nævnte replikskifte *ikke* udspilledes mellem Laurence Olivier og Joan Fontaine, men mellem Olivier og Florence Bates.

Close Up

Luchino Visconti (1906-1976)

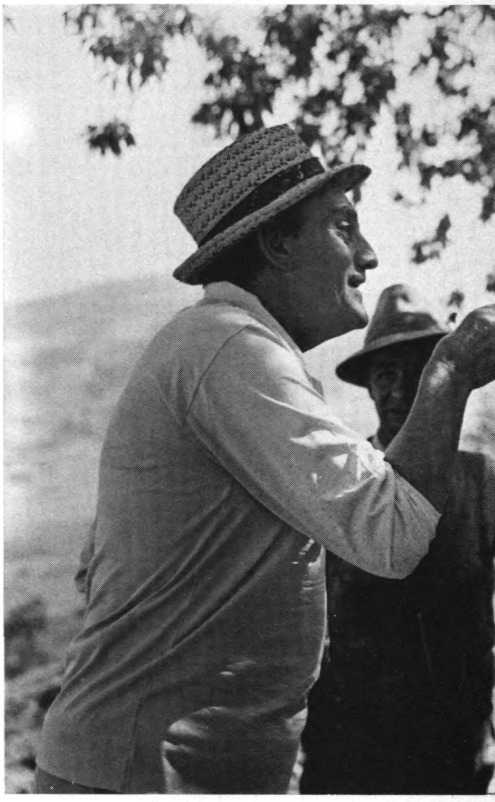
Den almindelige tendens inden for de fleste kunstretninger, at en kunstners værker stiger voldsomt i kontant, kommerciel værdi efter hans død, gælder – med få undtagelser – ikke for filmkunsten, beklageligvis nok. Selv når en af filmkunstens helt store dør og begrædes tilbørligt i nekrologerne, glemmes hans navn forbløffende hurtigt af den filminteresserede offentlighed – og selvfølgelig også af branchen. Har der f. eks. egentlig været en rigtig Dreyer-renaissance i biograferne siden hans død?

Der er således også god grund til at formode – og beklage – at samme skæbne overgår afdøde Luchino Visconti og hans film. Heller ikke *hans* sidste film, »Vold og lidenskab«, opnåede nogen videre succes herhjemme, alle dens karakteristiske kvaliteter til trods; det var åbenbart ikke mange af de mange, der så og genså kæmpesucces'en »Døden i Venedig«, der egentlig huskede eller associerede noget ved hans navn. Måske skyldtes »Døden i Venedig«s umiddelbare tiltrækningskraft hovedsagelig dens litterære og musikalske referencer? Thomas Mann og Gustav Mahler, dem kender jo alle og enhver med lidt *dannelse,* ikkesandt? Og den var jo meget smukt fotograferet! Visconti! Nåh, jo, det var vistnok instruktøren, men disse italienske navne er da ikke til at gå og huske på! Jo, begrebet *dannelse* kan man som filminteresseret nok gå og fundere en hel del over.

Ironisk nok var Visconti vitterligt en af filmhistoriens mest dannede filminstruktører, således at forstå, at hans egne referencerammer til de øvrige kunstarter var de bredest tænkelige. Det er vist almindelig kendt, at operaen var et virkefelt, hvis udfordringer betog og inspirerede ham lige så stærkt som filmkunsten, og at der i hans værk bestod en gensidig påvirkning mellem de to udtryksformer. I hvert fald bærer flere af hans film præg af en opera-agtig stilisering i udtrykket. Han filmatiserede ganske ofte klassiske litterære værker (Dostojevskijs »Hvide nætter«, Camus' »Den fremmede«, Thomas Manns »Døden i Venedig« og en moderne »klassiker« som Lampedusas »Leoparden«), og demonstrerede en koncentreret indføling i og en – undertiden lidt for lammende – respekt for disse værker. Hans tematisk velbegrundede brug af klassisk musik i sine film (først og fremmest Verdi, men også Mahler, Bruckner og Mozart) demonstrerede en tilsvarende indsigt på dette område. Hans film er fulde af referencer – direkte eller indirekte – til klassisk billedkunst. Det, der desuden gør ham til en *stor* og ikke blot en meget *dannet* filminstruktør, er den evne, som hans bedste film udviser: evnen til at koordinere og integrere alle disse forskellige kunstneriske påvirkninger til en personlig, filmisk stil, hvor alle disse referencers vægt ikke forekommer tyngende, men som en naturlig ballast i et velafbalanceret hele.

Visconti var frem for alt en af filmkunstens største stilister, ganske uanset hvilken genre eller stilretning han valgte at arbejde i gennem sin karriere, fra neorealismen (»Jorden skælver«) frem til den grandiose, historiske storfilm (»Ludvig«) eller kammerspillet (»Vold og lidenskab«). Det formfuldendte var hans kendemærke, jeg havde nær sagt adelsmærke. Adelig var Vicsonti af fødsel, født den 2. november 1906 i Milano som greve Luchino Visconti di Modorone, og det er en aristokratisk næsten-dekadence, der lyser ud af nogle af hans mest karakteristiske værker. Viscontis forhold til den aristokratiske (også ånds-aristokratiske) skønhedsdyrkelse, til den perfekte opera-inspirerede æsteticeren, var dog ingenlunde ureflekteret, savnede ikke en klar intellektuel distance (og det var ikke mindst den omstændighed, der gjorde hans bedste film så kunstnerisk spændende). Hans sociale, politiske engagement gik nærmest i modsat retning; var han aristokrat af fødsel, var han nærmest marxist af overbevisning. I 1930'erne var Visconti i hvert fald overbevist kommunist og stod i nær forbindelse med andre venstreorienterede kunstnere og kritikere omkring tidsskriftet »Cinema«, der gik i brechen for en større realisme i den på det tidspunkt rent eskapistiske italienske film. Hans engagement i proletariatet og dets situation fik sit mest direkte udtryk i hans neorealistiske film, forløberen »Ossesione« fra 1942, »Bellissima« (1951) og først og fremmest »Jorden skælver« (1948), måske det mest vaskeægte stykke neorealisme, filmhistorien kan opvise.

Det var utvivlsomt til gensidig gavn for neorealismens kunstneriske manifestation og Viscontis engagement, at han inden for denne retning fandt et fælles kunstnerisk og socialt ståsted. Men det gik med neorealismen, som det måtte gå, ligesom det tidligere var gået med 30'ernes franske poetiske realisme, og som det siden skulle gå med 60'ernes franske ny bølge: Hvad der var begyndt som en veldefineret retning opløste sig i individuelle kunstneriske temperamenter og målsætninger. Anderledes kunne det ikke være, selv om samtiden kun langsomt vænnede sig til tanken. Med »Sansernes rus« fra 1953, efter en novelle af Carmillo Boito om et kærlighedsforhold i 1860'ernes Italien, forlod Visconti »Jorden skælver«s kollektive skildring af sicilianske fisker-proletarer til fordel fra en individuel kærlighedshistorie blandt aristokratiet, forlod den sort/hvide samtidsskildring og neorealismen til fordel for den historiske pragtfilm i technicolor. Det, der slog igennem, var »operapræget«, stiliseringen, sansen – og behovet – for at arbejde med registeret af teatrets udtryksmidler,



Luchino Visconti, Serge Reggiani og Burt Lancaster fotograferet under indspilningen af »Leoparden«.

dekorationer, kostumer, farver, til musik af Bruckner og Verdi! Og samtidens filmkritik, der var fikseret på neorealismen som det eneste saliggørende, forargedes dybt over sligt »forræderi« imod retningen, vurderede næppe filmen på dens egne (og Viscontis) præmisser, eller efter fortjeneste. Visconti blev iøvrigt tvunget til at forkorte filmen kraftigt før udsendelsen, men filmen genudsendtes sidste år i Paris i en restaureret version.

Hvorom alting er, så blev denne konflikt mellem det samtidsengagerede og det æsteticerende nærmest et hovedtema for Viscontis senere oeuvre, i mere end én forstand. »Sansernes rus« efterfulgtes af den næsten ekstremt sti-

liserede, teatralske og respektfuldt-kedsommelige klassikerfilmatisering »Hvide nætter« (1957) efter Dostojevskij, en film der – ganske i lighed med »Den fremmede« (1967) efter Camus – vitterligt ikke lægger mange alen til Viscontis storhed, al dannelsen og formfuldendtheden til trods. Derefter gjorde Visconti pligtskyldig reverens til samfundsengagementet med »Rocco og hans brødre« (1960), i en stil, der søgte tilbage til neorealismen, og som vel nærmest kan betegnes som neorealismens aosolutte svanesang.

Der er grund til at forestille sig, at Visconti omkring denne tid (1961) har taget et overblik bagud og er kommet til klarhed over mønstret i den vekselvirkning, hans produktion havde fulgt, siden han forlod den oprindelige neorealismes sikre grund. Det er fra og med hans følgende film »Leoparden« (1962), at selve denne konflikt, hans egen paradoksale situation mellem et socialistisk budskab og en aristokratisk udtryksform, bliver gjort til et hovedmotiv i hvert enkelt hovedværk. Hovedpersonerne i disse bliver mere eller mindre »maskerede selvportrætter«: »Leoparden«s klarsynede sicilianske adelsmand, der skuer den samfundsudvikling, der vil gøre ham og hans klasse til anakronismer, men som foretrækker at uddø med værdigheden i behold. Guldalderkunstneren Aschenbach i »Døden i Venedig«, æstetikeren, som ikke tør se dekadencen og pesten bag sine egne skønhedsidealer i øjnene og går en grotesk og makaber død i møde. Drømmekongen »Ludwig« (d. II af Bayern) hvis overdådigt perverse skønhedssøgen er blevet en stor flugt og isolation fra den politiske virkelighed, som til gengæld hævner sig grusomt i sidste ende. Og endelig den nutidige åndsaristokrat, den intellektuelle, professoren i »Vold og lidenskab«, som netop har isoleret og forskanset sig bag sin dannelse, sit studium af en svunden tids store kunstværker, og som også nødtvungent får en social, politisk virkelighed ind på livet, får et nyt og kortvarigt menneskeligt engagement i sit liv før det ebber næsten »uforbrugt« ud.

Viscontis forhold til denne selvbiografiske hovedperson – og til hans grundlæggende konflikt – var, som før antydet, ikke entydig. Intellektuelt måtte Visconti naturligvis gennemskue og tage afstand fra det utilstrækkelige og uansvarlige i den aristokratiske, æsteticerende livsholdning, men lige så ofte blev filmene alligevel et stort dementi af denne afstandtagen, i og med al deres visuelle og musikalske skønhed, deres dannelse, der ofte balancerede på grænsen til det hyper-raffinerede og dekadente. Viscontis film havde simpelthen klasse. Deres tematiske konflikt blev gestaltet i selve »konflikten« mellem indhold og form, mellem intellekt og sanser, mellem ræsonnement og spontan oplevelse, og det var netop i dette paradoks, at den kunstneriske spænding opstod.

Mere end for de fleste instruktørers værker gør det sig nok gældende for Viscontis, at det er et smags- og temperaments-spørgsmål, hvilket man foretrækker (og, naturligvis, om man overhovedet foretrækker at se Viscontis film), så ekstremt personlige er de i udtrykket. Man har således lov at mene, at føromtalte balance mellem de forskellige kunst-påvirkninger undertiden kunne gå tabt, så filmene »knækkede over« og endte i opera-svulstighed (»De lange knives nat«) eller litterære lødigheds-komplekser (»Den fremmede«), så dannelsen endte i dekadent selvparodi.

Personligt finder jeg, at de mest fascinerende og menneskeligt vedkommende af Viscontis »maskerede selvportrætter« er de to med Burt Lancaster, »Leoparden« og »Vold og lidenskab«, hvilket naturligvis også hænger sammen med netop denne undervurderede karakterskuespillers indfølingsevne og udstråling af autoritet i disse roller. Den måde han f. eks. tænder sin cigar på i »Leoparden« eller kikker over brillerne i »Vold og lidenskab« karakteriserer præcist og koncentreret hver af de to figurers hele åndelige, klasse-mæssige og kulturelle baggrund.

Men min vurdering af Visconti er ikke definitiv, kan ikke blive det. Dertil har jeg alligevel for mange »huller« i mit kendskab til Viscontis produktion, og jeg vil derfor slutte med at tilegne disse linier til den modige og helst ikke for fattige danske filmudlejer, der præsenterer os for den nyrestaurerede »Sansernes rus« og den i første omgang afviste »Ludwig«.

Peter Hirsch

Yannick Bellon, et nyt talent i fransk film

Film har et køn, og at lave film er et mandligt privilegium; næppe mere end et par procent af samtlige filminstruktører i verden er kvinder. Det er indlysende, at dette forhold er en hån – hvis man da ikke lige netop mener, at værdien af kunstnerisk skaben er afhængig af køn.

Der arbejder ca. 40 kvindelige instruktører i fransk film. Det synes umiddelbart slet ikke at være så få igen, men deres indflydelse manifesterer sig især indenfor eksperimental- og dokumentarfilm, hvor de finansielle problemer er mindst.

Blandt flere nye kvindelige instruktører i fransk film – Liliane de Kermades, Michèle Rosier, Chantal Akerman (belgisk) – er Yannick Bellon med tre spillefilm bag sig en forgrundsskikkelse. Før den første spillefilm, »Quelque part quelqu'un« (Et eller andet sted, én eller anden, 1972), arbejdede Bellon bl. a. på det franske TV. Fra den til fremhæver hun selv to reportager om byer som førende frem til den første spillefilm: én om Venedig og dens overlevelsesmuligheder og én om Los Angeles og dens anatomi. »Disse byportrætter lærte mig at betragte et steds liv på en mere opmærksom måde«, fortæller Bellon, »hvordan man tilnærmer en stil til et sted. Således er Venedig en by man må synke ned i, mens Los Angeles er et sted, man bør gennemløbe næsten i én eneste bevægelse som i en travelling«.

Spillefilmen »Quelque part quelqu'un« er en blanding af disse to tilnærmelser. Filmen fortæller i en uhyre fragmentarisk, stærkt musikalsk form, der er en blanding netop af montagemæssig indtrængen og lange travellings, om Paris og dens millioner. Ved sin overrumplende ømhed og sin stærke lyriske kraft vækker den mindelser om Alain Resnais, hvis første spillefilm »Hiroshima min elskede« meget apropos i sin tid fik den mest uvenlige påskrift, man kunne forestille sig: en kvindes film.

I storbyens anonyme masse, der ustandseligt er i bevægelse, præsenterer Bellon os for syv mennesker: Vincent, der i sit arbejde som journalist ser sig reduceret til at kommentere latterlige nyheder og som område skal dække transaktionerne på Børsen; Raphaële, der i *sit* arbejde som arkitekt for hver dag bliver mere og mere klar over, hvilket forræderi hun bidrager til ved at acceptere at tegne huse, som på ingen måde svarer til hendes forestillinger om, hvordan mennesker skal bo; to gamle, der mod slutningen af deres liv må flytte fra deres lejlighed, deres venner og deres vaner, fordi et nyt boligkompleks skal opføres, og to unge, hvor han, der »kvæles når han tænker på sit livs grænser«, dog stadig har kraft til at afslå enhver form for kompromis og middelmådighed, og som drager alene bort fra byen. Og endelig den midaldrende Christine, der ankommer fra provinsen, den mest ensomme af dem

Yannick Bellon – ny og talentfuld filminstruktør.

alle, der blot opnår illusionen af en samhørighed med andre mennesker ved en gang imellem at tilbringe et par timer på en café, blandt alle andre.

»Hvis man ikke på én eller anden måde er beskyttet mod ensomheden, er det selve storbyen som sådan, der angriber og ødelægger menneskene«, siger Bellon.

Produktionsforholdene på »Quelque part quelqu'un« var yderst vanskelige. Ingen ville gå ind for filmens manuskript, heller ikke det franske TV, der fandt det for lidt stimulerende. Bellon var derfor nødt til at blive sin egen producent.

Med film nr. to, »La femme de Jean« (Jeans hustru, 1974), var forholdene bedre. Nu stod det franske TV som medproducent. Med denne film sætter Bellon spørgsmålstegn ved kvindernes stilling i ægteskabet: En kvinde i 30'erne, Nadine, forlades pludseligt af sin mand. Hun er en kvinde, der har spillet sin kvinderolle traditionelt med alt hvad dette har indebåret af afståelser (f. eks. opgivelse af egne studier, mindre interessant job), og hun undervurderer sig selv. Hele hendes verden har været mandens, hvor hun har kunnet leve i upåagtethedens sikkerhed. Da han er væk, bryder alt sammen omkring hende. »Jeg var jo kun noget gennem ham«, siger hun.

Filmen viser, med en stærk betoning af det dagligdags i situationen, Nadines udvikling fra at være totalt afhængig af en anden frem til at være et selvstændigt menneske, der eksisterer på egne betingelser.

»Hvad der interesserede mig med denne film, var Nadines indre udvikling, hendes afmagt og hendes gradvise genfinden af sig selv«, fortæller Bellon. »Nadine har så tydeligt været en traditionel husmor som tusinder af andre. Hun lever i et tomrum, men ganske frivilligt. Jeg tror, at det er meget vigtigt, at man hele tiden sætter spørgsmålstegn ved sig selv, og ikke blot er tilfreds med, hvor man nu engang står. »La femme de Jean« er det modsatte af det at resignere. Alt, hvad der angår Nadines udvikling, viser et afslag af en vis pålagt skæbne«.

Denne anden film er i en helt anden form end den første. Hvor Bellon i »Quelque part quelqu'un« fulgte sine personers skæbne fragmentarisk, og en hvilken som helst person, der optrådte blot nogle få sekunder på lærredet egentlig var en central skikkelse, koncentrerer hun sig i »La femme de Jean« mere traditionelt lineært om en enkelt skikkelse.

I marts måned i år kom så Bellons tredie film »Jamais plus touiours« (Aldrig mere altid), der fortæller om en række gamle ting, der er sat på auktion, og gennem hvilke man følger nogle personers skæbne. Bellon har endnu en gang fået en meget fin modtagelse: »et værk af en sjælden kvalitet«, »den følsomste af de kvindelige franske instruktører«.

Yannick Bellon er et vigtigt talent i fransk film, og hun burde præsenteres også for et dansk publikum. Hun vægrer sig mod at blive sat i nogen feministisk bås og er modstander af katalogiseringen med kvinderne på den ene side og mændene på den anden, den feminine sensibilitet overfor den mandlige.

Speciel feminin sensibilitet eller ej: I sin egenskab af kvinde bringer Yannick Bellon en ny indfaldsvinkel til den mandsdominerede filmindustri og kommer med noget så sjældent som værdige kvinderoller; en ny type kvinder, der ikke blot er en projektion af mandlige ønskedrømme.

Jens Bruun Christensen

Møde med Marco Ferreri

»Marco Ferreri er en rund, rummelig og ret rabelaisk filminstruktør«, skrev Poul Malmkjær for ikke så længe siden, og Malmkjær er en hædersmand, der plejer at vide god besked.

Jeg kom til at indtage en frokost med Ferreri på en dyr restaurant. Jeg vidste, at han havde været vinhandler i sin ungdom, jeg havde Malmkjærs udsagn om ham, og så havde han jo lavet »Det store ædegilde«. Jeg så i ånden hen til et møde, hvor Ferreri og jeg åd og fjertede og snakkede os igennem livets store spørgsmål og hans film, hvad der stort set er det samme.

Ferreri var rund, men han var ikke i sit rummelige hjørne den dag. Vinhandlerfortiden forhindrede ham ikke i at drikke porter til maden, og ædegildet blev til stegt havtaske med sort smør. Jeg ved ikke engang, hvad det hedder på fransk. I øvrigt chokerede han tjeneren på det meget fransk-orienterede værtshus ved at forlange spaghetti. Det kunne han ikke få.

Jeg har aldrig været nogen særlig genial interviewer. Jeg måtte sande det her mere end nogensinde før. Ferreri viste sig at være en stædig kamel, der tilsyneladende havde sat sig for at interviewe mig i stedet for omvendt. Og så var han tillige en pragtfuld ordkløver. Replikkerne mellem mundfuldene af havtaske faldt nogenlunde således:

– Tror De ikke, »Den sidste kvinde« vil støde på store censurproblemer rundt omkring i verden?

– Næ, den får ingen problemer.

– Hvordan vil man reagere på den i latinske lande?

– Den har ikke haft nogen problemer i Frankrig.

– Men det må den da få i Italien?

– Det får den ikke.

– Det er da ikke almindeligt, at man i Italien kan se film, hvor den mandlige hovedperson løber rundt med erektion det meste af filmen.

– Hvis filmen får censurproblemer i Italien, bliver det på grund af barnet, og ikke på grund af manden.

– Skal det ikke opfattes som en provokation, når De så åbenlyst betjener Dem af pornografiske elementer i »Den sidste kvinde«?

– Der er ingen pornografiske elementer i filmen.

– Der er realistiske samlejescener. Der er en mand med erektion.

– Hvorfor er det aldrig pornografi, når en kvinde viser sig nøgen, men altid, når en mand viser sig nøgen?

– Har De været angrebet af feministkredse i anledning af filmen. Jeg forstår, at kvindebevægelsen er ret militant i Frankrig.

– Næ, hvorfor skulle de angribe mig? Der er ikke noget anti-feministisk i min film.

– Den vender dog kønsrollemønsteret så effektivt om, at manden bliver reduceret til seksualobjekt. Er det ikke antifeministisk at give filmen den drejning?

– »Den sidste kvinde« er hverken antifeminin eller anti-maskulin. Den er antipar (anti-couple). Den handler ikke om, at det ene køn udbytter det andet eller omvendt. Den handler om, at to mennesker, der lever sammen, udbytter hinanden.

– Men havde filmen overhovedet haft nogen interesse som debatfilm, hvis man havde vendt sagen om, så det var kvinden, der var seksualobjektet?

– De har ikke forstået filmen. Det er principielt ligegyldigt, om det er manden eller kvinden, der er seksualobjekt. Jeg skelner ikke mellem mand og kvinde i min historie. Det er en historie om det umulige i et parforhold.

– Tror De på begrebet faderkærlighed?

– Nej.

– Hvordan skal så mandens forhold til den lille søn forstås? Er det ikke kærlighed?

– Nej. Det er trang til at eje et andet menneske. Tror De måske selv på faderkærlighed?

– Ja.

– Hvad bygger De det på?

– Jeg har selv en lille dreng på et halvt år.

– Og De elsker ham?

– Ja.

– Hvordan viser De Deres kærlighed til ham?

– Jeg er sammen med ham i al den tid, jeg har tilovers.

– Aha, al den tid, De har tilovers?

– Nej, jeg tager mig tid til at være sammen med ham.

– Hvad gør De med ham? Snakker De med ham?

– Ja.

– Hvorfor snakker De med ham? Forstår han, hvad De siger?

– Ikke endnu.

– Hvorfor snakker De så med ham? Hvorfor nøjes De ikke med at sige blabla? Det får han jo lige så meget ud af.

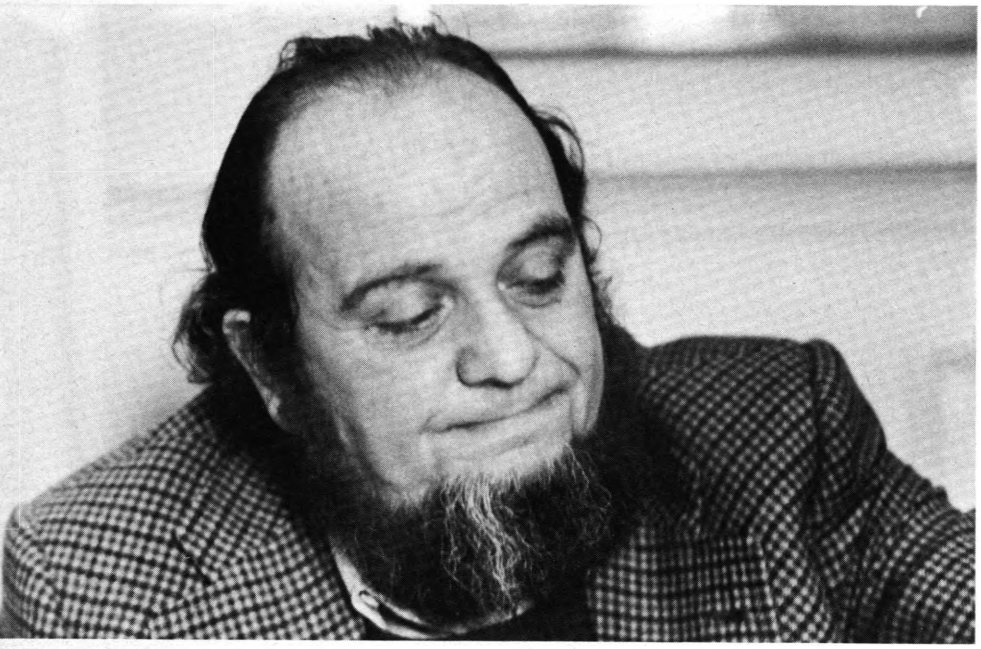
– Hvorfor skulle jeg dog ikke snakke fornuftigt til ham?

– Fordi sproget er et politisk repressionsmiddel. Fordi De bruger sproget til at kue ham politisk, til at demonstrere Deres ejerforhold. De skal ikke snakke til ham.

– Jeg forstår vist ikke, hvad De mener. Skal vi ikke hellere snakke om Deres film?

– Synes De mine film er mere interessante end Deres søn?

– Tror De realistisk på, at nogen normal mand ville finde på at skære tissemanden af?



Marco Ferreri fotograferet ved pressemøde i København.

– Ja. Gérard i filmen er en normal mand.

– På mig virker han helt forskruet. Tror De ikke, denne lemlæstelse i virkeligheden er noget, der bunder i et specielt katolsk kompleks?

– Skulle selvdestruktionen være noget specielt katolsk? Sig mig, hvor i verden er selvmordsprocenten højest? I Skandinavien eller i de katolske lande?

– Jeg tror nu alligevel, at Deres film vil have større appel til et latinsk publikum end til et skandinavisk.

– Det tror jeg ikke. Problemstillingen er universel.

Herefter ville Ferreri gerne have at vide, om jeg var gift, og om jeg var lykkelig i mit ægteskab. Det sagde jeg ja til. Det animerede ham til at gå i detaljer om mit ægteskab. Dem er der ingen grund til at trætte Kosmoramas læsere med. Det viste sig i øvrigt, at Ferreri selv var gift. Han svarede ikke på, om han er lykkelig i sit ægteskab, så det er han antagelig.

Jeg foretrækker at få det sidste ord, så næste gang jeg møder Ferreri, vil jeg meddele ham, at »Den sidste kvinde«, der jo er blevet en enorm publikumssucces i Frankrig, ikke er slået særlig godt an hverken i Danmark eller Sverige, det kontroversielle og universelle emne til trods.

Jeg snakker også stadigvæk med min søn, som nu er næsten otte måneder og er lige ved at kunne sige »far«.

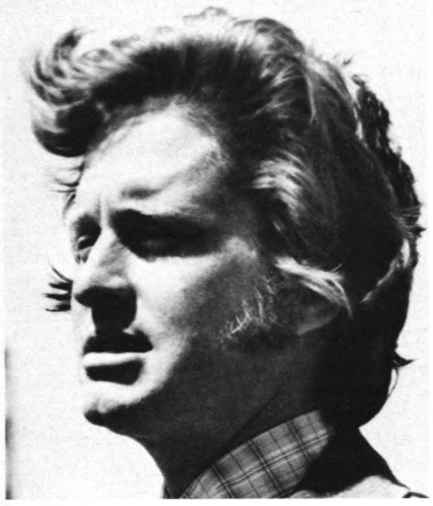
Ib Lindberg

»Gøgereden« og de tre fotografer

I Kos. 129 undrede Poul Malmkjær sig over, at det var lykkedes at koordinere tre fotografer på »Gøgereden«. Dette og meget andet var der lejlighed til under en lang uformel samtale med producenten Michael Douglas at få belyst på pressemødet umiddelbart før filmens premiere, hvor han af en eller anden grund fik lov at være i fred. Skønt noget klatøjet efter nattens in-fest for ugebladsfolket minus Tutta, der ikke kom og Svante, der var forsvundet, var Michael Douglas mere end villig til at fortælle om sig selv og sin far og om de produktionsvanskeligheder, der en tid karakteriserede »Gøgereden«.

En skrøne, bragt til torvs i Weekendavisen, om at det var Stanley Kubrick, der valgte Kirk Douglas til rollen som »Spartacus«, kommenterede Mike Douglas med »That's a good one. You know, my father had been preparing »Spartacus« as a Bryna production for about two years and had been shooting with Anthony Mann as director for three weeks when he had to replace him. He brought in Stan who was under a four year non-exclusive contract to my father. Stan reshot most of Mann's footage, but anyhow the contract was terminated after »Spartacus««.

Det var også fra Kirk Douglas, Mike overtog rettighederne til »Gøgereden«, men han måtte vente fire år, før nogen ville putte penge i den. De endte med at komme fra pladeproducenten Saul Zaentz, da Jack Nicholson sagde ja sammen med Hal Ashby som instruktør lige efter, de to havde lavet »Den hårde straf«. Under de mange manuskriptbearbejdelser gled Ashby imidlertid ud igen, da man ikke kunne enes om stilen, som Ashby ønskede at gøre mere farcebetonet. Mike Douglas havde allerede tidligt sikret sig Haskell Wexler som cheffotograf: »Vi ønskede at genskabe den kølige, næsten uvirkelige atmosfære, der præger en sådan anstalt, og selv om vi skulle filme i ægte interiører, er det me-



Michael Douglas.

get vanskeligt at fastholde denne belysning, og til den opgave var Wexler et indlysende valg, da hans egen instruktørdebut »Medium Cool« netop havde den farvetone, vi var ude efter«. Men Wexler er ikke nem at arbejde sammen med, og inden længe gik det slet ikke mellem ham og Forman. Wexler blandede sig forsinkende i instruktionen og havde sine egne ideer. Da filmen blev indspillet on location med et stort hold, både teknikere og skuespillere, og følgelig havde et stramt budget, var det vitalt at holde filmen inden for den beregnede tid. Efter seks uger fyrede Mike Douglas Haskell Wexler: »I simply had to do it. We were a week behind schedule at that time with a budget going over 5 mill. dollars and we still had no distribution company so there was a lot of worrying«.

Få dage efter tog Bill Butler, frisk fra Martha's Vineyard og »Dødens gab« fat efter Wexler, som han i øvrigt havde gjort det på Coppolas »Aflytningen«, og matchede sin belysning så fint til Wexlers, at det er umuligt for udenforstående at skelne. Butler filmede i øvrigt bl. a. nattefesten og elektrochok-sekvenserne. Men han havde kun tre uger før sin næste kontrakt, og da de var gået, var den tabte tid ikke indhentet, og man manglede alle udendørsscenerne i forbindelse med sejlturen. »Da det meste skulle foregå på vandet, mente vi, William Fraker (»Bullitt«) måtte være den rette, da han jo fotograferede »Operation Alpha« for Mike Nichols, men ideen viste sig ikke at være så fremragende«, siger Mike Douglas. »Fraker blev søsyg«.

Fotografernes fagforening, der bl. a. dikterer creditsplacering på forteksterne, afgjorde, at Wexler blev »director of photography«, mens Bill Butler krediteredes med »additional photography« og Fraker det samme, men længere nede på listen. »They knew all about it and still nominated Wexler for best photography. Well, that's an award we can do without«. Wexler vandt ikke. Det gjorde Conrad Hall (»Katastrofenatten«).

Michael Blædel

Cannes 1976

Igen i år var filmfestivalen i Cannes – den 29. i rækken – ved at sprænge sine rammer, og den ansvarlige duo, Robert Favre Le Bret og Maurice Bessy kunne takke den strålende sol for at det ikke skete. Mange blev på stranden. Ingen nævnt, ingen glemt. Og der blev handlet som ingensinde, hvis man skal tro sælgerne. Film blev solgt på ideer, på titler, på navne, de blev solgt på reklamer, på fotos, og på anmeldelser; der blev også solgt film efter at de var blevet vist.

Forevisningerne er som bekendt opdelt i flere og forskelligartede serier, hvoraf et par, Kritikerugen og Instruktørserien blev skabt i opposition til den »officielle« konkurrences kompromissede sammensætning, der en tid var næsten lammende triviel, så lad mig da ile med at hævde, at min interesse i år først og fremmest lå hos netop den officielle konkurrence, mens jeg måtte finde de andre serier hhv. kedsommeligt prætentiøse og kedsommeligt indavlede, naturligvis med de obligate undtagelser. Men Instruktør-serien har under Pierre-Henri Duleaus ledelse udviklet sig til en lidt kaotisk forevisning af ikke mindst franske kunst-film, der næppe i nogen anden sammenhæng ville trænge sig på, blandet op med pæne og i denne sammenhæng relativt ligegyldige film fra store og små lande. Efter tre-fire franske introversioner springer man glad til konkurrencens Mazursky, »Next Stop Greenwich Village«, og får genopladet sit følelsesbatteri og sin umiddelbare fornøjelse ved de levende billeder, der ellers så ofte dør af lutter prætentioner. Lad så konkurrencepriserne være udtryk for en tilfældigt sammensat jurys kollektive debilitet. Tag dem som en dårlig spøg.

Og et råd til læsere af festivalrapporter: ikke blot skal I bemærke, hvem der rapporterer, I skal også tænke på, at man ikke kan overkomme at se mere end højst 5 % af de viste film. Der er en rimelig grund til at antage, at disse 5 % ligger i den bedre ende af kvalitetsskalaen, men meget kan smutte og proportioner derved forvrænges.

Selv gik jeg glip af samtaleemner som Oshimas erotiske »L'Empire des sens« og Rohmers Kleist-dramatisering »La Marquise d'O«, mens jeg til gengæld fandt spændende outsidere i festivalens margin som f. eks. André Forciers canadiske »L'eau chaude, l'eau frette«. Den 29-årige Forcier er et vanvittigt talent, der med et satanisk blink i øjet løfter taget af et hus i Montreal og lader os se på de sære eksistenser, der kravler frem i lyset. Hans menneskesyn er tilsyneladende sort, men hans film er gennemstrømmet af en barsk humor, der ikke er kynisk, men medfølende.

Medfølelse fandt man til gengæld ikke meget af i Alexander Kluges »Der starke Ferdinand«, Kluges tilbagevenden til den 'rigtige' film. Med nærmest kirurgisk fornøjelse blotlægger han den inderste struktur i lov-og-orden-filosofiens moderne udgave, repræsenteret af en sikkerhedschef ved en stor industrivirksomhed. Historien kan ganges op med 10 og blive til et billede på vore partnere i syd og deres sikkerheds-dilemma, der bliver mere og mere markant som trussel mod demokratiet. Kluges film er klog og grinagtig.

Et helt tredie menneskesyn finder man – eller rettere genfinder man, hvis man er gammel nok – i Roy Anderssons »Giliap«. Hele projektet var jo en lang og svær fødsel og barnet blev nærmest en slags sildeføding, hvor Roy Andersson med sin skildring af blege eksistenser søger at sammenknytte tankerne og følelserne ved formmæssigt at forbinde fyrtiotalismen med les films noirs. Men konsekvent er det.

De større film i den egentlige festivalserie vil være de fleste bekendt fra dagbladenes reportager. Jeg fandt Paul Mazurskys »Next Stop Greenwich Village« smukkest. Den er diskret, afrundet, forrygende velspillet og ofte meget, meget grinagtig. Nok så spændende, men knap så diskret og afrundet, var Martin Scorseses »Taxi Driver«, der blandede tekniske finurligheder som slow motion med en blodig apoteose, der ikke står tilbage for nogen Peckinpah. Det skal være et blodigt ironisk samfundsbillede; jeg fandt det lidt for blodigt og lidt for lidt ironisk, men jeg vil lade tvivlen komme filmen tilgode til 2. gennemsyn. Et sådant er der næppe brug for i tilfældet Bertolucci og hans fascinerende og magtfulde storfilm »1900« på 5 timer og 20 minutter, der ved hjælp af alle farver, alle rytmer og alle tænkelige eksempler klart illustrerer 45 års mere eller mindre venskabelige politiske stridigheder mellem to jævnaldrende, en socialistisk landarbejder og en apolitisk – og derfor reaktionær – godsejer. Det hele sker naturligvis på baggrund af Italiens almindelige politiske udvikling. Måske holder jeg nok mere af 1. dels bredt beskrevne opløsningstid, end af 2. dels formalisme, der alligevel må slutte åbent med et: etc. etc.

Joseph Loseys ambitioner gik i »Mr. Klein« i retning af at ville skildre dem, der tjente på jødernes ulykke under nazismen, repræsenteret ved en fransk kunsthandler, der langsomt og mystisk må se sig indfanget af de mekanismer, som fangede jøderne. Med Alain Delon i titelrollen fungerer filmen glimrende som en slags »Find-the-man«-mysterium med et par tilgivelige red herrings undervejs, mens jeg var knap så overbevist om dens styrke som moralitet. Det var jeg til gengæld med Francesco Rosis flotte »Cadaveri Eccellenti«, der atter skildrer en gevaldig sammensværgelse på højt politisk plan i et fiktivt land, der til forveksling ligner Italien. Hvis ikke virkeligheden for længst havde bevist det modsatte, ville man tage det for et fantasifuldt eventyr, flot (de Santis

Øverst Lenny Baker i »Next Stop, Greenwich Village«, nederst: Robert De Niro i »Taxi Driver«.

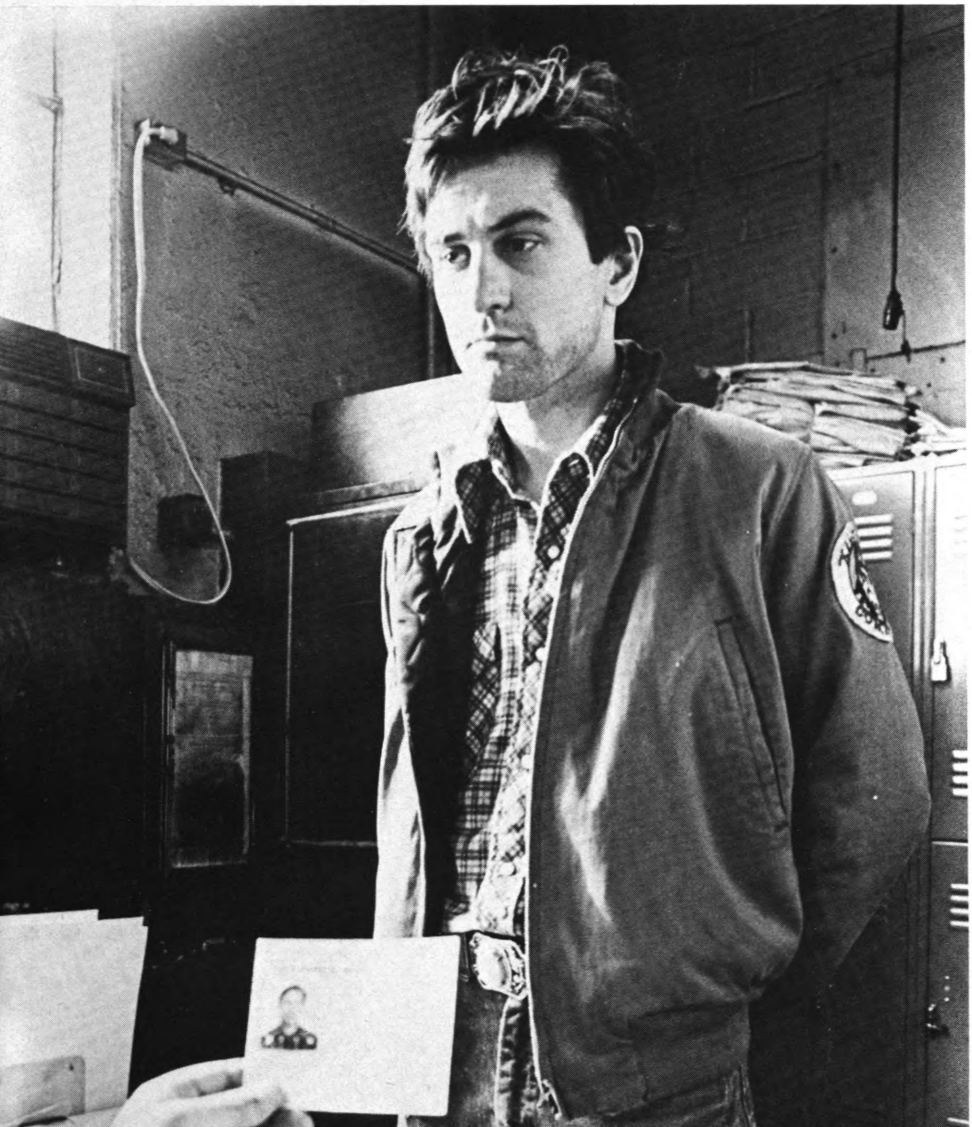


foto), men måske lidt martyrannisk i misantropien.

Almindeligt tyrannisk i prætentioner og opstyltet formalisme var først og fremmest Miklos Jancsos »Private synder, offentlige dyder«, der endegyldigt afklædte instruktøren og viste ham som en filmskaber fra tredie geled, der end ikke kan fortælle en historie, og som derfor forfalder til udvendige og indbyrdes uvedkommende ture i endeløse repetitioner, men der var flere film, der prøvede at gøre ham rangen stridig: Gyula Maars »Hvor er De, Madame Déry?«, Jerry Schatzbergs »Dandy, the All American Girl«, Daniel Schmids »Schatten der Engel«, Wim Wenders' »Im Lauf der Zeit«, Jean-Louis Jorges »Melodrame« og Marguerite Duras' »Son Nom de Venise dans Calcutta Desert«, for nu at nævne de mest skuffende.

Så var der atter lise at hente i en vedkommende film om mennesker og menneskers nære problemer som i Zsolt Kezdi Kovacs' »Når Josef kommer hjem«, der skildrer en naiv, nygift piges problemer, mens manden, der er styrmand, er ude at sejle, eller i Peter Weirs fascinerende lille romantiske tidsstudie over et mysterium, »Picnic at Hanging Rock« fra Australien anno 1900, og efter 14 dages festival-deltagelse har man det, som om man er gået den forkerte vej igennem en svingdør og bliver derfor lykkelig og tilbagelænet ved mødet med en vellykket spøg som debutanten Alan Parkers britiske gangsterfilm-spoof, »Bugsy Malone«, der var fuld af intelligente og sjove ideer og som charmerede sig igennem den næsten umulige idé: at lade hele filmen spille af børn.

Cannes er fortsat stedet, hvor filminteresserede i alle grader og afskygninger glædes og skuffes ligeligt og frugtbart i 14 hektiske dage. Det er ny energi.

Poul Malmkjær

Dansk filmmusik

Det sker relativt sjældent herhjemme, at ny dansk filmmusik udsendes på LP-plade. Når det er sket med netop musikken til ungdomsfilmen »Måske ku' vi« hænger det selvfølgelig sammen med, at filmens producer har benyttet en populær sanger (og sangskriver) som Sebastian til at lave musikken, der på plade (CBS 98 104) præsenterer sig netop så enkel og unuanceret som filmen er det.

Filmens sange – med titler som »Imorgen kommer aldrig«, »Jeg kan ik' gøre for'et«, »Ta chancen – du er femten« – er tekstmæssigt og musikalsk lige ud af landevejen, sommetider tangerende det banalt intetsigende. Og ligesom sangene i filmen virkede som et unødigt insisterende fingerpeg, der tydeliggjorde den i forvejen særdeles tydelige og elementært let forståelige film, således virker sangene (også uden filmens billeder som visuelt akkompagnement) overtydelige indtil det docerende.

P.C.

Filmkunsten i 70'ernes (eller: Det er ikke til at

Peter Schepelern

Mere end 120 danske film – spillefilm eller film af spillefilmslængde – har haft premiere i 1970'erne. Af disse har ca. 24 % været pornofilm, 24 % folkekomedier, 10 % børnefilm og de resterende 42 % mere alvorligt mente film. Hovedparten af de seriøse film er produceret med en eller anden form for statsstøtte – kvalitetspræmie, produktionsstøtte, tabsudligning – hvorimod pornoen og folkekomedierne har klaret sig selv. Filmproduktionen falder altså – hvad angår antallet af film, men selvfølgelig ikke hvad angår indspillede beløb – i to jævnbyrdige grupper: trivialfilm og seriøs film. Den første gruppe udgør hovedsagelig – men ikke udelukkende – en ødemark, hvor sociologerne kan boltre sig. I den anden gruppe skulle film-*kunsten* i Danmark være at søge.

Når man forsøgsvis og med iagttagelse af den yderste forsigtighed ser tilbage på de sidste seks års produktion af danske film, fristes man uvilkårligt til i stedet at se *bort* og *frem,* i spændt forventning om det gennembrud af »små«, uprætentiøse, vedkommende, samtidsnære, opmærksomme danske film, som da *må* være lige på trapperne. Tvinger man sig alligevel til at se tilbage, bliver man måske først og fremmest slået af, hvor spændt og forventningsfuldt, mange af disse premierer blev imødeset, hvor resigneret de ofte blev modtaget og hvor lidt det hele syner af nu.

Skal man diagnosticere miseren – og jeg synes ikke der kan være tvivl om, at der hersker en eller anden form for elendighed – kan man tage udgangspunkt i dansk films mangel på traditioner. Da *den nye bølge* i sin tid skyllede ind over 50'ernes franske film, var det den alt for etablerede filmkunst, »kvalitetstraditionen« med de pæne, fantasiløse manuskript-film, der blev væltet omkuld. Og selv om den nye bølges instruktører snart blev så etablerede som nogen, har myten om en sådan rensende omvæltning af traditionerne spøgt i de fleste filmlande siden. Det, der er så påfaldende ved dansk film i 70'erne, er, at der hverken er traditioner at følge eller at bryde ned, og det er måske grunden til at filmen herhjemme synes permanent at sværve i et tomrum. Helhedsindtrykket – der naturligvis er en generaliserende forenkling – er af noget forvirret, temmelig formålsløst og ubeslutsomt.

Man kan få det indtryk, at hver ny instruktør, hver ny film begynder helt forfra hver gang, som om der hver gang bliver startet et lille bitte oprør, som skal bringe frisk luft ind i det hensygnende miljø. Hvad vi har fået er en lang række begyndelser. Ingen kontinuitet. En masse debutanter, få gengangere. 60'ernes mest lovende navne, Palle Kjærulff-Schmidt (»Der var engang en krig«) og Sven Grønlykke (»Balladen om Carl-Henning«), har forladt biografilmen. Blandt 70'ernes seriøse instruktører har kun Bent Christensen, Knud Leif Thomsen, Henning Carlsen og Bjarne Henning-Jensen længere erfaring, men også de har mest bidraget til den almindelige forvirring sammen med de andre mere eller mindre uprøvede instruktører. Bent Christensen – der skabte sig et vist navn i 60'erne som instruktør af komedien »Harry og kammertjeneren« og som producent af »Weekend« – kom med den rædsomme »Oktober-dage« og det pinlige lystspil »Hovedjægerne«; Knud Leif Thomsen dyngede katastrofe på katastrofe med »Løgneren«, »Hosekræmmeren«, »Rapportpigen« og »Bejleren«, som, sujetterne til trods, havde foruroligende lighedspunkter; Henning Carlsen skabte – i samarbejde med Benny Andersen – den stilfærdige, sympatiske komedie »Man sku' være noget ved musikken«, men fortsatte med den anstrengte »En lykkelig skilsmisse«, som franskmændene gerne må beholde, og »Da Svante forsvandt«, som jeg forestiller mig vil tage sig såre sælsom ud bare om to-tre år. Vores eneste aktive klassiker-instruktør, Bjarne Henning-Jensen, ophavsmand til 40'ernes navnkundige »Ditte Menneskebarn«, kom, efter 11 års pause, med den dybt skuffende »Skipper og Co.«, hvis sødlige naivitet og politiske enfoldighed tydede på, at instruktøren for længe havde helliget sig »Karlsens kvarter«. Dreyer, som man godt i pessimistiske stunder kan opfatte som dansk films eneste *raison d'être,* dannede ingen tradition, havde ingen elever eller efterlignere, måske med undtagelse af Erik Frohn Nielsen, i hvis melodrama »Ekko af et skud« Dreyer-påvirkningen ytrede sig som krampagtig unaturlighed i spillet.

Traditioner er der i dansk film kun for en trivial-genre som folkekomedien. Den har til gengæld været dyrket i dansk film siden tonefilmens begyndelse, og selv om »Skal vi vædde en million?«, »Barken Margrethe af Danmark« og »Bolettes brudefærd« måske ikke i sig selv syner af så meget, så er der dog tale om en *linie* i dansk film, en national tilbøjelighed. Det er således typisk, at da pornografien gjorde sin uafviselige entré i dansk film, blev den fermt tilpasset denne vores yndlingsgenre således, at der opstod en for dansk film helt speciel genre-variant: blød porno forklædt som fjoget familie-lystspil, jf. John Hilbards sengekant-serie. Hvad der først og fremmest er bemærkelsesværdigt – fordi det bekræfter traditionernes betydning – er, at det er inden for denne nok så beskedne, men traditionsrige genre, at flere af tidens mest vellykkede film ligger: Edward Flemings charmerende debutfilm »– og så er der bal bagefter« og Henning Carlsens »Man sku' være noget ved musikken« var originale forsøg på en udvidelse og fornyelse af den folkelige genre. Men også

Danmark bære)

inden for den helt regelrette, triviale folkekomedie, som ellers hovedsageligt har været hærget af trøstesløst dilettanteri à la »Hurra for de blå husarer« og »Sønnen fra Vingården«, har der kunnet skabes overraskende tilfredsstillende film, ja det er et spørgsmål, om ikke de senere af Erik Ballings Olsen-bande-film er 70'ernes mest perfekt realiserede danske film. Det er nok små sejre, men Balling har inden for folkekomediens traditionelle rammer formået at perfektionere genrens komponenter med fuldstændig forståelse for det nationale særpræg.

Her kommer traditionalismen til gode, hvorimod man kunne argumentere for, at Gert Fredholms »Den forsvundne fuldmægtig« var utilfredsstillende, netop fordi filmen ikke erkendte sin karakter af folkekomedie. Filmen virkede som en noget ugennemtænkt og tandløs version af Scherfigs roman, som, øjensynligt af økonomiske grunde, var blevet ført *up to date,* uagtet at satiren over Krigsministeriets 14. afdeling og Lille Leifs forhadte karry-boller ikke var helt så bidende i 70'ernes Danmark som i 30'ernes. Filmens fine fornemmelser (klassikerfilmatisering!) og satiriske prætentioner harmonerede dårligt med folkekomediens forenkling og karakteristiske overstyrede skuespiller-præstationer; men filmen blev en succes og skaffede debutanten et konsulentjob ved Filminstituttet, hvor han støttede projekter, som vidnede mere om kollegial loyalitet end om kritiske evner (jeg sigter til »Afskedens time«, »Prins Piwi«, »Violer er blå«, »Normannerne« og – ikke at forglemme – Thorsen).

Det prætentiøse lystspil blev også dyrket af Henning Ørnbak, der kom med de to ubehagelige og ubehageligt stilløse Leif Petersen-filmatiseringer, »Det er nat med fru Knudsen« og »Nu går den på Dagmar«, af Bent Christensen, der med »Hovedjægerne« gjorde et fortvivlende forsøg på at lave en »ung«, satirisk komedie, og af Kirsten Stenbæk, hvis spex-film »Lenin, din gavtyv« kun den russiske ambassade interesserede sig for. Resten af 70'ernes film fordeler sig genremæssigt på periodefilm og forskellige typer samtidsskildrende film.

Periodefilmen, den filmiske skildring af en tidligere historisk periode, forudsætter ikke nødvendigvis en *film*historisk tradition, men i hvert fald en eller anden form for historisk tradition. Film om »gamle dage« – og i 70'erne har vi set Per Kirkeby og Poul Gernes' »Normannerne«, Knud Leif Thomsens »Hosekræmmeren« og »Bejleren« og Claus Ørsteds »Præsten i Vejlby« – ligner herhjemme af en eller anden grund uvægerligt spillemandsstævne på Frilandsmuseet eller folkedragtopvisning i Den gamle By i Århus. Af nyere periodefilm kom Jens Ravns sobre – *for* sobre – »Tjærehandleren«, som dog gjorde mindst muligt ud af trediver-præget; Bent Christensens skildring af jødetransporterne i 1943 i den engelsksprogede »Oktoberdage« mere end tangerede det latterlige, og Edward Flemings »Den korte sommer«, om samme tidsperiode, indskrænkede tidsatmosfæren til et damptog og nogle plusfours og boltrede sig derefter i anakronismer. Det hænger måske også sammen med den almindelige traditionsløshed, at det er så svært for danske film at levendegøre en tidligere epoke, ja, ikke engang vores egen epoke har filmen et rigtig godt forhold til.

Man må faktisk undre sig over manglen på tidsnær, vedkommende, realistisk samtidsskildring på film. Vores nutidige skønlitteratur arbejder, uden vel at udgøre nogen stor periode i dansk litteratur, nogenlunde systematisk og vedkommende på at udforske vores sociale og private virkelighed. I TV-dramatikken har Leif Panduro med sine efterhånden meget rutinerede blotlæggelser af det bedre borgerskabs adfærdsmønstre fejret succeser, hvis omfang nok kan virke lidt overraskende, hvis ikke de indirekte pegede på biograf-spillefilmens gennemgående forsømmelse af den uprætentiøse, uopstyltede realistiske hverdagsskildring. Hvad man end kan mene om Panduros TV-dramatik og f. eks. Christian Kampmanns romaner, så finder man dog her forsøg på en analyse og en fortolkning af vores tid og situation, hvad filmen synes ret magtesløs overfor. Det er da også påfaldende så ringe rolle, filmene spiller i den almindelige kulturdebat. Eksempelvis blev Refns »Violer er blå« ikke fulgt op af en energisk kønsrolledebat, men kun af instruktørens og »dramaturgen«s talrige og olme gensvar på negative dagblads- (og tidsskrifts-) anmeldelser af filmen.

Blandt den forholdsvis lille gruppe film, der søger at give en realistisk samtidsskildring, er en del kriminalfilm, en yndet genre som åbenbart anses for bedst egnet til at kombinere »seriøse« intentioner med publikumsmæssige attraktioner. Esben Høilund Carlsens »Nitten røde roser«, Ørnbaks »Kun sandheden« og Per Holsts »Afskedens time« var typiske glatte, temperamentsløse filminstitutprodukter, der, i nævnte rækkefølge, rangerede fra det temmelig intetsigende til det fuldstændig intetsigende. Hans Kristensen røbede med de delvis vellykkede »Flugten« og »Per« sans for troværdig miljøskildring og – via Ole Ernsts hovedrollespil – overbevisende persontegning, som man gerne så anvendt i et mere vedkommende sujet.

I film som Christian Braad Thomsens »Kære Irene«, Knud Leif Thomsens »Løgneren«, Mette Knudsen, Elisabeth Rygård og Li Vilstrups »Ta' det som en mand, frue« og Refns »Violer er blå« var virkelighedsskildringen underordnet – og indsnævret af – filmenes moraliserende, synspunkt-docerende form. Det gjaldt for så vidt også Henrik Stangerups »Giv Gud en chance om søndagen« og »Farlige kys«. Stangerup er 70'ernes moralist som Knud Leif Thomsen aspirerede til det i 60'erne med »Duellen« og »Selvmorderskolen«. Men når man så afgjort skylder Stangerup et *sans comparaison!* ved denne sammenstilling, er det fordi Stangerup er så meget mere nuanceret og lydhør en moralist, næsten *for* lydhør. Hans film, med deres lidt for æstetisk velplejede overflade som kompensation for den filmiske vitalitet der ikke rigtig vil indfinde sig, excellerede i en lovlig modebevidst behandling af problemerne, men gjorde det med tilstrækkelig intellektuel energi til at det blev interessant.

Den uanstrengte, udemonstrative hverdagsskildring, uden tyngende symbolistisk stilisering eller forenklende samfundsanalysering, har været en sjældenhed, næsten

70'ernes premierer

Listen omfatter, i kronologisk rækkefølge, alle danske film – og dansk-udenlandske co-produktioner – af spillefilmslængde som har haft premiere i danske biografer i tiden 1970–76. Hvor der er anført en udenlandsk titel foruden den danske, er filmen indspillet på det pågældende sprog. Premieredatoen er anført i parentes. P = produktionsstøtte, K = kvalitetspræmie, T = tabsudligning; kons/FB og kons/GF angiver, at henholdsvis Flemming Behrendt og Gert Fredholm som Filminstitut-konsulenter har indstillet den pågældende film til produktionsstøtte. Kons/MP og kons/SB angiver henholdsvis Morten Piil og Stig Björkman som konsulenter.

1970

Tre slags kærlighed (9.2.70)
Mac Ahlberg

Den røde rubin (2.3.70)
Annelise Meineche

Ekko af et skud (16.3.70)
Erik Frohn Nielsen (P)

Ska' vi lege skjul? (23.3.70), co. Norge
Tom Hedegård (P)

Frændeløs (10.4.70)
Allan de Waal, Bjørn Nørgård, Per Kirkeby, Jørgen Leth, Vagn Lundby, Peter Louis-Jensen

Giv Gud en chance om søndagen (22.4.70)
Henrik Stangerup (P. K)

Stille dage i Clichy (1.6.70)
eng. titel: Quiet Days in Clichy
Jens Jørgen Thorsen (K)

Ang.: Lone (29.6.70)
Franz Ernst (P. K)

Amour (7.8.70), co. Frankrig
Gabriel Axel

Nøglen til Paradis (24.8.70)
Sven Methling

Mazurka på sengekanten (31.8.70)
John Hilbard

Præriens skrappe drenge (31.8.70)
Carl Ottosen

Inge & Sten spør' (14.9.70)
Torgny Wickman

Havet og menneskene (28.9.70)
Sigfred Aagaard

Rend mig i revolutionen (9.10.70)
Erik Balling

De 5 i fedtefadet (16.10.70), co. Vesttyskland
Trine Hedman

Oktober-dage (20.10.70), co. Panama
eng. titel: The Only Way
Bent Christensen (P, K)

Hurra for de blå husarer (20.11.70)
Annelise Reenberg

Hej, stine (16.12.70)
Lise Roos (P)

– og så er der bal bagefter (18.12.70)
Edward Fleming (P. K)

Løgneren (18.12.70)
Knud Leif Thomsen (P)

1971

Hændeligt uheld (29.1.71)
eng. titel: One of Those Things
Erik Balling (P)

Hvorfor gør de det? (29.1.71)
Phyllis & Eberhard Kronhausen

Kong Lear (4.2.71), co. England
eng. titel: King Lear
Peter Brook (P, K)

Det er nat med fru Knudsen (8.2.71)
Henning Ørnbak (P, K)

Sex i København (8.2.71)
Erling Wolter

Kære Irene (26.2.71)
Christian Braad Thomsen (P)

Bennys badekar (6.3.71)
Jannik Hastrup, Flemming Quist Møller (K, P)

Ballade på Christianshavn (8.3.71)
Erik Balling

Revolution i vandkanten (22.3.71)
Thomas Winding (P)

Hvor er liget, Møller? (22.3.71)
Preben Kaas

Forbryderisk elskov (23.3.71), co. Norge
Pål Løkkeberg

Er I bange? (26.3.71)
Henning Carlsen (P, K)

Et døgn med Ilse (31.3.71)
Annelise Hovmand

Desertøren (16.4.71)
Thomas Kragh (P)

I morgen, min elskede (16.4.71)
Finn Karlsson (P)

Skæve dage i Thy (12.5.71)
Kjeld Amundsen, Gregers Nielsen, Ebbe Preisler, Finn Broby, Dino Raymond Hansen, Teit Jørgensen (P)

Nadveren (15.5.71)
Bjørn Nørgård

Hvem ska' med hvem? (19.5.71)
Nils Vest

Sex en gros (3.6.71)
Nils Vest

Narko – en film om kærlighed (28.6.71)
Claus Ørsted (P, K)

Pornografi (12.7.71)
Ole Ege

Sådan er porno (19.7.71), co. Vesttyskland
Werner M. Lenz

Tjærehandleren (13.8.71)
Jens Ravn (P, K)

Far til fire i højt humør (13.8.71)
Ib Mossin

Med kærlig hilsen . . . (20.8.71)
Gabriel Axel

Guld til præriens skrappe drenge (30.8.71)
Finn Karlsson

Tandlæge på sengekanten (3.9.71)
John Hilbard

Olsen-banden i Jylland (8.10.71)
Erik Balling (K)

Min søsters børn når de er værst (15.10.71)
Annelise Reenberg

Den forsvundne fuldmægtig (29.10.71)
Gert Fredholm (P, K)

Hovedjægerne (26.12.71)
Bent Christensen (P)

Hosekræmmeren (26.12.71)
Knud Leif Thomsen (K)

1972

Takt og tone i himmelsengen (4.2.72)
Sven Methling

Tre piger og en gris (4.2.72)
Per Kirkeby

Lenin, din gavtyv (15.2.72)
Kirsten Stenbæk (P, K)

Rektor på sengekanten (3.3.72)
John Hilbard

Deadline (16.3.72), co. Sverige
Stellan Olsson (K)

Operation kirsebærsten (28.3.72)
Frits Raben

Livet er en drøm (24.4.72)
Franz Ernst (K)

Sådan gør de det (19.5.72)
(Ole Ørsted)

Bordellet (10.7.72)
Ole Ege

Præsten i Vejlby (11.9.72)
Claus Ørsted (P)

Man sku' være noget ved musikken (13.9.72)
Henning Carlsen (P, K, T)

Motorvej på sengekanten (15.9.72)
John Hilbard

Olsen-bandens store kup (6.10.72)
Erik Balling

Farlige kys (7.10.72)
Henrik Stangerup (P, T)

Familien med de 100 børn (13.10.72)
Sven Methling (P)

Nu går den på Dagmar (23.10.72)
Henning Ørnbak (P)

Porno – made in Denmark (23.10.72)
?

Mor – jeg har patienter (6.11.72)
Thomas Winding

Manden på Svanegården (15.12.72)
Ib Mossin

Smil mand (15.12.72)
Aase Schmidt

1973

Alverdens porno (5.2.73)
(Ole Ørsted)

Trekanter (16.2.73), co. USA
eng. titel: Threesome

Lee Beale

På'en igen Amalie (16.2.73)
Preben Kaas

I din fars lomme (21.3.73)
Lise Roos, Anker (P)

Lars Ole, 5 c (26.3.73)
Nils Sigurd Malmros (T)

Flugten (28.3.73)
Hans Kristensen (P, T)

Englene (16.7.73)
?

Sådan gør de det – også! (20.7.73)
?

I jomfruens tegn (23.7.73)
Finn Karlsson

Solstik på badehotellet (24.8.73)
Klaus Pahg

Romantik på sengekanten (3.9.73)
John Hilbard

til venstre: en scene fra Edward Flemings »– og så er der bal bagefter«;
derunder fra v. til h. »Ang.: Lone«, »Tjærehandleren« og »Måske ku' vi«.
Nederst en scene fra »Olsen-Banden på sporet«.

Fætrene på Torndal (21.9.73)
Ib Mossin

Olsen-banden går amok (5.10.73)
Erik Balling

Afskedens time (9.11.73)
Per Holst (P, T, kons/GF)

Mig og mafiaen (14.12.73)
Henning Ørnbak

1974

Dværgen (15.1.74), co. USA
Vidal Raski

Den kyske levemand (8.2.74)
Trine & Werner Hedman

Rapportpigen (11.2.74)
Knud Leif Thomsen

Stjernerne og vandbærerne (1.3.74)
Jørgen Leth (T)

Overklassens hemmelige sexglæder (15.3.74), co. USA
Arnold Baxter

Gæstearbejdere (13.5.74)
Voja Miladinovic (P, kons/GF)

I tyrens tegn (19.7.74)
Werner Hedman

Nitten røde roser (16.8.74)
Esben Høilund Carlsen (P, kons/FB)

Pigen og drømmeslottet (20.9.74)
Finn Henriksen

Mafiaen – det er osse mig (27.9.74)
Henning Ørnbak

Olsen-bandens sidste bedrifter (5.10.74)
Erik Balling

Prins Piwi (9.10.74)
Flemming Quist Møller (P, kons/GF)

Nøglehullet (11.10.74)
Paul Gerber

Nøddebo præstegård (22.11.74)
Peer Guldbrandsen

Skipper og Co. (16.12.74)
Bjarne Henning-Jensen (P, kons/FB)

1975

Per (22.1.75)
Hans Kristensen (P, kons/GF)

Jeg så Jesus dø (31.1.75)
Ib Fyrsting, Carl Nielsen

La' os være (3.2.75)
Lasse Nielsen, Ernst Johansen (P, kons/FB)

Sønnen fra Vingården (10.2.75)
Ib Mossin, Peer Guldbrandsen

Der må være en sengekant (3.3.75)
John Hilbard

Ta' det som en mand, frue (24.3.75)
Mette Knudsen, Elisabeth Rygård, Li Vilstrup (P, kons/FB)

Det gode og det onde (26.3.75)
Jørgen Leth (P, kons/FB)

Robinson Columbus (27.3.75)
Ib Steinaa

En lykkelig skilsmisse (25.4.75), co. Frankrig
fransk titel: Un divorce heureux
Henning Carlsen (P, kons/GF)

Yoga – en vej til lykke (25.4.75)
Hagen Hasselbalch (P, kons/FB)

Violer er blå (2.6.75)
Peter Refn (P, kons/GF)

Bejleren (8.8.75)
Knud Leif Thomsen

Piger i trøjen (20.8.75)
Finn Henriksen

Kun sandheden (22.8.75)
Henning Ørnbak (P, kons/GF)

Olsen-banden på sporet (26.9.75)
Erik Balling

Vi er både rigtig og kloge (3.10.75)
Sven Abrahamsen

Da Svante forsvandt (12.12.75)
Henning Carlsen

Familien Gyldenkål (26.12.75)
Gabriel Axel

1976

Den korte sommer (23.1.76)
Edward Fleming (P, kons/FB)

Hopla på sengekanten (28.1.76)
John Hilbard

Herfra min verden går (9.2.76)
Christian Braad Thomsen (P, kons/FB)

Måske ku' vi (16.2.76)
Morten Arnfred, Borten Bruus, Lasse Nielsen (P, kons/SB)

Brand-Børge rykker ud (20.2.76)
Ib Mossin

Hjerter er trumf (19.3.76)
Lars Bryderen (P, kons/MP)

Normannerne (2.4.76)
Per Kirkeby, Poul Gernes (P, kons/GF)

Den dobbelte mand (19.4.76)
Franz Ernst (P, kons/MP)

kun at finde i Franz Ernsts »Ang.: Lone« og Nils Sigurd Malmros' »Lars Ole, 5 c«. Malmros' sympatiske film om halvstore århusianske skolebørn var en stilfærdig, charmerende virkelighedsskildring, der havde en »tone« og bare af den grund var et unikum i 70'ernes danske film, karakteristisk nok var den blevet til som selv-finansieret amatørværk. I »Ang.: Lone« gav Ernst en gennemført, i bogstaveligste forstand social-realistisk skildring af en social taber, uden grove forenklinger eller prætentiøs symbolik, i en sikker funktionel filmisk form. I »Den dobbelte mand« – Ernsts anden biograffilm – har han desværre ladet sig besnære af den ambitiøse litterært betydningsladede stil, som man kunne fristes til at kalde Filminstitut-stilen. Historien fra den kriminelle underverden er bebyrdet med tung identitets-problematik og anstrengt Kain og Abel-mytologi, der kun mådeligt camouflerer personkarakteriseringens utilstrækkelighed og historiens underlige mangel på sammenhæng, og det er fortalt i en stil som typisk nok nærmer sig det søgte og selvsmagende. Ernst har bevæget sig fra spontan filmisk realisme til ambitiøs litteraritet, en udvikling som nødig skulle danne skole.

Virkelighedsskildringens naturlige direkte genre, dokumentarfilmen, har i 70'erne været repræsenteret med flere biograf-viste film af spillefilmslængde: kollektiv-filmen om Thy-lejren, »Skæve dage i Thy«, Hagen Hasselbalchs »Yoga – en vej til lykke«, Henning Carlsens »Er I bange?«, som i sin skildring af alternative livsmønstre manglede den uanmassende sammenhæng, som gjorde hans trilogi fra 60'erne – »Ung«, »Familiebilleder«, »De gamle« – til et hovedværk i dansk dokumentarisme. Christian Braad Thomsens »Herfra min verden går« havde lignende problemer med at få de udvalgte virkelighedsudsnit til at danne en meningsfuld helhed. Koncentration, dokumentarfilmens nødvendigste faktor, prægede derimod så forskelligartede film som kortfilmen »I den store pyramide«, hvormed Jørgen Roos dokumenterede at han stadig er en fremragende viderefører af den traditionelle dokumentarisme, Franz Ernsts portrætfilm om skizofrene, »Livet er en drøm«, Jytte Rex og Kirsten Justesens portrætfilm om kvinder, »Tornerose var et vakkert barn«, som Christian Braad Thomsen beskedent anser for 70'ernes vigtigste danske film, og frem for nogen Jørgen Leths genistreg, kortfilmen »Livet i Danmark«, som med sin højligt originale udformning af en traditionel opgave røbede et ejendommeligt og intelligent filmisk talent. Leth har fortsat sin helt egenartede bane med den lange cykelløb-dokumentarfilm »Stjernerne og vandbærerne« og den – noget gentagende, men stadig velgørende bevidste og originale – abstrakte »spillefilm«, »Det gode og det onde«. Med disse film har Leth – med et overraskende udgangspunkt i dokumentarismen – placeret sig som vores eneste interessante og originale formalist.

»Det er ikke til at bære« lød den berømte slutreplik fra de forfjamskede generationsrepræsentanter i 60'ernes mest markante filmiske udspil, »Weekend«. Retrospektivt set, er der næppe tvivl om, at 70'erne i de fleste henseender har været endnu mindre til at bære end 60'erne. Om også filmene er blevet værre, kan vel diskuteres. For den dagsaktuelle, løbende kritik har det ofte været fristende at lade sig nøjes med lidt, alene at lade de gode hensigter tælle, om ikke andet så for ikke yderligere at opmuntre tidens almindelige anti-kulturelle politiske kor. Men det er svært at komme uden om, at dansk film i 70'erne – trods alle gode viljer og betydelig statsstøtte – ikke har haft så farlig meget at byde på. Økonomien har været nogenlunde, men det har knebet med talentet. ■

Filmlovens

Carl Nørrested & Kaare Schmidt

I 70'erne er opstået en ny dansk film. Hvad den er værd diskuteres i den løbende filmkritik samt andetsteds i dette nummer. Den indeholder elementer, som man tidligere har sukket efter, f. eks. teknisk dygtighed, men samtidig er den ikke blevet modtaget med jubel og den har heller ikke i nævneværdig grad sat sig positive spor i kulturdebatten (en markant undtagelse er »Ta' det som en mand, frue«, 1975). Baggrunden for den nye film er en ny dansk filmindustri, præget af storfirmaer med magt over både produktions- og biografleddet samt med interesser indenfor andet end den snævre filmsektor. En væsentlig del af baggrunden for denne udvikling er statens indgreb, institutionaliseret i filmfonden efter 1964-loven og filminstituttet efter 1972-loven (det hele eksemplificeret i Crone på Lademann). Det er denne baggrund vi i det følgende vil se lidt nærmere på.

Ligesom enhver anden form for statsindgreb er filmlovgivningens dilemma balanceakten mellem statsproduktion og branchestøtte. Var filmfondens virke præget af støtte »til fremme af filmkunsten i Danmark« eller støtte til den branche, som havde vist sig ude af stand til at skabe dansk filmkunst, hvorfor fonden overhovedet blev oprettet? I Kulturministeriets betænkning 517, »En kulturpolitisk redegørelse«, 1969, beskrives 1964-loven som »en forsigtig markedsregulering« og det fremhæves at »... det fremgår af hele filmordningen, at det har stået ganske klart for lovgiverne, at hvis man ønskede at skabe mulighed for produktion af kunstnerisk værdifulde film, måtte man interessere sig for i almindelighed at forbedre filmbranchens økonomi ud fra den antagelse, at der ikke vil blive produceret filmkunst her i landet, hvis der intet produktionsapparat er«. Logik, ikke? Filmlovgivningen før 1972 var på den ene side et indgreb i den fri næring – den forbød biografkæder – og på den anden side en stadig accellererende støtte i produktionsleddet, hvor kunsten jo må skabes. Med 1972-loven afskaffes imidlertid indgrebet overfor biografvirksomheden. Det giver den juridiske forudsætning for dansk films følgende økonomiske opsving.

Dansk film kan igen stå på egne ben. Pornofilmen og Ballings successer står ikke mere alene som den »folkelige« danske film, pengene strømmer ind. Branchen fik ret i denne omgang, den bedste statsstøtte er at blande sig udenom. Det er jo også det borgerlige demokratis grundpille, så når »Familien Gyldenkål« med Glistrup i sufflørkassen ligesom salige successer som »Vi er allesammen tossede« og »Skibet er ladet med ...« harcelerer

dilemma

over kvælende statsindgreb er det samtidig en kvik beskrivelse af den nye danske films gullaschbaroner.

Men også den direkte statsstøtte har været en afgørende faktor. Hvad var Erik Crone og Steen Herdel uden instituttet? Fondens og instituttets forsøg på at opdyrke en *kvalitetstradition* har båret frugt, omend det hurtigt kan vise sig at være nedfaldsæbler.

Instituttets varemærke i Flemming Behrendts tid, Esben Høilund Carlsen (»19 røde roser«), udtrykte i Kosmorama 122 denne politik: »Der må skabes en tradition herhjemme for gode underholdende film – film der er et publikum til ...«, og Gert Fredholm præciserede det i instituttets årsberetening 1973–74: »Hvor filmfonden i betænkelig grad kom til at holde hjulene i gang på SELSKABERNE, yder filminstituttet i praksis støtte til PROFESSIONEN ...« Støtten til professionen har en helt kontant historisk baggrund at spille på: den danske filmskole.

Filmskolen var kronen på det værk, som 64-loven var grundsten og filmfonden skrankepave i, resultat af 60'ernes kulturpolitik, der i det ekspanderende velstandssamfund skulle sikre, at goderne ikke kun blev fordelt i maverne på befolkningen men også i hovederne. Skolen blev oprettet i 1966 uden klar målsætning, men båret af en vældig optimisme fra filminteresserede kredse, der kunne knytte håbet om en dansk ny bølge overfor den kommercielle indlandsis til personligheder som Theodor Christensen og I. C. Lauritzen, hhv. førstelærer og rektor. Af samme grund stod branchen med en klar negativ holdning, som filmfonden med Erik Hauerslevs vanlige tæft gjorde til sin egen under en masse mere eller mindre pænt formuleret tågeslør. Som Hauerslev bemærkede, var skolen bygget op omkring de personligheder, der underviste, men denne hindring blev snart ryddet af vejen, på naturlig vis m. h. t. Theodor Christensen, der døde i 1967, og med en skandalefyring af Lauritzen i 1969. Så kunne Lauritzen tage bladet fra munden: »Der står i filmloven, at filmfonden – hvorunder skolen sorterer – er oprettet »til fremme af filmkunsten i Danmark«, ikke til fremme af filmkunsten inden for den danske filmbranches etablerede rammer« (Ekstrabladet 24.2.1969). Indsættelsen af den branchefunderede Bent Christensen som praktisk leder konfirmerede den brancheorienterende linie, og filmskolens ophør som en egentlig højere uddannelse i 1973 begrundes da også i instituttets årsberetning 1972–73 i denne holdning: »Årsagen til ophøret med linieuddannelsen på skolen skal bl. a. findes i den omstændighed. at udbudet af færdiguddannede elever er væsentligt større end filmbranchens behov for supplement af arbejdskraft«. Man kan naturligvis også spørge hvor pokker skolens elever ellers skulle afsættes – hvorfor er branchen den store stygge ulv? og kan statsindgreb være andet end erhvervsstøtte? Det var ikke klart hvem der skulle aftage skolens elever, statsproduktion var ikke indbefattet i loven, branchen og TV oplærte deres egne folk; men bedre filmkunst kræver også bedre filmkunstnere. For en kulturnation med kun én Dreyer i historiebogen kan en forkølet trivialfilmproduktion ikke være acceptabel, og med berømmede 60'er-litteraters interesse for mediet var der håb om at også filmen kunne blive finkulturel. Dermed kunne Socialdemokratiets drøm om at udbrede den herskende kultur til masserne realiseres indenfor endnu et område.

Filmskolen skulle her sikre den faste stok af kunstneriske hoveder og fonden/instituttet deres udfoldelsesmuligheder. Men alt dette er så temmelig afhængigt af hvad man opfatter som kunst. I betragtning af at det var lykkedes filmindustrien at sætte en gammel dansk tradition for teknisk kunnen over styr, kan det næppe undre, at den tekniske uddannelse blev prioriteret højt. I de optimistiske 60'ere var det også svært at forestille sig, at der skulle være andet end branchen og teknikken til hinder for de potentielle filmkunstneres opdæmmede flodbølge af hjerteblod. Hvad enten man ville satse på branchen, TV eller fremtidig statsproduktion, måtte teknikken altså være i orden, men derimod var en prioritering af disse muligheder afgørende for det kunstneriske element. Og med branchen som primært mål skete der på skolen et gradvist snigløb på begrebet æstetik, enhver tanke om at forsøge at forholde sig til selve filmsproget gled ud. Det ville have forudsat teoretiske overvejelser, filmhistorisk viden og praktisk eksperimenteren. Uddannelsens struktur og skolens lærerkræfter gik efter den dyre og teknisk perfekterede filmproduktion med svendestykke i professionalisme, en afsluttende eksamensopgave, i fortælleform skåret efter bedste udenlandske forbillede i den kommercielle succesfilm. Disse afslutningsfilm taler deres tydelige sprog om hvad eleverne lærte på skolen.

Når en filmkritiker havde forvildet sig til skolefilm, var det stående omkvæd også, at den tekniske kvalitet var god. Det var jo nok fordi der ikke rigtig var andet at forholde sig til. Filmene kunne nok betragtes som en indre missionsk fabrikation af kunstfærdigheder udi den fortællende film. Metafilm var naturligvis i pæn kurs (»Den hemmelighedsfulde skat«, Niels Vest, 1970, »Den gribende historie om Erik og Ulla«, Dan Tschernia, 1969, »Johan uden Land«, Peter J. Eriksen, 1971). Men det er væsentligt at konstatere at dette i høj grad er *stilistisk* metafilm – altså et koncentrat af konventioner og ikke en overføring af et filmsprog til formidling af et 'budskab'. Selv ikke den oplagte dokumentarfilmtradition (jvf. Theodor Christensen) var der forsøg på at forny, og gik man udenom filmkonventionerne, gjaldt det litteraturen: »Tegneserie« (af Esben Høilund Carlsen, 1968, efter Seeberg), »Marker skal modnes i fred« (af Tommy Flugt, 1972, efter Bierces »Chickamauga«).

Skolens vægtigste bidrag ligger nok i forsøget på at formidle et engagement, der desværre ofte fik karakter af interesse for det særegne, en slags rejsefilm i depravation (Adam Schmedes' »Morten«, 1970, Ib Thorups »Udsigt til i morgen«, 1970). Denne tendens opstod tillige i branchens højkonjunktur, da man lod ølslæbere og andet studiegodtfolk debutere med vellykkede og håbløse resultater, der pegede i samme retning (t. eks. for dette

og hint »Ang.: Lone«, Franz Ernst, 1970, »Desertøren«, Thomas Kragh, 1971). De prætentiøse film i genren var altødelæggende, det er et beklageligt faktum og det har ofte fået kritikken til at hylde det uproblematiserede, ja, ligefrem gøre det til 'filmens væsen' Således har næppe nogen årgang nået kritikkens bevågenhed som skolens 1973, hvor den lavstammede portrætfilm var i højsædet: »Hjemmet«, Bille August, »Karen«, Jan Eriksen. Vi tøjres igen i den traditionelle kunstopfattelse, hvor den psykologiserende mangfoldighed i bedøvende dosis lader skaber og fortolker skøjte rundt i ingenmandsland. Temaerne, som man vel dengang vagt kunne karakterisere som »oppe i tiden«, opleves i dag som et forbavsende anonymt mode-efterslæb. Skolen dannede ikke grobund for nogen form for kulturelt nybrud. Naturligvis kan man analogt spørge om eksempelvis en forfatterskole ville kunne gøre det indenfor litteraturen, men man kunne vel have håbet på at det højt besungne håb om et kreativt *miljø* ville være blevet indfriet. I stedet fik man en fantasiløs og i sidste ende fordummende teknisk professionalisme, der helt erstattede indsigt i både filmsprog og den kultur, som man skulle beskæftige sig med.

Ændringen af skolen til kursusvirksomhed gav umiddelbart helt andre muligheder for mere vidtspændende orientering og eksperimenteren, som samtidig kunne stå i et frugtbart udvekslingsforhold til den nyoprettede workshop. Flere kunne komme til at prøve mere, dette brud med kvalitetstraditionen pegede fremad. Men statens disciplinering af kultur- og uddannelsessektoren ramte også her, bevillingen til workshoppen blev fjernet, og skolen er nu under den gamle garde med Henning Camre i spidsen ført tilbage til teknikkens vidundere, kvalitetstraditionen ser ud til at være sikret for en ny generation med foto- og lydlinie samt en instruktørlinie, der lugter af dårlig undskyldning. Når man via teknikeruddannelsen – der allerede er underlagt kravet om forudgående professionel uddannelse – på forhånd har lagt sig fast på en bestemt æstetikopfattelse, der knytter sig til en bestemt filmtradition, den ubevidste underholdning, så bliver instruktøren blot den der føler de sidste brikker i et givet mønster.

Det er altså med skolen lykkedes at skabe et fundament for en kvalitetstradition, og instituttets politik er i forhold hertil netop den opfølgende virksomhed, som sikrer kontinuiteten.

Med instituttets konsulentordning er den gamle fonds typisk statslige skin af objektivitet med det anonyme filmråd på forfriskende vis erstattet af en klar stillingtagen fra konsulenterne som direkte ansvarlige og personligt engagerede i projekterne. Til gengæld har det banet vej for en administrativ praksis, hvor konsulenternes producentrolle fremtræder nøjagtigt som den private branches hierakiske arbejdsgang. Den håbefulde filmskaber må overbevise konsulenten om sit projekts muligheder på samme måde som stod han overfor en privat producent – som Gert Fredholm, tidligere konsulent og produkt af filmskolen, udtrykker det: »Jeg tror, at evnen til at kunne begejstre et andet menneske for sit projekt hænger sammen med evnen til at arbejde som filminstruktør« (årsberetningen 1973–74).

I denne forståelse er instruktøren altså opfattet i den sædvanlige med-hatten-i-hånden rolle i det sædvanlige kommercielt-professionelle arbejds-hieraki. Men var det tanken? Det er naturligvis et fortolkningsspørgsmål, men konsulenterne er iflg. bemærkningerne til lovforslaget og ministerens forelæggelsestale 2.2.1972 underlagt et krav om en »mere aktiv og udadrettet virksomhed«. Dette er hidtil ikke blevet opfyldt, iflg. Fl. Behrendt fordi der »ikke kvantitativt har været behov for den opsøgende virksomhed«. Men det kan vel også opfattes som et *kvalitativt* spørgsmål, nemlig at skabe en anden forretningsgang, der giver plads for andre filmformer end de helt traditionelle. I hvert fald er det klart at sådanne muligheder er helt ude af billedet, så længe man baserer sig på en kvalitetstradition, hvis principper jo kun kan være de hævdvundne. Et blik på listen over støttede film viser da også tendensen, »Afskedens time« (1973), »Kun sandheden« (1975) etc. Denne dominerende linie i instituttets støttepolitik kører på en leflen for underholdningsfilmens publikum, det gælder altså dansk films konkurrence med den importerede professionalisme på dennes vilkår.

Den anden, mindre fremherskende linie, der skal udgøre støtten til eksperimenter og nybrud, er til gengæld blevet en slinger i valsen uden lige. Støtte til bizarre ideer som eksempelvis »Prins Piwi« (1974) og »Normannerne« (1976) tjener kun som en dårlig legitimation af det i *Retningslinier for instituttets konsulenter* formulerede krav om »alsidighed«, fordi de ikke udgør et alternativ for publikum men blot er kælderfornøjelse for »kunstnerne« selv. I bedste fald kunne man sige at slige eksperimenter burde lære de pågældende filmfolk selv noget, men så ligger det vel indenfor skolens eller workshoppens område. Generelt peger de imidlertid på en fatal mangel på tankevirksomhed, en mangel som konkret kan fikseres på manuskriptstadiet og som dermed må siges at gælde instituttets produktioner overhovedet. Den umiddelbare indvending, der altid rejses – også overfor de professionelle film – er savnet af et manuskript, og det vil netop sige en bæredygtig idé, der udfolder sig i et pointerigt forløb med henblik på forhold som *vedkommer* et bestemt publikum. Det mærkes altså tydeligt, at instruktøren snarere er optaget af at overbevise en producent (læs: konsulent) end et publikum om at dette eller hint må artikuleres i levende billeder. At filmkritikerne tager instituttets produktioner mere seriøst end sengekantfilm o. l. og alligevel får sure opstød har således baggrund i at disse film er blæst mere op uden at der rigtig er dækning for det.

Måske forudsætter en alternativ linie fra instituttets side egen distributions- og biografvirksomhed. Dette har også været erfaringen på workshoppen, som i det hele taget i en helt anden grad end instituttet i øvrigt har repræsenteret det eksperimenterende og engagerede filmmiljø. Her har man netop som både betingelse og mulighed haft den nødvendige bearbejdelse af filmmediet på alle niveauer, og det politiske indgreb har her langt større kulturpolitisk betydning end de smålige trakasserier over Thorsen, det principielle i denne sag til trods.

Workshoppen kunne (kan?) udgøre et konkret sted for konsulenternes »opsøgende virksomhed« i modsætning til den praktiserede lænestolsaktivitet, der blot passer som fod i hose til en passiviserende kvalitetstradition. Fondens og instituttets hidtidige succes består i at have skabt grundlag for en strukturændring indenfor den private filmindustri, hvor statens rolle altså har været »en forsigtig markedsregulering« og hvor instituttet står tilbage som sikkerhedsnet for en galoperende kommercialisme, som vi sikkert foreløbig kun har set bovsprydet af – og måske en gallionsfigur eller to. Branchen består simpelt hen i dag af både de private selskaber *og* Det danske filminstitut. Kan statsstøtte være andet end erhvervstøtte? ■

2

film-konsulenters dilemma

Poul Malmkjær interviewer Morten Piil og Stig Björkman

...r
...moderni-
... tekniske

...lier på filmkunstneri-
...e områder,
...inger, der kan tjene til
af kendskabet til kunstnerisk
...fulde danske og co-producerede film i
udlandet, herunder eksport af sådanne film,
12) udgivelse af publikationer vedrørende film.

Stk. 3. Af filminstituttets midler afholdes endvidere:
1) udgifterne ved instituttets administration og de med repræsentantskabets og filmjuryens virksomhed forbundne udgifter
...m-
i §§ 27-29 nævnte pensioner og un-

for kulturelle anliggen-
...kende, at der af
...ndre for-
...d ... ti...

...for ...ture
Genansættelse ka

§ 13. Efter indstilling fr...
bestyrelse ansætter ministeren i
anliggender mindst 2 filmkonsulente
ikke må være repræsentanter for elle...
eller økonomisk interesseret i virksomhe...
for produktion, udlejning eller forevisning
film.

Stk. 2. Filmkonsulenterne har til opgave at fremkomme med indstilling til filminstituttets bestyrelse om fordelingen af de midler, der af bestyrelsen afsættes til anvendelse efter § 11, stk. 2, nr. 4, 5 og 6.

Stk. 3. Konsulenterne ansættes for 2 å
Umiddelbar genansættelse kan kun
én periode.

§ 14. De midler, ...
bestyrelse stilles
efter § 11
filr

Poul Malmkjær: *Hvordan vil I beskrive jeres arbejde i forhold til Filmlovens § 13?*

Morten Piil: Vi skal tage stilling til indkomne ansøgninger. Der står jo også noget om opsøgende virksomhed i loven, men da ansøgerne har været så talrige, har det i hvert fald ikke været noget, der lå lige for at gå ud og opsøge nye ansøgninger.

Stig Björkman: Vi har vel hver haft 50–60 manuskriptstøtte-ansøgninger og ca. 40 produktionsstøtte-ansøgninger.

M.P.: Arh, jeg tror ikke vi er oppe på hundrede hver.

S.B.: Nej, men en del er jo samme projekt, som kommer igen.

P.M.: *Jeg tænkte mere på jeres situation. Nu er du, Stig, jo selv udøvende filmarbejder og analytiker, mens Morten er analytikeren først og fremmest, og man kunne på sin vis beskrive konsulentfunktionen som en slags løjtnantstilling. I står imellem to grupper, de bevilgende, befalende, og så dem, der knokler med arbejdet.*

S.B.: Det har jeg oplevet som lidt frustrerende, det at funktionen bliver ganske passiv. Det er ikke den »opsøgende virksomhed«, jeg sigter til, men passiv i den forstand, at man har en begrænset indflydelse på fordelingen af de midler, der er til rådighed, på ændring af midlernes størrelse og deres anvendelse. Og jeg oplever stærkere nu, end da jeg begyndte, at bestyrelsen er blevet mere og mere bureaukratisk og at den går tilbage til forordninger og regler for filmloven, for også der at sætte grænserne for anvendelsen af de midler, der står til instituttets rådighed. Det er vel en følge af den påvirkning, Filminstituttet har været udsat for. Man er ganske enkelt blevet bange.

P.M.: *Er der sket nogen opskrivning af jeres økonomiske muligheder i funktionsperioden?*

M.P.: Nej, de er tværtimod reducerede, hvortil kommer den manglende kompensation for de almindelige prisstigninger.

Jeg vil godt uddybe det med løjtnantsstillingen. Det er helt klart, at man har kontakten til de aktive filmskabere, som man så skal formidle til bestyrelsen, og det kan ikke altid være helt nemt. Det ligger i sagens natur. De sidder ligesom bag et bord, ikke, og gør faktisk ikke meget andet, mens man selv har en tæt kontakt med projekterne. Der må bestyrelsens forhold til konsulenterne helt klart baseres på tillid, og hvis denne tillid ikke er 100 % til stede, så kommer der automatisk konflikter. Det har jeg da også været ude for i et enkelt tilfælde, hvor der var tale om en overskridelse, som jeg mente var helt nødvendig at få bevilget, og som kun med vanskeligheder blev bevilget i sidste ende.

BUREAUKRATISKE FORMALITETER

P.M.: *Apropos bureaukratiseringen af bestyrelsen og tillidsforholdet. Det må jo også gælde til den anden side. Har I aldrig grebet jer selv i at bruge bureaukratiske kneb? Kan I sige jer fri?*

S.B.: Jeg oplever det ret stærkt, da jeg selv har siddet i den situation at skulle gå til producenter for at få penge. Det forekommer vel af og til, at man ikke vil såre folk, og der findes jo forskellige måder at sige tingene på. I stedet for at sige, at det her er et møg-projekt, så siger man, at der desværre ikke er flere penge. Man kan gribe til bureaukratiske formaliteter, og det kan naturligvis dække over en vis fejhed.

M.P.: Det er ret væsentligt det her, fordi det på en måde angiver, hvordan man skal arbejde som konsulent. Det hedder sig jo, at man behandler en sag, og det kan jo indebære, at den bliver behandlet næsten i årevis før der træffes en afgørelse. Der har jeg forsøgt at komme med en afgørelse så hurtigt som muligt, hvadenten den er positiv eller negativ, og undgå disse lange møderækker på et usikkert projekt. Det er ikke til gavn for nogen af parterne, at sagerne trækkes i langdrag. Det viser sig da også, at de fleste ansøgere, der ender med at få et nej, foretrækker en hurtig sagsbehandling.

S.B.: Jeg har et par projekter, som er blevet liggende en tid, men det er fordi ansøgerne ønsker, at de skal blive liggende, for at se om der skulle vise sig muligheder senere, evt. under nye konsulenter, men ellers prøver jeg vel også et hurtigt ja eller nej.

P.M.: *Der kan vel ganske enkelt også gå en tid med at forsøge at finde penge udover det, I kan tilbyde – eller med at I kan finde sammen?*

M.P.: Ja, det har vi jo gjort, på »Strømer« f. eks., som har fået penge fra os begge, selv om langt hovedparten kommer fra Stig.

FOR FÅ PENGE

P.M.: *Hvad er jeres erfaring efter et års tjenestetid, er der f. eks. overhovedet noget, der taler for den gamle idé med tre konsulenter? Og hvad med børnefilmene?*

S.B.: Det synes jeg ikke. Alene af den grund, at så skulle de få penge fordeles endnu tyndere. Der er visse positive ting i det, at man har ansat en børnefilmkonsulent, men på sin vis er det jo også absurd, at der sidder en person, som egentlig ikke kan gøre noget, fordi han næsten ingen penge har at arbejde med. Midlerne til Filminstituttet burde øges. Men noget helt andet er, at der findes ikke så mange interessante projekter, at det kræver endnu en konsulent. Efter at have set tilbage på det forgangne år, så må jeg sige, at dansk film ikke er særlig interessant, og der findes ikke så forfærdelig mange gode og originale projekter. De fleste er enten alt for litterære eller de går i en mere social og politisk retning, men i begge tilfælde savnes en rigtig filmisk måde at anskue problemerne på.

M.P.: Jeg mener måske nok, at de helt åbenbare svagheder, man kan finde i den nyere danske film, til en vis grad hænger sammen med, at det er meget svært for danske instruktører at opretholde en kontinuerlig produktion. Når de endelig får mulighed for at lave en film efter pauser på 4, 5 eller 6 år, så er det alverden, der står på spil. Så er de i en så presset situation, at det er utroligt vanskeligt at undgå kompromis'er. Der er så mange instanser, der skal stilles tilfreds.

P.M.: *Jamen, når vi nu taler om det ideelle, så er der dog i filmkunsten en række instruktører, som netop laver film hvert 6. eller hvert 10. år, og som alligevel har holdt en klar linie . . .*

S.B.: Jeg kommer til at tænke på netop det, for det har også været mit argument, det med kontinuerligt arbejde var vældig vigtigt, ikke kun for instruktørerne, men også for den tekniske side. Nu er der vel større muligheder for det på den tekniske side med kortfilm, reklamefilm etc., selv om *det* ikke altid er specielt udviklende, men se en film som »F for fup«, skabt af en instruktør, som

ikke har lavet film de sidste ti år, se den enorme fantasi, han viser i arbejdet med et dokumentar-materiale, hvordan han virkelig trylle med film, og har film helt ud i fingerspidserne. Ideerne bare sprøjter frem i filmen. Enten så kan man lave film og har ideer til at lave film, eller også har man det ikke.

M.P.: Altså, Stig. Nu synes jeg ikke Orson Welles er ligefrem det bedste sammenligningsgrundlag. Det er trods alt de færreste lande, der kan mønstre en 4–5 Orson Welles'er, som kan styre et sådant apparat. Jeg synes f. eks. hvis man sammenligner med Sverige og en instruktør som Vilgot Sjöman, der har lavet fantastisk gode film og som også har lavet forbiere, så føler man, at det har været betydningsfuldt for ham hele tiden at kunne eksperimentere og afprøve sine muligheder i forskellige stilarter.

S.B.: Vilgot er et meget godt eksempel, for han er – synes jeg – meget usikker på, hvordan man skal udtrykke noget med film, og ganske meget af hans arbejde er eksperimenter med udtrykket, f. eks. disse super-16 film, som var delvis rene formeksperimenter.

P.M.: *Spørgsmålet er vel, om det kontinuerlige arbejde med film nødvendigvis behøver at være det fysiske arbejde med film. Er det ikke – eller kan det ikke være – i lige så høj grad 'a state of mind'. For at vende tilbage til geniet, så har man indtryk af, at Orson Welles uanset øvrigt arbejde altid på en eller anden måde beskæftiger sig med film, lever film.*

M.P.: Jeg tror det betyder noget, hvis danske instruktører kan være filmarbejdere samtidig, kan være instruktørassistenter, produktionsledere. Det som vel også betyder noget, når man kun laver film hvert 4. år, det er hele det ydre apparat, der overvælder én, og man skal tage stilling til tusind ting hver eneste dag, og kompromis'erne truer hele vejen. Så kan det være vanskeligt virkelig at holde fast, når man kastes ud i det efter fire år bag et skrivebord.

P.M.: *Har I som konsulenter nogen reel mulighed for at fylde sådan et vacuum. Kan I f. eks. kombinere personer eller persongrupper?*

S.B.: Jo da, det indgår i arbejdet. Dels under udviklingen af et manuskript, hvor vi ofte virkelig arbejder som konsulenter; og får manuskriptet så efterhånden produktionsstøtte, så deltager man jo i diskussionerne om rollebesætning, fotograf o.s.v. Der har Morten virkelig med sit bedre kendskab til dansk film kunnet påvirke mere end jeg. En del har ikke søgt denne hjælp, men i de fleste film, der er sat i produktion, har denne metode været anvendt.

M.P.: Der er meget forskelligt behov for rådgivning. En Hans Kristensen behøver vel ikke konsulentens råd ved sammensætning af et hold. Men jeg har spekuleret lidt på, hvilke film – altså rent hypotetisk – man kunne forestille sig ikke var blevet til noget uden den nuværende konsulentordning. Det ville være svært at forestille sig et råd på syv mennesker, som det var i gamle dage, tage stilling på samme måde som jeg har gjort, til f. eks. »Gangsterens lærling«, som Lars Lergaard har skrevet manus til; det er et projekt, der er udviklet i et meget tæt samarbejde med konsulenten. På samme måde med »Paris-Roubaix«, et næsten idiosynkratisk projekt, der næppe ville trænge igennem en komité. Det baserer sig på en mands helt personlige vision, uden at der kan skrives et manuskript.

S.B.: Det tror jeg også i høj grad gælder for Stangerups »Erasmus«-film og for Watkins' film. De ville have haft lignende besvær med at gå igennem en syvmands komité. Men for øvrigt oplever jeg det sådan, at mange danske film bliver lavet uden at der egentlig er et behov for, at netop den film bliver lavet. Et personligt behov; én der siger »Jeg vil lave denne film, fordi det er noget, som angår mig personligt. Jeg må udtrykke det«. I stedet så hører man eksempelvis: »I dagens samfund diskuteres dette eller hint, og jeg ville gerne konkretisere denne diskussion i en film. Vi oplever en mangel på identitetsfølelse. Jeg vil lave en film om den manglende identitet!« Og så laver man en film som »Hjerter er trumf«, som er fuldstændig ligegyldig. Sådan oplever jeg den.

M.P.: Nej, nej ...

S.B.: Det er blot noget, man konstruerer over noget, som muligvis burde diskuteres, men jeg oplever det ikke som om det kom fra maven eller fra hjertet ...

M.P.: Din reaktion er relevant, men jeg er ikke så sikker på, at problemet ligger i konstruktionerne, for den kontakt jeg har haft med Lars Brydesen, som for øvrigt selv har lidt af dårligt hjerte og derfor fik ideen til filmen, og med Franz Ernst, overbeviser mig om at det, filmene handler om, er noget som ligger dem personligt på sinde. Jeg tror snarere problemet ligger i formuleringen af tingene, den dramatiske formulering. Der prøver man at gøre tingene almengyldige, at fange et stort publikum.

S.B.: Man fanger vel et stort publikum ved at blive endnu mere personlig, ved ikke at skele til det store publikum, men ved at sige, at det her er nøjagtigt det, jeg vil udtrykke. Jeg tror at problemet ligger i, at man med det ene øje spejder mod publikum og tror, at det reagerer på en bestemt måde ...

M.P.: Jo, men det med publikum. Det er jo et spørgsmål om at formulere tingene, så de bliver så nærværende som muligt. De bliver altså fraværende for dig.

S.B.: Ja ...

M.P.: I tilfældet »Hjerter er trumf« måske også for en stor del af publikum, og her tror jeg, at det simpelthen er et spørgsmål om formuleringsevne, om dygtighed, om evne til at dramatisere de ting, der ligger én på sinde.

OVERFLADISKE FILM

P.M.: *Er det rigtigt, når jeg fornemmer Stigs indvending som udtryk for et intellektuelt dilemma i dansk film. At tingene, man beskæftiger sig med, er for småtskårne?*

S.B.: De er for overfladiske. De vedkommer os ikke rigtig. Jeg synes måske ikke at »Måske ku' vi«, som jeg selv har været konsulent på, er en særlig vellykket film. Den er meget konventionel af udseende, den bruger musikken på en overtydelig måde; man kan indvende meget, men det gode ved den er, at den er født ud af en fornemmelse for, hvordan man skal udtrykke et emne; den for-

nemmelse er ganske reel, og det tror jeg også kan forklare succes'en. Måden tingene siges på, vises på, har vældigt klare og tydelige kontakter med det publikum, den henvender sig til. I »Hjerter er trumf« findes ingen kontakter. Man oplever den som konstrueret både i historien og i det man taler om og måden, man taler om det på. Den er vedkommende i de første 15–20 minutter, men alt det med den døde mands hustru og hendes liv er fuldstændig uinteressant.

P.M.: *Mener I, at danske film er forudsigelige? Er det rigtigt, at man ved starten næsten ved, hvordan en film vil udvikle sig, at man sjældent bliver overrasket, chokeret, vred, provokeret eller glad?*

M.P.: Det kan man sige. Det kan hænge sammen med en manglende forberedelse. Der bruges måske for lidt tid til at f. eks. finde lige præcis de rigtigt locations og til ud fra dem at udarbejde en visuel stil. Jeg mærker en meget stærk trang hos danske instruktører til at tage udenlandske forbilleder, til at konkurrere med dem, men der må man nok satse lidt større, bruge mere forberedelsestid og evt. lave en story-board. Det hænger sammen med det, jeg før nævnte for Stig; jeg tror, at en grund til at visse film ikke virker tilfredsstillende på dig, ligger i den manglende forberedelse selv ved en meget ambitiøs historie.

S.B.: Filmene må vel ligge i hovedet i ganske lang tid ...

P.M.: *Det var noget af det, jeg mente med »state of mind« ...*

S.B.: »Det gode og det onde« har ligget i Jørgen Leths hoved i meget lang tid og det er den mest bevidste danske film, jeg har set siden jeg kom hertil, og også den mest interessante ...

M.P.: Jo, jo, og han har heller ikke andre forbilleder end sig selv ...

S.B.: ... for den er meget konsekvent. Nogen kan måske synes, at den er meget kedelig. Jeg finder den meget interessant, men det kan være en personlig perversitet. Men ved siden af Jørgen Leth finder jeg ingen, der forholder sig til formen på en original og personlig måde. Jeg har oplevet her, at den tekniske side overtager arbejdet og instruktøren står i et hjørne og ved ikke, hvordan han skal forholde sig til fotografen, som kan være mere eller mindre autoritær.

OM AT VÆRE NATIONAL

P.M.: *Jeg vil bede jer kort kommentere en gammel kliché: Skal dansk film blive national for at blive international?*

S.B.: Ja, det tror jeg.

M.P.: Ja, jeg tror godt den kan blive mere idiosynkratisk på den Jørgen Leth'ske manér. Det tror jeg ikke skader. Jeg tror nok på to retninger, der er farbare. Man kan prøve at skabe en professionel dansk film, som i sig har indbygget det perspektiv, at man prøver at gøre tingene så begribelige for et stort publikum som overhovedet muligt. Men det er spørgsmålet, hvor stort det publikum så egentlig er i sidste ende. Jeg tror stadig der er noget i den tanke, at danske film skal være så nationale som muligt, eller så skamløst personlige som muligt, for at blive internationale. Jeg tror dog ikke på, at den første og vigtigste dyd hos en filminstruktør er, at han dyrker sin egen sjæl og oprigtighed og at det skal føre dansk film fremad. Det kan aldrig være en almengyldig regel.

NYE PRODUCENTER

P.M.: *Man kan vel se fremkomsten af en række ny filmproducenter med et vist fælles præg som et resultat af den ny filmlov og af konsulentordningen?*

M.P.: Der er Erik Crone, Steen Herdel, Anne Philipsen og Ebbe Preisler, som kontinuerligt har arbejdet som uafhængige producenter af den unge generation. Der er jo også en mand som Gunner Obel, der har skudt penge i forskellige film ...

S.B.: Men det er vel mere passivt ...

M.P.: Det er som om at den type producenter i meget høj grad er afhængige af et 100% tillidsforhold mellem instruktør og producent. Og er der ikke det, så bliver der konflikter; for både instruktøren og producenten er økonomisk afhængige, af og til på lige fod med hinanden.

S.B.: Men med det bland-økonomiske system vi har, som virkelig er til gavn for producenter med smartness og næse for halvambitiøse »kunstneriske« projekter, kunne man have forestillet sig, at endnu flere var dukket op og havde benyttet sig af de muligheder, som findes.

P.M.: *Hvordan ser I mulighederne for en ren co-produktion mellem Filminstituttet og Danmarks Radio?*

S.B.: Det skulle man kunne tænke sig. Men det kunne vel også blive som en kombination med andre interesser.

P.M.: *Jamen, når nu de andre interesser for tiden ikke viser større interesse?*

M.P.: Jamen, der er jo kun organisationerne, der er imod. Blandt de enkelte filmarbejdere er der stor interesse.

P.M.: *Men ville I betragte det som en ideel produktionsform?*

S.B.: Man burde nok ændre loven således, at mulige indtægter ikke gik ind i statskassen, men at de som i Sverige gik i en produktionsfond. Det ville betyde, at hvis et eksperiment som min »Danmarksfilm« blev en stor økonomisk succes, så burde pengene på en eller anden måde gå i en fond, og man skulle så kunne gå videre med eksperimenter. Men som det er nu, forsvinder pengene bare ind i statskassen. Og så sidder de høje herrer i Finansministeriet og Kulturministeriet og bestemmer, at så og så lidt skal Filminstituttet have til rådighed.

P.M.: *Rummer det ikke en fare for, at støtten bliver afhængig af indtægterne. Hvis man tjener penge til en sådan fond, så kan man tænke sig politikernes reaktion på en sådan indtægtsmulighed. Så er der nogen, der får den idé, at det skal kunne hvile i sig selv, og så har vi en statskapitalistisk ordning. Frygten for dette er vel ikke ubegrundet nu?*

S.B.: Den anden og mere positive mulighed, det er jo at staten betragter film som noget nyttigt og noget, som man skal satse på, og så giver man dem en satsning, som står i forhold til, hvad det koster at lave film, hvad det i det hele taget koster at arbejde med det; men de, som nu styrer indenfor den kulturelle sektor, virker jo mere interesserede i teater og ballet. Det er typisk, at de mere borgerlige kunstarter, som blot ses af en mindre del af befolkningen og da især af overklassen, får større støtte fra statskassen, mens et folkeligt medium som filmen lades i stikken.

M.P.: Man betragter det kun som nyttigt så længe det er ufarligt. Der er tydelige beviser.

P.M.: *Måske skulle I som konsulenter forlange af alle instruktørerne, at deres film starter og slutter med nationalsangen.*

S.B.: Det synes jeg er en god idé ...

M.P.: Ja, og indenfor de rammer kan man så slå sig løs lige så tosset man vil.

S.B.: Det savner jeg f. eks. når jeg ser TV. Inden man skal til at gå i seng.

KOMMERCIEL ELLER IKKE

P.M.: *Ja, så ved man, hvor man er. Om det er Sverige eller Danmark, man har set.*

Men tilbage til emnet co-produktioner med TV. Ville I foretrække, at sådanne projekter blev af den respektable type, som vi kender det fra den svenske co-produktions første år med f. eks. Alf Sjöbergs »Faderen«, altså filmatiserede danske klassikere, eller ville I betragte de utraditionelle og ukommercielle filmprojekter som værende ideelle?

S.B.: Det sidstnævnte.

M.P.: Jeg synes det må være et rent økonomisk spørgsmål. Der er så og så mange penge at producere for og så og så mange film, man gerne ser realiseret, og så må man prøve at nå til et fornuftigt samarbejde, dels mellem filmarbejderne og producenterne og dels med TV. Om det så bliver det ene eller det andet ... Det er jo også meget svingende, hvor det økonomiske behov ligger.

S.B.: Man må næsten tage konkrete eksempler for at kunne sige, hvad der passer bedst til et sådant samarbejde. En film som »Faderen« kunne Danmarks Radio jo lave i TV-teatret. Og film som »19 røde roser« eller »Strømer« kommer jo frem gennem de nuværende kanaler, de kommercielle interesser og Filminstituttet. Men en film som »Danmarksfilmen«, som ikke kan påregne interesse i TV-teatret eller andre TV-afdelinger, endsige direkte kommercielle interesser, skulle kunne gennemføres på basis af en fælles interesse i, at en sådan film kommer frem. Og den kunne lige gerne vises i biograferne som i TV. »Dejlig er den himmel blå« eller »Danmark 1980« skulle kunne været lavet i et samarbejde mellem Danmarks Radio og Filminstituttet.

M.P.: Den der opdeling mellem kommercielle og ikke-kommercielle projekter er meget uigennemskuelig. Jeg har været ude for at behandle projekter, som jeg fandt meget kommercielle, men som ingen af de mere etablerede pengefolk anså for at være kommercielle.

S.B.: Jamen, de ligger jo altid fem år efter udviklingen. Det, de anser for at være kommercielt, var kommercielt for fem år siden – for det meste. Der tror jeg, at du og jeg, Morten – men det er teori det her – at vi ser kommercielle muligheder på en helt anden måde end den type mennesker. Den, som handler med penge og med kommercielle interesser af tradition eller vane, bliver konservativ, og det indebærer, at en ting må have bevist sin kommercielle værdi for at være kommerciel. Der er meget få inden for den branche, som tager risici. De findes, men de er få.

P.M.: *Man kan vel også forestille sig, at I sammen med projektmagere og producenter overvejer aktualiteten i en film. Siger, hvor længe kan denne film gå i biograferne, hvad er dens kommercielle levetid?*

M.P.: Det viser sig jo, at de fleste film får langt, langt, langt den største del af deres indtægter lige efter premieren. Repremierer og genudsendelser og den slags, som man måske tror, der ligger noget i, er småpenge sammenlignet med de muligheder for indtjening, der ligger i starten.

S.B.: Det fungerede vel for 10–15 år siden før TV. Der kom alle disse repremierer og kavalkader igen og igen. Men nu oplever man jo repremiererne i TV og ikke i biograferne ...

M.P.: Ja, i hvert fald af de kunstnerisk interessante film. Det kan godt være, at »Sound of Music« og »South Pacific« kan gå igen ...

EKSTRABEVILLINGER

P.M.: *Jeg har hørt om et begreb i konsulentarbejdet, der hedder ekstrabevillinger –*

M.P.: Det har vist sig meget vanskeligt at lægge et fast budget for spillefilm. Det er åbenbart en almindelig erkendt sandhed, at man umuligt på forhånd kan fastlægge, hvor meget en film koster. Der er selvfølgelig grader for, hvor meget man kan skyde fejl. Og der er problemet for Filminstituttet, at vi ikke har kapacitet til at gå budgetterne meget nøje igennem, således at man i højere grad kan indregne størrelsen af en evt. overskridelse.

P.M.: *Er det ikke en kapacitet, man kan købe sig til?*

M.P.: Jo, men det er dels et tidsproblem, og dels er jeg altså ikke selv uddannet til den slags. Men jeg synes at den bedste løsning ville være, at Instituttet havde en sagkyndig på dette område. Men som det er nu, er min indstilling af et filmprojekt til bestyrelsen på et fast beløb. Og så viser det sig 3–4 måneder senere, at filmen kommer til at koste mere end det, der står i indstillingen. Så har man støttet en film med 900.000 eller en million, og står så i den situation, at filmen kan blive alvorligt kompromitteret, hvis den ikke får en ekstrabevilling på 50–60.000. Så er den million devalueret, ikke? Og den forhenværende bestyrelse har været ret skeptisk overfor disse overskridelser, idet man har opfattet dem som udtryk

for almindelig slendrian og manglende gennemarbejdning af projekterne. Og da mener jeg, at sålænge instituttet ikke har den fornødne kapacitet til gennemgang af budgetterne, må bestyrelsen acceptere, at overskridelser kan forekomme.

S.B.: Absolut! Når man præsenterer et projekt, og eftersom midlerne er begrænsede, så skabes der i selve budgettet en meget snæver ramme. Man prøver at se filmen gennemført under de mest ideelle forhold. Men så sker der ting undervejs. Det kan jo regne en hel uge, og der er ikke flere interiør-scener, man kan gå igang med; så må man sidde og vente. Eller det kan hænde, at Københavns politi nægter at yde den hjælp, som man ellers yder til andre film. Der er mange ydre årsager, som kan fordyre et projekt. Men skal man så pludselig sige nej til et projekt, som indtil da ser ud til at blive interessant. Man må naturligvis satse videre indenfor rimelige grænser, og er der rimelighed i det, så skal man kunne præsentere og få bevilget de nødvendige penge. Og der findes modstanden i bestyrelsen. Hver gang man beder om mere, bliver der uendelige diskussioner.

P.M.: *Den ekstrabevilling, der således kan komme, får vel også konsekvenser for den indskudte privatkapital?*

S.B.: Det er klart. Der er hele tiden den samme procentuelle fordeling. Det er ikke sådan, at Instituttet skal betale det hele.

P.M.: *Problemet har altid eksisteret. Nu er det blot blevet ført ind i embedsmandskredse og bestyrelser.*

M.P.: Jeg sidder med Nils Malmros' ny film, »Drenge i mørke«, hvor det meste af filmen er klar, men der er trefire scener, der på grund af spillermæssige vanskeligheder bør laves om. Det er helt klart, at for at filmen skal blive det afrundede værk, den nu tegner til at blive, bør disse scener tages om. Jeg opfatter det som en af mine væsentligste opgaver overhovedet at støtte på dette punkt. Instituttet kommer vel til at skyde ca. 120.000 mere ind, og den vil alligevel blive billigere end de fleste andre danske film. Det ville være en helt absurd situation for mig, at jeg ikke skulle kunne bevilge de penge til en film, som for mig at se må blive en af 70'ernes store danske film. Så har jobbet som konsulent overhovedet ingen mening.

S.B.: Det er sandt. Det føler jeg også. Ellers så sidder vi blot som tjenestemænd.

M.P.: Der er jo en side mere ved problemet. Man kan jo ikke forvente, at alle instruktører skal arbejde på samme måde. Det gør forfattere eller malere da heller ikke.

S.B.: Man går naturligt ud fra, at en film skal have 10 % overskridelse indkalkuleret i budgettet, og det er meget lidt. I Sverige har vi 22 %. Det plejer at dække ganske godt. Det har man vist også i svensk TV.

P.M.: *Et sidste spørgsmål: Vil I fortsætte som konsulenter ved udløbet af denne to-års periode?*

S.B.: Nej tak!

M.P.: Nej tak!

Lars Brydesen - en skuffet debutant

Ebbe Iversen

Den 38-årige Lars Brydesen er skuffet, ja nok nærmest let bitter. Den højt estimerede filmklipper føler, at hans instruktør-debut »Hjerter er trumf« blev modtaget med uforstand og unødig negativitet af anmelderne, og han sporede intet af den principielle velvilje, der ellers som oftest ombølger danske debut-arbejder.

»Hjerter er trumf« er beretningen om den unge hjertepatient Lars Knutzon, der får indopereret et nyt hjerte stammende fra den kernesunde arkitekt Morten Grunwald, som blev dræbt ved en bilulykke. Efter operationen føler Lars Knutzon, at han er blevet et andet menneske, og han forlader hustruen Ulla Gottlieb for at opsøge donorenken Ann-Mari Max Hansen. Under dække af en falsk identitet indleder han et forhold til hende – overtager så at sige den dræbtes plads – men da hun omsider får sandheden at vide, bliver det med fatale konsekvenser. Som ægtemanden dræbes hun ved en trafikulykke.

Det er kort fortalt den nøgne handling, men Lars Brydesen understreger, at han ikke har ønsket at lave en realistisk film. »Hjerter er trumf« foregår i en ikke nærmere defineret fremtid, og den er et eventyr eller en fabel. Derfor er den fyldt med symboler, og dem mener instruktøren ikke, at anmelderne i det store hele har kunnet eller villet få øje på.

NEGATIVE ANMELDERE

Selvfølgelig har man lov til ikke at kunne lide en film, men så må man i det mindste argumentere for sin opfattelse, siger Brydesen. Det skorter det på blandt danske filmanmeldere, som – i modsætning til de mere seriøse teateranmeldere – gennemgående er præget af en tendens til negativitet og en beredvillighed til at »slagte« en film. Det er alvorligt, for skønt anmeldelserne ingen indflydelse har på folkekomediers succes, er andre film særdeles afhængige af dem. Negative anmeldelser kan virkelig skabe »dårlige vibrationer« omkring en ny film, mener Lars Brydesen, og det finder han nedslående. Han viger endda ikke tilbage fra at bruge betegnelsen »direkte sjofel« om en enkelt anmeldelse af »Hjerter er trumf«, nemlig den i det Pilestræde-tilknyttede af de to store formiddagsblade.

Lars Brydesen (yderst t.h.).

Tidligere har Lars Brydesen mødt mere ros end kritik. Ganske vist hører hans oprindelige profession som filmklipper til de – i hvert tilfælde hos det store publikum – mere oversete, men Brydesen har dog gennem årene opnået et renommé som en af landets dygtigste og mest kreative klippere på linie med Chr. Hartkopp. For Brydesens vedkommende begyndte karrieren i 1954 på Palladium, hvor han egentlig skulle have været fotograf, men i stedet i første omgang blev telefonpasser. Siden blev han assistent for dansk filmklipnings grand old man, Anker (som både Brydesen og Hartkopp har hyldet som en inspirator), og da Anker blev instruktør, overtog Lars Brydesen hans job som klipper.

At Lars Brydesen undertiden modtager breve stilet til »Hr. frisør Lars Brydesen«, siger en smule om det uvidenhedens mørke, der stadig indhyller klipperens profession. Men siden sin debut i 1961 med »Den grønne elevator« har han efter egen løselig opgørelse nået at klippe omkring 60 spillefilm og 40–50 kortfilm, og blandt de førstnævnte har været værker som »Manden der tænkte ting«, »Balladen om Carl-Henning«, »Farlige kys« og »Nitten røde roser«. Desuden har han instrueret flere kortfilm, bl. a. en enkelt i CinemaScope, så arbejdet med bredformatet Panavision i »Hjerter er trumf« (der er den første danske spillefilm i dette format) var ikke noget ganske nyt for ham.

Det var producenten Erik Crone, der syntes at historien i »Hjerter er trumf« egnede sig godt til Panavision, og Brydesen var glad for at arbejde med formatet. Det brede billede fordrer nemlig en roligere klipperytme, og dermed får tilskueren tid til at fordybe sig i det enkelte billede og aflæse dets visuelle udsagn. Brydesen mener, at meget i film bør udtrykkes i billederne snarere end i dialogen, og han har i debutfilmen forsøgt at arbejde med visuelle stemninger. Metoden kræver opmærksomhed hos tilskueren, og her mener Brydesen, at danske biografgængere generelt er for utålmodige. De vil have hurtige oplevelser og gerne grin, og samtidig lider vi herhjemme af den sygdom, at hvis man laver noget smukt, bliver man straks anklaget for at være æstetiker.

Dermed kommer man uvilkårligt over i en slags politiske film-betragtninger. »Hjerter er trumf« rummer nok en vis

debat, men den er ikke politisk, og derfor vil folk som Charlotte Strandgaard formentlig brække sig over filmen, siger Lars Brydesen. Film skal jo i dag helst være noget om arbejdere, og selvfølgelig skal der laves film om arbejdsløsheden, men der må også være plads til andet, mener han. Mange venstreorienterede er umådeligt intolerante, og selv om et så stærkt medium som film naturligvis kan anvendes politisk, har mange politiske film ikke meget med filmkunst at gøre. Budskabet bliver det altafgørende.

Selv har Lars Brydesen ønsket i sin film ikke at formulere sig for skolemesteragtigt, ikke at forklare sig for meget. Han erkender, at han måske ikke har udviklet sine temaer tilstrækkelig klart – og han mener ikke, at hans film er fejlfri – men han har bevidst søgt at afdæmpe filmens tonefald, herunder også Lars Knutzons præstation i hovedrollen. Han har nemlig villet undgå den folkekomedietradition, som danske film efter hans opfattelse ofte er befængt med, og at nogle så har betragtet den neddæmpede stil som kedsommelighed, tager han som et tegn på, at også publikum er inficeret med traditionen for folkekomedieingredienser. Landet er fyldt med dygtige filmteknikere og skuespillere (selv om Brydesen også har konstateret en hel del brødnid og mangel på indbyrdes solidaritet blandt skuespillerne), men det er selve mentaliteten, der er noget galt med, siger han. På den anden side mener han selvfølgelig, at film også skal være underholdende, og det er derfor, at han f. eks. indlagde Bodil Kjers komiske rolle – som Lars Knutzons emsige og megettalende mor – i »Hjerter er trumf«.

Lars Brydesen beundrer Carl Th. Dreyer og føler at kunne lære noget hos navne som Lindsay Anderson, Antonioni og Chabrol, selv om han ikke har lyst til at ligge på maven for nogen. Film kan være gode på så mange forskellige måder, blot har de i Danmark lidt svært ved at få lov til det, siger han. Samtidig kræver det efter hans erfaring stor forsagelse at være filmdebutant i Danmark. »Hjerter er trumf« betød for ham et års arbejde uden løn, og han måtte låne en hel del penge for at klare sig. Selve optagelserne varede ni uger, og det oprindelige budget på 1,4 mill. kr. sneg sig op på 1,6 mill. 850.000 kr. kom fra Det danske filminstitut. Ideen til filmen var et par år gammel og Brydesens egen, men manuskriptet – der gennemgik tre-fire omskrivninger – skrev han sammen med forfatteren Jannick Storm, som primært tog sig af dialogen.

Over for eventuelle beskyldninger om at kæle for filmens mondæne velhavermiljø vil Lars Brydesen svare, at dette miljø er en fiktion eller en drøm som i en Buñuelfilm. Tingene skal hverken tages for alvorligt eller for bogstaveligt, for der er tale om en fabulerende film. Baggrunden er en konkret viden om, at hjertetransplantationer giver psykiske problemer, og at folk selv efter en blodtransfusion kan føle sig anderledes. Med det ædle og myteomgivede symbol, som hjertet er, vil Brydesen da fortælle noget om forholdet mellem sjæl og krop, om spillet mellem forstand og følelser.

»Hjerter er trumf« havde premiere i marts, og i april vendte Lars Brydesen tilbage til arbejdet som klipper, nemlig på Jørgen Leths film om det franske cykelløb Paris-Roubaix (i øvrigt klippede Brydesen jo også selv »Hjerter er trumf« og fandt denne dobbelte funktion temmelig splittet og skizofren i starten af klippearbejdet, men fik efterhånden hentet »den gamle klipper« frem i sig igen). Visse ideer til en ny film rumsterer i hans hoved, men konkret form har de endnu ikke. Lad os nu først se, om jeg overhovedet får lov at lave flere film, siger han. ■

Henrik Stangerup (t.h.) under opholdet i Brasilien.

Hen

rik Stangerup - portræt af en individualist

Ib Monty

At Henrik Stangerup ikke ligner nogen anden i den hjemlige filmverden er naturligvis ikke nogen særlig befordrende karakteristik. Ingen danske filmfolk tror formentlig, at de ligner nogen andre kolleger. Alligevel må man med større ret end ellers betegne Stangerup som individualisten, der foretrækker at gå sine egne veje. Skønt hans hjerte uomtvisteligt sidder til venstre, har han ofte mere besvær med den såkaldte venstrefløj end med den såkaldte højrefløj. Såkaldte er især på sin plads i denne sammenhæng, fordi Stangerup, i hvem kampen mellem følelse og fornuft konstant raser, ikke vil acceptere frontdannelserne endsige vil underkaste sig den søvndyssende konformitet i begge lejre.

Stangerup er en ægte kritisk ånd. Hans kritiske sans er ikke altid styret af fornuften. Det hænder ikke så sjældent, at følelserne løber af med ham. Det sker især, når han er ude i polemisk ærinde. Og det sker næsten altid, når han har været ude i den store verden, og kommer hjem for at læse os teksten som en anden Jean de France. Når han begejstret priser det brasilianske paradis, befolket af verdens mest erotiske mennesker, gibber det i de alvorlige, for hvem Brasilien er indbegrebet af militærdiktatur, politistat og undertrykkelse. Men Stangerup er netop kommet hjem med »Erasmus Montanus« i kassen, og der er ingen ende på Brasiliens lyksaligheder, især når man sammenligner dem med det Danmark, som kan hensætte Stangerup i den dybeste depression, men som han aldrig kan slippe. Henrik Stangerup er nemlig til syvende og sidst en rigtig dansker. Som Holberg f. eks. var det. Og det er ikke underligt, at Stangerup har fundet frem til en Holberg-komedie som forlæg for sin tredie film. Tør man spå, at det ikke bliver sidste gang.

Henrik Stangerup er i hvert fald usædvanlig i den danske filmverden alene af den grund, at han ikke ønsker at blive rubriceret som filminstruktør. Han tilhører med lige stor ret den moderne danske litteratur som den moderne danske film. Det var i litteraturen, han startede, og han vil forhåbentlig ikke svigte den. Det kan den ikke tåle.

Stangerup (f. 1937) var arveligt belastet med en skuespillerinde til mor og en litteraturhistoriker til far. Miljøet var konservativt, hvilket naturligvis ikke behøver at være den eneste grund til, at Henrik efter studentereksamen indskrev sig ved det teologiske fakultet. Her blev han forbavsende længe, men indskrev sig dog i en glorværdig række af dårlige, danske teologer. I 1958 barslede studenten med et lille tyndt bind ungdommelige historier, »Lille Håbs Rejse«. Fra universitetet gik turen til pressen, og Stangerup fulgte tilsyneladende troligt en dansk tradition. Han kom til »Ekstrabladet« i 1960 og flyttede fire år senere over på »Politiken«.

I 1961 kom hans anden bog, »Grønt og sort«, en samling noveller om unge mennesker i tidens stil. Den stangerupske nyrealisme blev dog aldrig så kedelig som forskrifterne bød, fordi den illumineredes af humor. I 1963 var han medarbejder på collage-forestillingen »Kom herind, jeg vil fortælle dig noget« og han var i det hele taget ved at etablere sig som provokerende deltager i den danske kulturdebat. Samme år udgav han en samling af Poul Henningsens artikler og gjorde dermed opmærksom på, at han følte sig i pagt med den tidligere kulturradikalisme.

I disse år rejste Stangerup også en del. Hans foretrukne land var Frankrig, og han opholdt sig i længere perioder i Paris, hvor han også en overgang frekventerede IDHEC. Artikler og kronikker blev bl. a. resultatet af disse rejser. Disse artikler og essays samledes i bogen »Veritabel Pariser«, der udkom i 1966. I bogen afspejledes Stangerups ambivalente holdning til fransk kultur. Han var nådeløs i sin sarkastiske udlevering af franske venstre breds-intellektuelle, men når han var tilbage i Danmark, foretrak han trods alt Frankrig. Det er på baggrund af denne intellektuelle konflikt, at Stangerup frembragte noget af det bedste af sin kulturjournalistik. I sine første bøger var han først og fremmest en begavet betragter, følsom og ironisk, og det var ikke overraskende, at han som så mange andre af hans generation betragtede filmen som det naturlige udtryksmiddel for en moderne kunstner. Med mellemrum arbejdede han da også som filmkritiker og ramlede ofte ind i opgør med branchefolkene på grund af sine skarpt formulerede meninger. Mellem hans helte var den filmende sociolog Edgar Morin og Alexandre Astruc. Fra 1967 til 1969 var han med i »Kosmorama«s redaktion.

I løbet af 60'erne havde Stangerup etableret sig som en af de mest læseværdige deltagere i den lokale kulturdebat. Gang på gang bragte han den ned på jorden med sine bestræbelser på at formulere et fornuftens tredie standpunkt over for den voksende polarisering mellem højre og venstre. I 1969 udgav han sin hidtil bedste bog, og måske årets bedste danske roman »Slangen i brystet«. Romanen, der handlede om en dansk aviskorrespondent i Paris, der gradvis er ved at gå i åndelig opløsning for at ende i en tilstand af rent, fredfyldt vanvid, lå smukt inden for en dansk litterær tradition. Dens satiriske beskrivelse af danske kunstnere og journalister i Paris væves fint sammen med et indgående, psykologisk portræt af hovedpersonen.

I 1970 fulgte Stangerup da sit litterære gennembrud op med sit filmiske. »Giv Gud en chance om søndagen«, som han selv skrev med assistance fra Jørgen Stegelmann, er måske ikke et stort kunstværk. Den har ikke samme psykologiske finhed eller tragi-komiske kraft som romanen, med hvilken den har tydeligt slægtsskab i beskrivelsen af den danske nationalkarakter. Men den er på den anden side ikke blot et stykke filmet litteratur. Historien fortælles med dokumentarisk realisme i lange, rolige scener, i hvilke de involverede personer er de væsentligste. Filmens billedstil er funktionalistisk og uden modernistiske, æstetiske raffinementer. Kun i brugen af lyden, overlappende fra den ene scene til den næste, har Stangerup eksperimenteret med udmærket virkning. Filmen synes inspireret af Milos Formans film.

Hovedpersonen er en typisk stangerupsk helt eller antihelt. En ung sognepræst, der gerne vil være noget for sine medmennesker, men som må give op, og som ender blandt gamle venner i København, tidligere teologiske studenter, der er ved at synke ned i alkoholiseret selvmedlidenhed og selvforagt.

»Giv Gud en chance om søndagen« var mere og andet end en kritik af den danske folkekirke og dens rådvilde embedsmænd. Den unge præst er også – i individuel forstand – et offer for den selvforagtens syge, som måske er et særligt dansk problem. Men han er også et symptom på den (i kulturel sammenhæng) uendelige bekymring på andre folks vegne. Det er en film af en usentimental dansker, der gerne vil have os til at betragte os selv inden vi begynder at reformere resten af verden. Stangerup kender sine landsmænd, og kan derfor ikke fuldtud foragte dem. Foragten er kun en understrøm. Han karakteriserer på grundlag af en nysgerrighed, og han holder sig fri af fordømmelsen. I filmen er han den intelligente og aldrig indifferente iagttager, og resultatet er en meget vittig film, som altid er loyal over for sine personer.

Samme år fik Stangerup fra ORTF en invitation til at lave en TV-film. Filmen »Pelouse interdite« (Græsset må ikke betrædes), der er på 43 minutter, blev da også lavet, men ikke udsendt i fransk TV. Det var en reportageagtig skildring af mennesker i et højhuskvarter, og franskmændene fandt, at den var lidet smigrende for dem. I denne TV-film viste Stangerup sig som den engagerede journalist. I 1971 kom så Stangerups anden roman »Løgn over løgn«. Hovedpersonen er en filminstruktør, der har trukket sig tilbage som biografdirektør, men som må vende tilbage til branchen med en film om ungdomsoprøret, da hans biograf skal omdannes til supermarked. Indflettet i denne historie anbringer Stangerup sig selv, og romanen handler bl. a. om, hvor langt en forfatters ærlighed rækker. Er forfatteren således lige så stor en løgner som den livsløgner, han digter om? Romanen vil skildre konflikten hos en kunstner mellem det private liv og hans engagement i det kulturelle liv. Romanen var således en form for selvopgør, men skønt den kan betegnes som en metaroman med medieverdenen som sit miljø, var den ikke i overdreven grad skrevet for de indviede. Det var en dob-

Henrik Stangerup (yderst t. v.) og hans »lille teater«.

beltbundet, ironisk og usædvanlig bog med knivskarpe billeder af livet i Danmark i begyndelsen af 70'erne.

I 1972 fulgte så Stangerups anden film, den svære. »Farlige kys« var et prisværdigt forsøg fra Stangerups side på at komme videre. Det var på mange måder en mere ambitiøs, men måske også mere litterær film end debut'en. Det skulle være en film om følelser, en dramatisk film i modsætning til den samtidige filmmodernisme, der kørte for lavt blus i begrænsede miljøer. Den unge kvinde, der var filmens hovedperson, var en af de gale, men i et kærlighedsforhold til en ung læge, udviskes grænserne mellem det syge og det sunde. Men Stangerup magtede ikke rigtig det store sjæledrama, og filmen blev ikke meget gribende. Der var for meget 'spil' i filmen, og den blev stikkende i en lidt for nem accept af årsagerne til det moderne menneskes plager. Noget videre perspektiv fik filmen aldrig rigtig.

Året efter kom der igen en bog, »Manden, der ville være skyldig«, der havde en vis affinitet til filmen, men

som var betydeligt klarere. Hovedpersonen var en mand, der går amok og begår et mord, men som ikke får mulighed for at påtage sig skylden for det. Handlingen foregår nemlig i et ikke så fjernt fremtidssamfund, hvor omsorgen og forsorgen er blevet total, og hvor individet derfor har fået frataget sit personlige ansvar. Det var en skræmmende og koncis roman, der kunne være inspireret af Roland Huntfords Sveriges-bog »The New Totalitarians«, om et samfund, der frivilligt underkaster sig diktaturet.

Stangerups seneste bog er artikel- og essaysamlingen »Kunsten at være ulykkelig« fra 1974. Her er samlet artikler om film, bøger og Brasilien. Stangerup skriver om den danske syge, og leverer ikke så lidt af en selvkarakteristik i titelessayet om bedstefaderen Hjalmar Söderberg, en radikal individualist, der kunne komme overens med de perioder, hvor han følte sig ulykkelig, fordi han kunne udtrykke sig som kunstner.

I alt, hvad Henrik Stangerup hidtil har skrevet og lavet film om, har det enkelte menneske været hovedpersonen. Ofte har han mindre maskeret end sine samtidige gjort sig selv til hovedpersonen. I ham raser mange modsætninger, politisk, moralsk, emotionelt. Men det er disse modsætninger, der gør ham til den mest livlige kunstner i sin generation. Han føler ofte trang til at sige verden farvel og trække sig ind i sin private sfære, men han har ikke temperament til det. Det er nødvendigt for ham hele tiden intellektuelt at være oppe på mærkerne og slås for det, han forstår ved lykke og livsoplevelse. Han har en sjælden forståelse for dem, der går i stykker på konflikten, men der er for meget energi i ham – endnu i hvert fald – til at ende som den traditionelle danske skønånd i splendid isolation. Han elsker at provokere og irritere, og har ikke svært ved det, og han har en livsalig trang til at optræde som Rasmus Modsat.

Når han derfor drager til Brasilien for at filme »Erasmus Montanus« på portugisisk, er det også for at slå i løgsovsen. Det er ikke svært at se, hvorfor han har fattet interesse for Erasmus. I denne teoretiker og fantast rumsterer det samme intellektuelle dilemma som i Stangerups andre hovedpersoner. Og uden at overbetone aktualiteten er det ikke vanskeligt at få øje på, at Erasmus er en type, som findes i utallige moderne variationer.

Stangerup har sikkert et had-kærlighedsforhold til Erasmus, men føler også for Jakob, der i filmens slutning rider bort fra sin bror, fordi han er ligeglad med om verden er rund eller flak, så længe der er mennesker, der sulter.

Med sin »Erasmus Montanus«, der næppe er upåvirket af Jens Kruuses Holberg-tolkning, vil Stangerup tage luften ud af Holbergs fornuft og understrege den absurde humor med rod i commedia dell'arte. Filmen skal derfor også tages som en protest mod den normalrealistiske film, der er blevet vanen herhjemme.

Stangerup, der er begejstret for sine brasillanske skuespillere, vil gerne indføre teatret på film. Med hovedvægten på spillet, dialogen, store totaler, dekorationer, kostumer, farver osv. skal filmen være en film, der kan være sig selv bekendt som film. Nu har han prøvet realismen (i »Gid Gud en chance om søndagen«) og det psykologiske drama (i »Farlige kys«). Nu skal det spektakulære afprøves. Derfor går tæppet op og ned mellem akterne, og vi skal vide, at det er en trup, der opfører spillet. Stangerup nævner selv blandt sine forbilleder Jean Renoir (»Guldkareten«) og Sacha Guitry, og han tænker på at dedicere filmen til »Le petit théâtre de Jean Renoir«. Det skal blive meget spændende at se Henrik Stangerups lille teater. ■

Franz Ernst- kritisk og engageret

Peter Hirsch

Franz Ernst begyndte inden for dokumentarismen, engang i begyndelsen af 60-erne. Denne baggrund har nok en vis betydning for den sikre sans for miljø-realisme, man finder i hans første spillefilm »Ang.: Lone« (1970), »Privatlivets fred« (1973, for TV) og »Den dobbelte mand« (1976). Disse tre fiktionsfilm er blevet til i nært samarbejde med kendte, rutinerede forfattere, hhv. Charlotte Strandgaard, Klaus Rifbjerg og Kirsten Thorup, og Franz Ernst er ikke bleg for at erklære, at han aldrig ville have mod på at skrive et manuskript til en fiktionsfilm alene.

»I tilfældet »Den dobbelte mand« begyndte Kirsten Thorup og jeg at tale om en bestemt person, hvis psykologi interesserede os, og som vi mente kunne bære en alment interessant historie. Det var nok i det store hele Kirsten, der udformede selve historien, f. eks. ideen med de to brødre, og at broderen falder ned ad en trappe og slår sig ihjel. Men iøvrigt er det et gensidigt spil, frem og tilbage over bordet. Forfatteren skriver altid i første omgang, så retter jeg igennem, og forfatteren skriver om igen. Kirsten skrev manuskriptet igennem fem gange, før det var færdigt. Hele forløbet, hver enkelt scene var planlagt på manuskriptstadiet. Der er så godt som ingen improvisation i »Den dobbelte mand«. Dialogen er blot rettet lidt til, til skuespillerne i de enkelte situationer under optagelserne. Der var noget helt andet med »Ang.: Lone«, hvor vi ikke havde nogen skreven dialog, og hvor Charlotte Strandgaard var med på optagelserne. Det var sim-

pelthen en helt anden form for dialog. I »Den dobbelte mand« er enkelte sekvenser fjernet under den endelige redigering, af fortælletekniske grunde; de havde ingen funktion, bragte ikke udviklingen videre«.

TEMATIK – KOMMUNIKATION

Franz Ernst's film er blevet til ud fra et bestemt kritisk socialt engagement, en personlig holdning til samfundet. I det brede spektrum af danske filminstruktører hører han afgjort til blandt dem, hvem den tekniske (også fortælletekniske) perfektion ikke er et mål i sig selv, men som *vil* noget – noget meningsfuldt – med sine film. Men han vil på den anden side hverken slå sig til tåls med en propagandistisk forenkling eller en eksklusiv debatfilm for de indviede (og i forvejen enige). Hans problem er næsten klassisk: at kommunikere en kompleks social problematik på en umiddelbart tilgængelig og umiddelbart fængslende måde, tilstrækkeligt tilgængelig og fængslende til at blive »folkelig«.

»»Den dobbelte mand« handler meget om individets forhold til systemer, ikke mindst på det moralske plan. Konflikten mellem samfundets moral og så den moral, der egentlig skulle til, for at mennesker kunne befinde sig godt. For at samfundet helt konkret skal fungere, presses der nogle krav ned over hovedet på folk, krav der ikke tager nok hensyn til menneskers natur. Det er kernen i filmen. Jeg synes egentlig også, at den har en ret klar politisk holdning. Den paralleliserer forbryderverdenen med det kapitalistiske system. Lønslave eller forbryder, i begge tilfælde afhængig af systemets vilkår, det er de valgmuligheder, der gælder for mennesker i de samfundslag, som filmens personer hører til i. Hvilket vil sige de fleste mennesker her i landet.

Egentlig er jeg meget anfægtet af, at mine film oftest virker sorte og pessimistiske. Det er vel ikke helt bevidst, hver gang, men alligevel på en måde et udtryk for min holdning. Jeg er bare bange for, at det ikke er nogen videre nem måde at kommunikere med folk på. Jeg vil meget gerne arbejde mig frem til en »publikumsvenlig« film, der kan kommunikere med et bredt publikum, og sådan en film troede jeg egentlig også, at »Den dobbelte mand« blev. Jeg syntes egentlig, at der var dramatisk spænding og tempo nok til at vedligeholde opmærksomheden, men nu har jeg lige læst provinsanmeldelserne. De er jo nok en strømpil for det brede publikums smag, og de er ikke overstrømmende. De finder, at historien er for uklart fortalt, for tynd, hvilket tyder på, at den psykologiske dimension er undsluppet dem. Og det er i høj grad den psykologiske spænding, filmen står og falder med. Jo flere film, man laver, des mere lærer man at passe på som en smed med de fortælletekniske subtiliteter, elipser, antydninger. Der er spring i historien i »Den dobbelte mand«, f. eks. fra hovedpersonens første møde med forbryderverdenen og så til han er begyndt at arbejde for den; det går igen i provinsanmeldelserne, at det forekommer u-forklaret.

Der er således virkelig en stor forskel på mine film og Hans Kristensens, selvom de måske kan ligne hinanden på overfladen. Hans måde at fortælle en historie på er mere klar, publikum er *med* hele tiden. Og så er han simpelthen mere ægte folkelig, på en eller anden måde, han har mere humor, end der er i »Den dobbelte mand«, han ligner mere »almindelige mennesker« her i landet, hvor jeg er mere intellektualiserende, og det er hans styrke. Han har iøvrigt sagt til mig, at han ikke kan lide »Den dobbelte mand«.

Jeg kunne imidlertid stadig godt tænke mig at lave en film, der er skideskæg, jeg har også forsøgt at få et manuskript på benene, men det er ikke lykkedes. Det er enormt svært, der skal jo være mening med det. Min kortfilm »Schhh« var et forsøg på at lave noget sjovt. Men der skal jo noget mere til en hel spillefilm. Skuespillerne har vi jo, og teknisk set rangerer vi efterhånden ganske hæderligt, synes jeg. Næh, dansk films største problem for øjeblikket, det er manuskripterne«.

FILMMILJØ – FILMLOV

»Et vist miljø er der vel blandt de yngre danske filminstruktører, Esben Høilund Carlsen, Jørgen Leth, Anders Refn, Hans Kristensen – selvom det ofte er klikepræget. Jeg synes f. eks. det er en stor fordel, at Hans kan komme og sige mig, hvad han synes – og ikke synes – om mine film.

Men økonomisk og politisk er situationen barok – og ulykkelig. Netop nu er der en hel del, der tyder på, at filmloven omsider er ved at bære frugt, i form af – om ikke perfekte film – da i hvert fald et generelt højnet kvalitetsniveau. Men samtidig er der enorme problemer med det politiske klima, der strammes voldsomt, og Filminstitutet må gå en ubehagelig balancegang og ikke fornærme politikerne. Der er tale om lovbrud, om politikere der overtræder den lov, de selv har givet, der er tale om censur. Der bliver for få penge til produktion af film i de kommende år, hvilket er så meget mere tragisk, som de film, der produceres i dag, er af en væsentlig større kvalitet end de fleste af dem fra 1960-ernes bølge, mere lagt an på en bred kommunikation end 60-ernes »kvalitetsfilm«, der ofte var ret eksklusive og »vanskelige«. Det er netop nu, der er brug for penge til produktion. Lademanns ny filmselskab stiller jeg mig foreløbig afventende overfor – skeptisk afventende. Forhåbentlig dementerer de den nærliggende mistanke for spekulation i filmatiseringer. Ellers er der kun Steen Herdel tilbage af de små producenter. Det var ham, der producerede »Den dobbelte mand«. Jeg var raden af producenter rundt med den film, d.v.s. hos Nordisk og Rialto, de var ikke interesserede.

Men på en måde føler jeg også en større tilfredsstillelse ved selv at være med, sammen med en producent, til at have 6–700.000 kr. i klemme, og så til gengæld kunne bestemme, hvordan min film skal se ud, fremfor ikke at have en økonomisk risiko, men til gengæld nogen, der fortæller én, hvordan det hele skal være. Det kan bare blive nødvendigt i praksis. Og det er egentlig et ret sørgeligt valg, al den stund de første vilkår jo ikke er videre trygge. Men her er det igen systemet, der tyranniserer«.

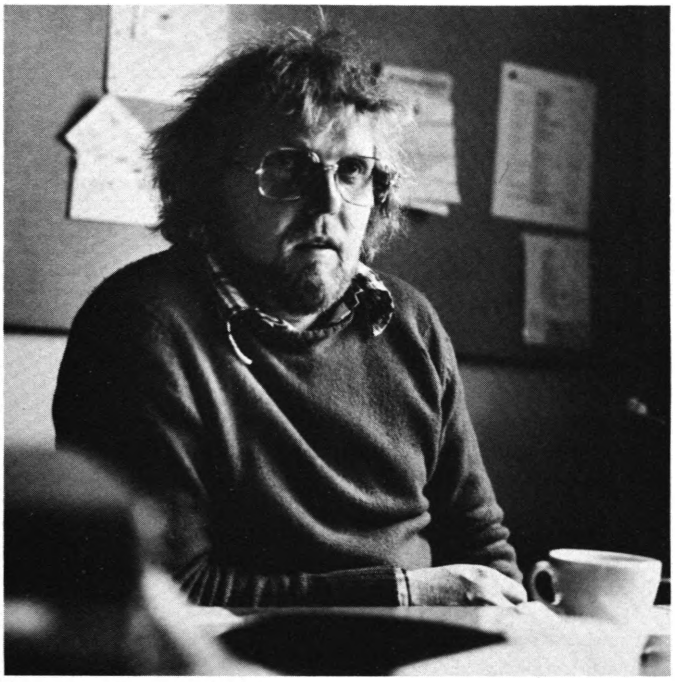
Hvordan tegner den nære fremtid sig for Franz Ernst? Jo, til juni måned skal han for TV-teatret instruere Peter Steen og Peter Ronilds spil »Den flyvende hollænder«, en tragi-komisk beretning om en mand, der gerne vil til operaen – uden at kunne synge. Peter Steen har selv hovedrollen. Herefter er Franz Ernst fyret fra TV-teatret, som han har haft en to-spil-om-året-kontrakt med; det samme er for øvrigt Ole Roos. Hvorfor?

Nedskæringer. Krise. Systemets tyranni. Ikke bare over film, men over hele kultursektoren. Blandt andet. ■

Franz Ernst – kritisk og engageret dansk filmskaber.

Erkendelsen et møde m

Jesper Tang



HANS KRISTENSEN

Der knytter sig altid en kuriøs interesse til manden bag filmene; ikke mindst efter, at manden via sine film har haft op til 3,8 mill. mennesker i tale (nemlig via sin TV-serie, se nedenfor). Derfor er her én gang for alle en beretning fra den halv-intime sfære. Hans Kristensen lagde oprindeligt op til Kunstakademiet som maler, men han har efter eget udsagn ikke rørt en pensel, efter at han har valgt at gøre et andet billed-medium til sit. Hans film-karriede startede faktisk på Den internationale Højskole, hvor han i filmklub-regi producerede en 8 mm film. Senere forsøgte han for egen regning at filmatisere en Tove Ditlevsen novelle »om et lille barn, du ved ...«. Den blev aldrig færdig.

Iøvrigt er den 34-årige instruktør gået både »the hard way« og den (efterhånden) »officielle« vej til sin nuværende position som ung, lovende (arrogant presseudtryk, der vil sige: du skal nok engang komme til at lave noget helt fint) dansk filminstruktør. I 1962 var han fotograf-assistent på Laterna-film, men blev smidt ud seks måneder efter (»fordi det duede jeg ikke til«). Han søgte oprindelig optagelse på Den danske Filmskoles instruktørlinie i 1966, men fik afslag. Kom ind i 1967 og gik der i to år sammen med bl. a. Chr. Braad Thomsen, Anders Refn og Dan Tschernia. Afgang i 1969. Han har endvidere fungeret som filmansætter (omrejsende film-sælger) for Camera Film, og han har været instruktørassistent hos Erik Balling, Henning Ørnbak, Knud Leif Thomsen etc.

Hvis man vil vide noget om Hans Kristensens helt intime sfære, så skal man bare gå ind og se hans film: »Min egen problematik er meget af det, jeg går rundt og laver. Nu ryger jeg mere og mere ind i en ægteskabsproblematik, kan jeg mærke. Jeg sidder og snakker med mig selv«. Produktionen omfatter op til i dag syv numre:

»Portræt« (øvelsesfilm, Filmskolen, 1968), »Tur i helvede« (farveøvelse, Filmskolen, 1969), »Gitte i april« (afgangsfilm, Filmskolen, 1969), »Flugten« (spillefilm, debut, 1973), »Per« (spillefilm, 1975), »John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner« (TV-serie i fire afdelinger, sendt foråret 1976 i DR-TV) samt »Blind makker« (spillefilm, forventet premiere efteråret 1976).

Jeg havde en mærkelig fornemmelse af knive i ærmet, da jeg sad og talte med Hans Kristensen. Her kom jeg for ligesom at »gøre ham op«, tegne profiler i hans ansigt, måske slå ham en lille smule ihjel på et tidspunkt, hvor han tilsyneladende ikke selv havde nogen fornemmelse for et ophold eller en skillelinie i produktionen – eller for den sags skyld for, hvor den ville føre ham hen. Som om det ikke var drabeligt nok, at jeg ville forsøge at få ham til at formulere i ord, hvad han allerede havde formuleret for mig i visuel symbolik og bevægelse, i dialog og dekoration, i lys og mørke. De verbale knive blev ikke mindre skarpe oppe i ærmet, efterhånden som jeg opdagede, at noget af det specielle ved Hans Kristensen netop er, at han i virkeligheden er parat til at gå langt videre i sin problemformulering og »samfundserkendelse« *på film* end hen over skrivebordet i et produktionskontor på ASA, Lyngby.

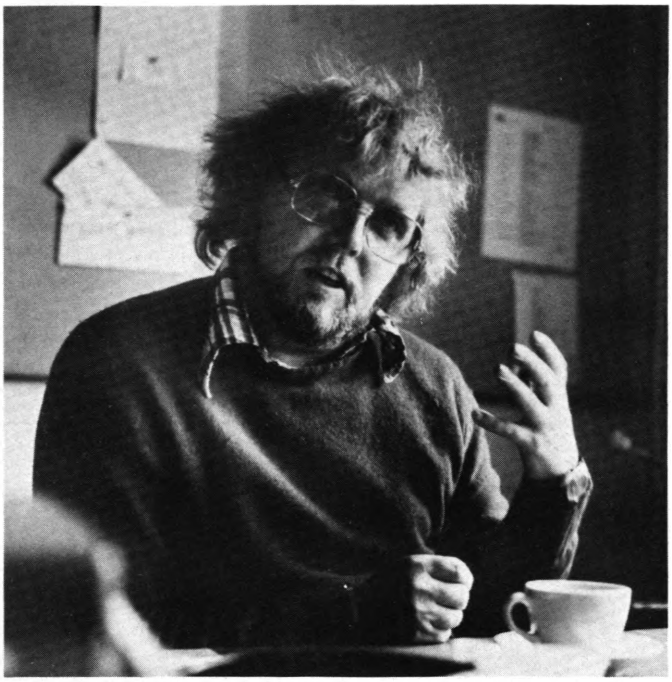
Med andre ord: hvis man vil have et koncentreret billede af det ikke så lidt, Hans Kristensen ved om os og vores danske samfund, så skal man stadig stille op ved biografernes billethuller. Han udfolder sig mest komplekst, han »taler« og »tænker« mest intenst og sammenhængende i billedkompositioner, og han erklærer, at han (og hans »arbejdsliderlighed«) har det bedst, mens billeder og kompositioner bliver til:

»I begyndelsen af optagelserne til en film har det hele et bestemt forløb. Det er meget velplaceret. Vi ved, hvad vi skal lave. De sidste to uger er der ikke én, der aner, hvad vi laver, for dér har vi lavet hele historien om. Alle er skrupforvirrede, og jeg kan ikke kommunikere. Men det er faktisk den bedste situation for mig. Så kan jeg sidde og tænke, at det dér må jeg lave om, det dér kan jeg tage en chance på, og mon nu det dér kan bære? Så begynder det først.«

Arbejdsformen – og mine sære fornemmelser – sættes bedst på plads via den formulering, Hans Kristensen giver sit *filmæstetiske credo,* der samtidig er en formulering af selve hans erkendelsesdimension: »Jeg synes, det er fantastisk, at du affilmer virkeligheden. Din største pligt er at *forstå* den, i stedet for at bruge virkeligheden.«

Selv om denne opfattelse af filmmediet og af den kunstneriske skaben nok kan tangere en meget klassisk »kunstnertypes« og måske kan siges at ligge faretruende tæt op af et positivistisk kunstideal, så understreger den dog sympatisk nødvendigheden af, at filmkunstneren netop koncentrerer sig om arbejdet i og med det visuelle medium. Hans Kristensen lægger klart luft mellem sig og den opfattelse af mediet, der ser det underordnet en allerede-

på filmstrimlen - ed Hans Kristensen



formuleret erkendelse (»Man kan godt stramme stoffet, men det må aldrig blive analyserende eller pædagogisk, for er der noget, de fleste mennesker har næse for, så er det, når man vil pådutte dem noget. Så lader de være med at lytte, uanset om det er godt eller dårligt«), og synes at mene, at erkendelsen findes på filmstrimlen, i dén specielle dimension, som er filmkunstens. Det vil sige, at forståelsen af virkeligheden, formuleringen af dens problemer, opstår i og med den filmiske bearbejdning af virkeligheden, eller rettere: i og med kompositionen af de billeder, som er udvalgt og affilmet virkeligheden. På den måde gør Hans Kristensen front imod den litterære filmtænkning og imod den logisk-kognitive dimension, som filmkunsten har lidt ofte under. Det visuelle medium har sin specielle »logik«, sit specielle udtryk eller sprog, og dets erkendelse behøver ikke at retfærdiggøre eller forklare sig over for den kognitive/litterære. Problemformuleringen sker for Hans Kristensen åbenlyst på filmstrimlen, ikke hen over skrivebordet – og derfor kan han godt i sit arbejde og sine film vide og forklare noget, han slet ikke ved!

På den anden side skal denne position ikke blive et elfenbenstårn. Jeg har ingen fornemmelser af skjulte knive, når jeg spørger (om ikke andre, så mig selv), hvad og hvordan erkendelsen formuleres i filmene, og hvordan dér erkendelse forholder sig til den virkelighed, de er produceret i og for.

Produktionen op til i dag udgør et tematisk tæt sammenvævet hele, der som nævnt ikke synes at have fundet nogen (bare foreløbig) afslutning. De enkelte film gennemspiller de samme tematiske størrelser, og variationerne fra film til film synes snarere at kunne betragtes som et arbejde i bredden, en afsøgning af temaets grænser, end et arbejde i dybden, det vil sige en udvikling eller løsning på temaets konfliktstof. Betragter man derimod produktionen fra et formelt (kompositionsteknisk) synspunkt, falder den klart i to afsnit: 1) nogle frit fortællende, fabulerende, næsten lyriske film (»Gitte i april« og TV-serien »John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner«) og 2) spillefilmene (»Flugten« og »Per«), der er betydeligt strammere komponeret omkring i traditionel forstand dramatisk tænkte historier af kriminalhistorie-typen.

Afgangsfilmen »Gitte i april« er nok den mest vellykkede og smukkeste *billedkomposition,* Hans Kristensen endnu har lavet. Begivenhedsforløbet (der netop ikke er en egentlig handling) danner en spinkel og betydningsløs baggrund for lyrisk fortælling i billeder og længere sekvenser. Dialogen er næsten overalt skåret ned til et minimum. Sekvenserne er roligt, tålmodigt og melankolsk filmet – i god overensstemmelse med den undertrykkelseshistorie, som fortælles. Filmen er komponeret i fire afsnit: (1) en fabulerende indledende beskrivelse af Gitte, hendes hverdag og hendes position som enlig mor samt hendes aktuelle situation: hun tvivler med hensyn til en gift elsker, der snart kommer på besøg; (2) en kortere, mere symptom-betonet beskrivelse af elskeren på vej; (3) en beskrivelse af de to sammen og deres mislykkede møde; (4) en næsten symmetrisk, men strammet gentagelse af indledningens beskrivelse af Gitte på morgenen efter den mislykkede nat.

»Da jeg skulle lave »Gitte i april« havde jeg en drøm om, at man kunne lave en ganske almindelig hverdagsfilm og få den til at være spændende. Men problemet var, at hvis jeg ikke havde sagt på forhånd, hvad det var, man skulle se i det, så ville det leve et meget tilfældigt liv hos publikum. Man måtte pege præcist på, hvad man ville med den hverdag, og i denne vilje lave det. Derfor blev filmen lavet på den måde, at man ligesom malede himlen over hende, gav hende en situation, og så kunne man lave hverdagsstemningen. Den smukkeste scene, som i virkeligheden var det første, der overhovedet var tænkt på til filmen, er den om natten, hvor hun ikke kan sove, går op og ud og drikker noget Cola, går ind og hører radio, tæn-

der lyset og slukker det igen. Det var en hverdagshandling og en nattestemning, som fascinerede mig«.

Problemet er netop affilmningens: virkeligheden er ikke usammenhængende og fragmentarisk, og affilmningen er ikke meningsfuld, hvis den ikke giver form til virkelighedens sammenhænge. Men mere end det: affilmningen bliver først spændende og forståelses-søgende i det øjeblik, den forsøger at give virkelighedens sammenhænge tematisk værdi. I nattescenen sker der noget mere end blot det synlige: den undertrykte Gitte afprøver i dén scene sin eksistentielle situation, den virkelighed, hun har fået eller bygget op, og det viser sig, at det overhovedet er dér, man skal finde årsagen til hendes i begyndelsen kun akutte tvivl: tingene (Cola og radio) og hendes omstændigheder (børnene, der sover) kan ikke tilfredsstille hende; alt det, der plejer at kunne stille hendes uro, fungerer ikke. Det er den situation, det er i den materialistiske og monotone virkelighed, at hendes undertrykkelse kommer til syne. Hun tvivler om hele virkeligheden.

Filmens eksistentielle forløb kan illustreres ved en sammenstilling af nattescenen med indlednings- og slutscenerne. I begyndelsen forklarer Gitte på et toilet på sin arbejdsplads *hviskende* en veninde om sin tvivl med hensyn til elskeren; det *er* en mere omfattende tvivl, hun ikke kender eller tør formulere højt. I slutscenen *løber* hun af sted på sit arbejde, efter en mislykket nat og efter morgenen efter at have gjort de ting, som hun nu skal gøre (børnene etc.). Her har *angsten* overtaget tvivlens rolle. Men som hos enhver af Hans Kristensens afmægtige, undertrykte helte (hvoraf Gitte er den første) bæres angsten med tålmodig melankoli og et sammenbidt smil.

Gittes væsentligste karakteristika er *undertrykkelse* (der uddybes i en hierarkisk underordning: elskeren er undertrykt af sin etablerthed og sin arbejdsgiver og han undertrykker (derfor?) Gitte)) og *uvidenhed,* der har form af angst. Til disse to hovedelementer i den hans kristensenske tematik kommer *flugten:* Gitte forsøger moderat at bryde monotonien ved at skabe exceptionelle situationer i forhold til den: hun tager en elsker og lukker sig inde med ham i sin seng, der er omdannet til en afskærmende hule. Han kan (ganske vist fotograferet gennem sengens/hulens tremmer!) klarere formulere en drøm om at flygte til Mallorca. Men selv denne klart formulerede drøm forbliver ligesom bare en fidus, noget exceptionelt – der bliver ikke plads til noget oprør eller en egentlig bevidsthedstagen mod undertrykkelsen: ti minutter efter forlader han Gitte i nattens mulm og mørke og drager ud i arbejdsgiverens navn og ånd.

FABULERENDE OG LYRISK TV

TV-serien »John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner« fortsætter den fabulerende, lyriske kompositionsform, selv om den billedmæssige skønhed og udtryksfuldhed er mindre og sekvensfølgen mindre rolig og tålmodig end i afgangsfilmen:

»Jeg skal ikke klage over TV, men produktionsapparatet er for stort. TV-serien er det mest uvisuelle, jeg har lavet, fordi jeg hele tiden skulle kommunikere med 25 mennesker, og ikke pludselig kunne flytte på kassen, for nu var den allerede sat ét sted«.

Pàny koncentrerer interessen sig om billedkompositionen, om den frit fabulerende fortælling om de enkelte personers hverdag: »Serien skulle først og fremmest handle om de dér mennesker, som gik rundt og var hverdag. Jeg synes hele tiden det er fantastisk spændende at trække personerne så langt frem som muligt, at trække deres hverdagsnuancer så langt ud som muligt, i stedet for at lave et perspektiv på dem«.

Denne tanke styrer den konkrete opbygning: ingen af de fem personer (der symptomatisk nok alle nævnes i titlen) er vigtigst – ja, det *er* faktisk lidt af en præstation, at vi kender dem alle sammen efter blot første del af serien. Det ydre forløb koncentrerer sig om to begivenheder: Nørrebrofamilien skal saneringsflyttes til et højhusmiljø i de sydlige forstæder (i del 1 og 2), og efter denne flytning – hvis eftervéer dog mærkes gennem alle fire dele – nærmer arbejdsløsheden sig og bliver en realitet (del 3 og 4). Disse ydre begivenheder kunne let have givet anledning til et perspektiv og derved til en dramatiseret handling, et stramt forløb (højhusene og kapitalismen kunne have fået en ordentlig én på hatten), men de fire dele får lov til at følge deres egen, næsten drømmeagtige logik: de enkelte, i traditionel forstand pointeløse, hverdagssekvenser spilles helt ud hver for sig og glider ustandseligt over i nye. Der er ingen nødvendig begivenhedsmæssig kausalitet mellem en meget stor del af seriens klip og sekvenser. Hverdagen gøres spændende via den lyrisk-fabulerende spejling, der langsomt oplagres hos seeren som indtryk, kendskab til personerne og deres miljø – og måske nok så vigtigt: genkendelsen af egen hverdags indholdsstørrelser. Vi drives ligesom igennem denne fortælling om noget, de fleste kender alt for godt, af en kuriøs interesse for at se det hos andre også.

Vi *har* åbenbart behov for at gøre det private offentligt omkring familien, for Hans Kristensen er ikke den eneste: tænk på Klaus Rifbjergs radio-krønike og Chr. Kampmanns familieromaner. Hans Kristensen insisterer bare mere end de to på den helt nøgne hverdag og det tidsmæssigt sammenpressede forløb. Hos Rifbjerg er der et forsøg på en samfundsmæssig/historisk erkendelse og de fleste har derfor en nostalgisk og intellektuel erkendelsesmulighed; hos Kampmann er der oplagt mulighed for at foretage en traditionel kuriøs og opadstigende identificering med højborgerfamilien. Hos Hans Kristensen er der kun den grå hverdag hos de grå mennesker – der dog (til højborgernes og de intellektuelles overraskelse, måske) viser sig at *være* mennesker.

Først mod seriens slutning (hvor oplagringen ligesom er tilstrækkelig) strammer de ydre, handlingsprægede begivenheder til omkring den truende arbejdsløshed og de interne psykologiske og familiedynamiske konsekvenser af forsørgerens detronisering som familieoverhovede. Men dette oplagte sted for en perspektivering, en totalkritik af vort økonomiske system og familiestruktur tjener ligesom også et mål uden for sig selv: ligesom Gitte forsøger at ophæve dagligdagens monotoni ved at gøre noget exceptionelt, eksperimenterer Hans Kristensen her med sin familie og glider ind i en afsøgning af nogle af sine foretrukne tematiske størrelser.

Også med TV-serien skaber Hans Kristensen billeder af personer, som er undertrykte, uvidende og tålmodige. Det undertrykkelseshierarki, som er nævnt i forbindelse med Gitte-filmen, står her frem med al ønskelig tydelighed. John, familiefar, murer, borger, er et magtesløst menneske (som hele familien) udadtil. De ydre omstændigheder viser her klarere end i »Gitte i april«, at det almindelige danske menneske er administreret og ufrit, og at det er derfor, dets hverdag er meningsløs. Undertrykkelsen foregår i det stille, men den foregår hele tiden og er ikke rigtig til at erkende eller komme til viden om for den undertrykte:

»Det, der var interessant for mig, var at nå ind til disse mennesker og via dem opleve trykket eller situationen«, siger Hans Kristensen selv. Men det undertrykte menneske kommer med filmens (og vores samfunds) logik til at undertrykke andre: Alice, Johns kone, er bange for sin mand og er derfor de facto administreret af ham – og dette kommer oven i den generelle undertrykkelse. Børnene Peter og Susanne og *lille* Verner mærker såvel pater familias' personlige tryk som forældrenes fælles styring og formynderi. Ja, der er ligefrem antydninger af endnu en underdeling i forholdet mellem de store børn og *lille* Verner. Undertrykkelsen forplanter sig nedefter – parallellen mellem forholdet arbejdsgiver/arbejder og forholdet forældre/børn er ikke af Hans Kristensens egen opfindelse, men den har desværre endnu kunstnerisk og politisk tæft.

Hvad Hans Kristensen i virkeligheden gør med sin hverdagsaffilmning er at vise tematisk, hvorledes det undertrykte menneske afreagerer sin undertrykkelse (f. eks. via festen) midt i al sin uvidenhed – og uden at komme til viden. Til den ende anstiller han som sagt et konkret eksperiment: hvad sker der, hvis man fjerner et lag i den hierarkiske undertrykkelsesstruktur?

De sidste to dele af serien udgør faktisk en chiasme: med den truende arbejdsløshed rykker trykket også nærmere, pater familias bliver »umulig« og stærkere undertrykkende, fordi det pres, der kommer på ham udefra, forstærkes. Familien viser splittelsestendenser. Pludselig fjernes trykket *på familien* (John får først arbejde i Jylland, senere bryder han sammen og indlægges) og i dén situation kan de undertrykte (moderen, børnene) finde sammen og *solidarisere* sig. De gør alle de ting, de hidtil ikke har kunnet gøre, de lever fuldkommen frit og gensidigt respekterende – indtil sønnen Peter sætter sig i faderens sted – og indtil faderen kommer tilbage. Situationen er pånyt exceptionel: vi får ikke så meget at vide om forholdene efter Johns tilbagekomst, men selv om det synes at gå en smule bedre for en stund, tyder alt på en næsten identisk retablering af *alle* undertrykkelsesstrukturens lag og mekanismer i det lange løb. Ophævelsen af trykket var noget midlertidigt, og de undertrykte synes ikke (modsat vi, som kigger) at have forstået magt- og undertrykkelsesspillet.

»John, Alice ...« udvider således klart en del temaer fra Gitte-filmen og den forlænger den kompositionstradition værdigt, som afgangsfilmen lancerede. Undertrykkelsen forklares tydeligere sociologisk og strukturelt, uvidenheden trænger tydeligt igennem uden at rokkes af stedet, den (måske forløsende, senere hen) solidaritet optræder momentant. Derimod er flugttematikken (måske realistisk?) holdt nede – med mindre man vil se seriens sidste billede som tegn på flugt eller i alle tilfælde forandring: familien går samlet og forsonligt ind i S-toget. Det er bare stadig den københavnske nærbane.

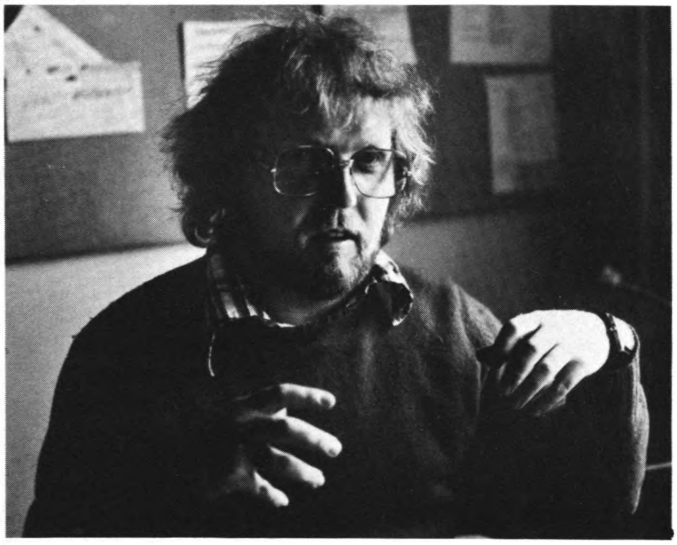
STRAMMERE SPILLEFILM

I begge Hans Kristensens spillefilm er den frit fabulerende stil afløst af en strammere kompositionsmåde, der benytter en egentlig dramatisk historie som rygrad. Og – bortset fra at begge film hæver sig milevidt over største-

Tre scener fra Hans Kristensens nye spillefilm, »Blind makker«.

delen af det øvrige danske filmlandskab – det er på en måde deres svaghed: som jeg tidligere har argumenteret for det i en anmeldelse af »Per« (se Kosmorama 126) fungerer historierne ikke særlig perfekt, der mangler interesse og indsats fra instruktørens side for det dramatiske *forløbs*aspekt, hvilket muligvis i de to hidtidige spillefilm kan skyldes muligheden for på dramatisk svage steder at klippe til en stærk og populær skuespillerpræstation og en udpræget filmisk type: Per/Ole Ernst.

I »Flugten« knækker én historie direkte over på midten til fordel for en anden, og selv om denne er nok så interessant, sidder man alligevel tilbage med en sær utilfredsstillelse over for den første. Så vidt jeg kan se, skyldes denne manglende interesse for historien måske dels, at historierne simpelt hen er for ringe, dels (og væsentligst), at Hans Kristensen indtil videre er den fabulerende, lyriske fortæller med blik for hverdagsscenens indholdsfylde, enkeltpersonernes reaktion i øjeblikket, i hverdagen og i tingene. Han erkender selv dilemmaet: »Historien kommer mere og mere bevidst ind, men det er hele tiden et spørgsmål om også at holde personerne oppe«.



Begge historier har et kriminalistisk element i sig. I »Flugten« er der næsten to kriminalhistorier; i den første kommer den subsistensløse, fribytteragtige Per langsomt til kort over for en bagmandsorganisations mellemlag, og da han på grund af en bommert lægges på is et stykke tid, forlader instruktøren helt en række hændelser, man godt ville have en ende på. I stedet koncentrerer han sig om den historie, i hvilken Per sammen med flipper-fotografen Mikkel forsøger at afsløre det øverste lag i organisationen: advokater og smarte damer. Under udfoldelse af moderat dramatik og oprigtig angst for at have slået ihjel (helt parallelt til »Per« og et sikkert indicium for den undertryktes gode hjerte og ikke-kriminelle hensigt, når alt kommer til alt) løber historien til ende uden egentlig kriminalistisk opfølgning. Til slut er det mere epokegørende at koncentrere sig om Per og Mikkels venskab og om deres flugtdrøm. »Per« (se stadig Kosmorama 126) arbejder med kun én hovedperson, der føres ind i selve borgerskabets kriminelle spil ved at lade sig »engagere« af en fabrikant, der skal have foretaget hele to afbrændinger af sin fabrik for at redde forsikringssummen hjem.

Hans Kristensen forklarer, at hans interesse for kriminalgenren først og fremmest skyldes, at den er »fysisk i sin åndelighed: en mand, der er bange, spæner, han er angst for at blive fanget. Det er så tæt på drømmens angst, rent fysisk. Nogle gange presser jeg tingene derhen for at komme af med den visualitet, genren indeholder«. Forklaringen passer udmærket på Hans Kristensens hyppige anvendelse af visuelle symboler og nattebilleder (se interview i Kosmorama 114), men man kan formodningsvis tilføje, at netop kriminalelementet leverer et perfekt rum for den hans kristensenske tematik, for udspillelsen af dén sociale undertrykkelseshistorie, der er begge spillefilmenes – ja hele produktionens. Og så må man ikke glemme kriminalgenrens fundamentale spænding, dynamik og konkrethed: den holder dampen oppe og biograffilm er underlagt andre krav end TV-film og afgangsfilm fra Den danske Filmskole.

Med spillefilmene får man først og fremmest sat navn på den væsentligste undertrykkende faktor i vort samfundsliv: pengene og deres feticherende bærere, borgerskabet. Nok så karakteristisk er alle borgerskabsrepræsentanter gedigent korrupte (bagmænd) eller på vej ind i kriminalitet for at fastholde deres eksistensberettigelse og status-underlag: de herlige penge. Pengene indstifter undertrykkelseshierarkiet, de dirigerer menneskene, administrerer og styrer og sætter nogle mennesker under andre. Nederst står Per (og hans kammerat Mikkel) sammen med de generelt besiddelsesløse kvinder. Et billede på de fleste af os danske mennesker.

Per er overalt lige uvidende eller uerkendt. I »Flugten« prøver han og Mikkel ganske vist på baggrund af en umiddelbar trods-fornemmelse at *afsløre* den vidtforgrenede bagmandsorganisation, men det lykkes kun middelmådigt for så vidt som magthierarkiet ikke ramler sammen og for så vidt som afslørings-projektets resultater i virkeligheden fører til splittelse – mellem Mikkel og hans pige (enlig mor, hvis følelsesmæssige engagement kules ned) og mellem Mikkel og Per. I »Per« er der ikke noget forsøg på afsløring, men en opgåen i borgerskabets og undertrykkelsens mekanik på baggrund af drømmen om flugten. Og ingen af stederne lærer Per noget om det samfund, han lever i.

Men drømmen om flugten spiller til gengæld en mere fremtrædende rolle i spillefilmene end i de øvrige produktioner. Per og Mikkel bruger afsløringens resultater (fotos) til afpresning, der skal resultere i en flugt fra det hele. Det er den eneste udvej, løsning, konklusion, de kan se. I »Per« drømmer titelpersonen sammen med borgerfruen ligeledes om at rejse væk for de penge, Pers indsats for hendes mand skal indbringe. I »Flugten« ser man på det sidste billede båden med de to glide ud

gennem Sydhavnen – men det vigtigste er ifølge Hans Kristensen, at filmen slutter med solidariteten imellem dem: »Det måtte slutte med en triumf for deres venskab – om de nåede ud på den anden side af Kronborg er ganske ligegyldigt«.

Og den solidaritet, det drejer sig om, er overalt de undertrykte, besiddelsesløse og uvidendes. Den grundlæggende undertrykkelsestematik belyses af det forhold, at Per og Mikkel (ligesom Per og Marianne i »Per«) bliver uenige og splittes, når de har penge eller værdi, mens de samles og arbejder i fælles vilje, når de ingen ting har. Vi snakkede lidt om det, og om hvem Per er, inden samtalen holdt op:

H.K.: – Oprindelig var det Mikkel-figuren, jeg ville lave en film om. Jeg havde læst »Kongens Fald«, og hvis Mikkel Thøgersen er typisk dansk, så er jeg typisk dansk: vægelsindet, den, der svinger fra det afmagtsfulde til det hovmodigt urealistiske – en drømmernatur, der aldrig rigtigt opfatter virkeligheden, men ligesom formulerer den omkring sig. Men pludselig kom der udefra en mere helstøbt figur, der nok var uden for mig, men som jeg forstod fantastisk godt. Jeg kender ham fra min barndom. Det sære ved Per-figuren er, at i »Flugten« er der ligesom fortalt en masse om Mikkel, men dén fyr, du kender bedst, det er Per, og ham har jeg ikke fortalt en pind om. Men han var fuld af en masse ting, som jeg er fuld af, og som vi alle sammen er fulde af.

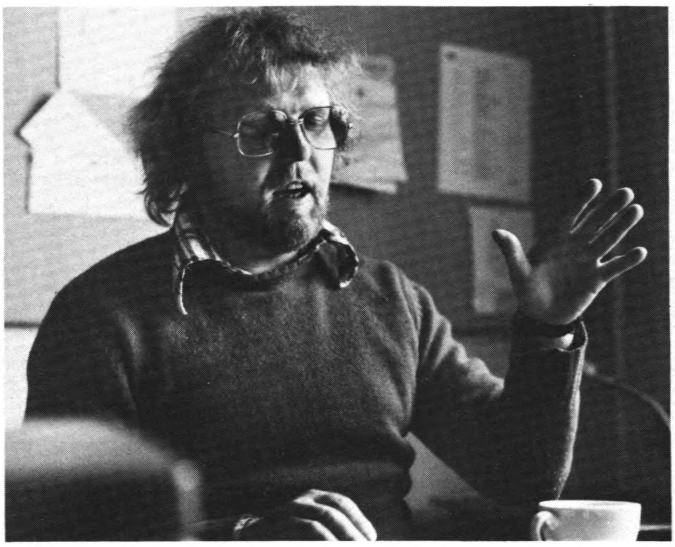
J.T.: – Hvad så med hans drøm. For mig har Per ligesom mest en tro på fidusen; han er den ukendte, der holder på genvejen eller den i virkeligheden borgerlige drøm om ikke at bestille noget og alligevel have det materielt godt. Der er ikke nogen vision. Hvor konkret er hans drøm?

H.K.: – Ikke særlig. Den er jo også kun symbolsk. Du forsøger hele tiden at løbe fra dig selv, har trangen til at begynde på en frisk. Man er konfronteret med sine fundamentale svagheder efter nogle år, og det er ønsket om at komme om ved dem. Det er en fysisk handling, som i virkeligheden er psykisk, når man flygter. Og så er det for Pers vedkommende et umiddelbart oprør mod tvang, og det før en borgerlig formulering, for der er ikke andre.

J.T.: – Jo, da.

H.K.: – Ja, men så skal du gøre dem erkendte, og det er der jo så mange, der arbejder på. Men så længe du er uerkendt, så er din reaktion umiddelbar, og den er også ret nær på. Hvis du er tvunget til at gå på arbejde, fordi du skal tjene penge, så er det bedst ikke at gå på arbejde. Det er trykket, tvangen, du gør oprør imod. Ejendomsretten eksisterer jo kun for dem, der har noget. Den eksisterer ikke for de andre. Tværtimod er den en tvang, og det er den, man gør oprør mod ved at stjæle.

J.T.: – Jamen, er der ikke anden udvej end fidusen, tricket? Ligger der fatalisme eller optimisme bag Pers og de andre undertryktes reaktion og situation?



H.K.: – Jeg må faktisk indrømme, at jeg bare mere og mere erkender, at sådan er det, det er en afmagt, udtryk for en afmagt, som, hvis man skal ud af det, må resultere i, at man bekæmper magten, i kraft af penge, i kraft af sys ... parti ... ja, der er ét eller andet, der har magten, og jeg har altid haft en drøm om at lave en film, der skulle hedde »Jagten på magten« – om at omgås magtmenneskene med samme mistænksomhed, som de omgår os med. Stille dem de samme spørgsmål.

Med hensyn til fatalisme eller optimisme? Ja, et af problemerne med den næste film, »Blind makker«, er, at Per-figuren ligesom forsøger at blive normal. Han forsøger at leve en borgerlig tilværelse, møder en enlig mor, drømmer pludselig om at leve et liv, søge optagelse i det dér samfund. Per bygger sin borgerlige tilværelse op, og det er lidt deprimerende, da han flytter ind til pigen og har fået fast job. Filmen skal nok slutte med et kys. Formelt er det en lykkelig slutning: ok, vi får det, som vi vil have det. Men for mig er det et melankolsk kys. Det er i hvert fald en form for fatalisme, der ligesom siger, at det var da meget godt, han blev lykkelig ...

J.T.: – Hvad har du overhovedet til hensigt eller mening med at vise alt det frem på film?

H.K.: – Egentlig ingen, ikke andet end at jeg formulerer min egen problematik. Hvad jeg vil med den, det må jeg vel opdage på ét eller andet tidspunkt, for den går bare op for mig. Jeg har ikke sat mig ned og sagt, at nu må jeg finde på ét eller andet interessant fænomen. Jeg laver film sådan for at få lov til at drømme videre, og jeg opfatter mig som en drømmernatur, der har nogle problemer med virkeligheden. ■

Edward Fleming: Jeg er ikke intellektuel

Peter Hirsch

Edward Fleming (nederst t.v.).

Edward Fleming, 53 år, af skotsk slægt, opvokset i København; omskiftelig karriere, alsidige erfaringer. Tournerede i besættelsesårene i den danske provins med fru Jarne's Teater-forretning, med bl. a. »Frk. Kirkemus«, »Topsy« og »Dunungen« på repertoiret. Rejste udenlands kort efter krigen og blev balletdanser. Bl. a. i New York City og på Lido, hvor han var nøgendanser i 10 år. Var skuespiller i 106 film for Carlo Ponti Productions, skuespiller og assistent for Gilles Grangier (»Natlokale«), for Federico Fellini (»8½«, »Juliette«). 1960–63 leder af Monte Carlo-Operaen (stjerne: Maria Callas, financier: A. Onassis). Hentet hjem af Det Kgl. Teaters Per Gregaard til gæstespil med Genets »Balkonen«. Elev på filmskolen på dens første årgang, 1966, dialogøvelse: »Bødlen« (fra Genet's »Balkonen«), afgangsfilm: »Mystik om et knald på Amager«. Spillefilm: »– og så er der bal bagefter« (1970) og »Den korte sommer« (1976). Den eneste af de »ny« danske filminstruktører (d.v.s. fra efter Filmskolens tid), der har demonstreret en udtalt »klassisk« professionel håndværksmæssig og folkelig holdning til film og kunst og filmkunst; af samme grunde en instruktør, man har lov at forvente noget spændende af, den dag han får bedre arbejdsbetingelser og det helt rigtige manuskript:

»Jeg havde søgt ind på filmskolen og kom til samtale. Der sad en mand med jordbærtud og spurgte mig: »Hvad mener De om kortfilm?« Jeg svarede, som jeg syntes, at kortfilm var noget af det mest dødkedelige, jeg vidste. Så ville han ikke vide mere. Så kom jeg ud og spurgte sekretæren: »Hvem var den mand?« og hun svarede: »Det er jo Theodor Christensen, Danmarks store kortfilminstruktør!« Jeg var allerede i gang med at pakke kufferten, da jeg fik besked om, at jeg var optaget. Og jeg havde den lykke at have Theodor det første halve år på skolen, og

han har præget mig for resten af livet. Jeg holdt skolen ud på grund af ham og det, han havde lært mig.

Jeg var den ældste elev, havde prøvet lidt af hvert, vidste hvad det var at lave kunst og skulle leve af det; og jeg så alle de subtile unge mennesker, der kom ud og ville lave kunst, koste hvad det ville, uden at ane hvor de skulle begynde og ende. Så sagde jeg: »I kan ikke lære os at lave kunst. I kan ikke gøre det til en kunstner-skole, men I kan gøre det til en håndværker-skole. Gøre os til dygtige håndværkere, og har vi det så i os, så kan vi lave kunst bagefter. Vær rar og lær os håndværket!« Og så var jeg jo en ugleset mand. Der var ingen, der sagde goddag til mig i flere år. Jeg listede mig afsted langs korridorerne og ind i klipperummet, mens de andre sad nede på kontoret og diskuterede, om lyden skulle gå med eller mod billedet. Det kunne de få dage til at gå med, og

aftenerne med. Tågesnak og diskussioner om abstrakte emner. Mens jeg sad muttersalene oppe i klipperummet og lærte mig selv at klippe. Hvilket er kommet mig meget tilgode siden. Jo, jeg har skam haft meget fornøjelse af Filmskolen! Man lod mig være i fred. Det var nok det vigtigste.

Min afgangsfilm var »Mystik om et knald på Amager«, en farce. Jeg ville slet ikke have lavet den, jeg havde et tema fra krigsårene, et modstands-film-tema. Den epoke har altid interesseret mig. Ikke billedet af frihedskæmperen med fakkel, men det, at der var gode og onde på begge sider. Nå, men den idé blev der nedlagt veto mod af det samlede rektorium. »Nå,« sagde jeg, »jamen så laver jeg en farce i stedet for!« Det var de heller ikke glade for, men mit tredie forslag var en balletfilm, så de blev ved farcen. Jeg havde 20 dage, inklusive manuskript og optagelser. Men Camre gik med på den, og Jørgen Hinsch, og skuespillerne flokkedes om mig, så vi fik knaldet hele lortet af på syv dage. Det var helt usandsynligt, og det var altså i protest mod Carl Rald, Henning Carlsen og I. C. Lauritzen. De kunne ikke fordrage mig.

Så kom vi til afgangsdagen, da vore film skulle vises. Der var 2½ times kunstfilm, hvor de kørte rundt i biler og så fortvivlede ud. Folk vred og vendte sig. Og så kom »Mystik om et knald på Amager«. Der blev pludseligt noget at grine af, folk vågnede op. Den virkede fire gange så stærkt oven på 2½ times fortvivlelse og desperation. Og da den aften var færdig, stod jeg med syv tilbud om at lave film.

Jeg sagde ja tak til Jørgen Nielsens idé om at lave »Lasso om fru Luna« og lavede drejebogen og fik en masse penge for det og skulle også have lavet den. Men så sagde Filmfonden nej, det havde de ingen interesse i at støtte. Det var i Hauerslevs tid. Hauerslev og Det Anonyme Filmråd. Det var lige meget, hvad jeg lavede, så fik jeg afslag fra den skide Filmfond. Manuskriptet til »– og så er der bal bagefter« sendte jeg altså til Peer Guldbrandsen, og han ville lave filmen. Men også her var der vrøvl med Filmfond-støtten, netop fordi det var ham, der skulle producere den. Jørgen Nielsen, fra Imperial, skreg op om, at hvis Peer Guldbrandsen, der havde generet Filmfonden, fik nogen støtte, så ville han gå. Jeg gik til ministeren og slog i bordet og sagde »Det er korruption!« og så måtte de æde det i sig igen.

Peer Guldbrandsens selskab Novaris Film var allerede i skred på det tidspunkt. Peer og så regnskaber, det er bare sjusk, og han var blevet snydt læsterligt af en amerikaner, der havde været derude. Måske troede han, at han kunne redde noget med »Bal bagefter«. Jeg fik aldrig nogen kontrakt med ham, jeg lavede bare filmen og fik 20.000 for det. Det var en *for* billig film. Den kunne være blevet betydeligt bedre. Der var ikke tid, jeg måtte stryge slutningen, jeg måtte stryge masser af ting. Masser. Det er f. eks. en fejltagelse, rent teknisk, at slå Fru Emma ihjel. Det er elegant gjort, men det er en nødløsning. Min oprindelige tanke, det var en ny bus, med ny skuespillere, bare med hende, der stadigvæk sad der, og så begyndte det hele forfra. En parafrase over skuespillernes liv. Nu blev det historien om fru Emma. Men det er en autentisk film. Der er ikke en replik, der ikke er blevet sagt 1000 gange på hver tourné, selv i dag. Der måtte ikke være én litterær replik i. Det skulle være fraser og klicheer, som man hører dem hver dag i en garderobe, på tourné, gentagelser, gentagelser.

Det, vi kæmpede for, var at lave en film i »lynghøjde«, en folkekomedie *for folket,* der bare var lidt anderledes, som havde skjulte kvaliteter. Men der var ingen, der ville se den. Og kritikken tog ikke filmen alvorligt, de analyserede den ikke, tog den for *face value.*

Jeg blev arbejdsløs, var en rød hund i branchen i mange år. Så kom jeg på tourné med børneteater og kom bl. a. til Hjørring, hvor jeg havde tilbragt nogle år af min barndom på ferie. Jeg kunne huske byen fra for 30 år siden og så, hvor lidt der i grunden var forandret. Man skulle bare lukke øjnene på klem.

Jeg fik ideen til en film om en mand, der kom til byen 30 år efter, med hans oplevelser dengang og nu som to parallelhandlinger. Og historien om moderen og tyskeren var kun en bihistorie. Da jeg havde skrevet manuskriptet, en kolossal historie på 300 sider, netop da lavede Losey »Sendebudet«. Og det var nøjagtig den samme historie, helt magen til. Så der sad jeg og skulle til at smide hele lortet væk. Så kom Gert Fredholm, der havde læst manu-

skriptet, og sagde: »Hvorfor smider du ikke den moderne historie ud og arbejder på den gamle historie fra besættelsestiden, der er sgu en film i den!« Og det gjorde jeg så, og eftersom samarbejdet skred frem, blev jeg klar over, at der trods alt *var* en film i det. En stor film, hvis jeg kunne få den rigtige skuespillerinde, Ghita Nørby. Allerede fra det tidspunkt skrev jeg den til *hende,* og også til de andre skuespillere, som jeg havde valgt til persongalleriet.

Da jeg var færdig med »Den korte sommer«, varede den 2¼ time. Jeg viste den så for vennerne, og Henning Kristiansen sagde: »Det lort kan du kraftstejlemig ikke sende ud. Folk går!« Jeg gav ham ret og klippede ca. tre kvarter ud af filmen. Og han *havde* ret. I stedet for at prøve at korte scenerne ned, så tog jeg hele blokke ud, og det var Ghita, det gik ud over. Jeg kunne nok have rundet hendes figur mere af, men jeg syntes, hun stod stærkt nok, til at jeg kunne tillade mig at fjerne noget. Det *var* noget af den psykologiske begrundelse, og havde det været en anden end Ghita, havde jeg nok måttet tage det med. Men *hun* kunne godt tage det sving fra at være en usympatisk person til at være sympatisk, i den scene på toilettet, hvor hun erkender, hvad hun er.

Tragedien var, at for at få filmen op at stå turde jeg slet ikke fortælle nogen, at det i grunden mere er drengen end moderen, det handler om. Men hans historie i sig selv kunne være fortalt på ½ time, den er der ikke stof nok i til en hel film. Så jeg ville hellere sprede hans oplevelser over hele filmen, som *relief points.* For moderens lidelseshistorie i 1½ time i strakt arm er heller ikke til at holde ud. Jeg har prøvet at bygge det op efter dramatiske kurver, koldt og nøgternt ved skrivemaskinen: Her skal vi have lidt *relief,* her skal de grine og her skal de græde. Og det er bare herligt at sidde i biografen og se det fungere.

Da den film havde haft premiere, var jeg fuldstændig færdig med den. Den var helt ude af mit system. Derfor tror jeg nok, at den er mere vellykket end »Bal bagefter«, som jeg stadig den dag i dag kan gå og klippe om i tankerne: Hvorfor gjorde jeg dit og ikke dat? I »Den korte sommer« er der ikke noget, jeg fortryder.

Det vil sige, det skulle jo bare have taget ½ gang så lang tid at lave den, og altså have kostet det dobbelte. Men det kunne jo være blevet et kæmpe flop, og så er der jo ingen grund til at gøre den dyrere end nødvendigt. Man risikerer jo at skulle sælge hus og hjem. Jeg havde selv penge i den. Det er betingelserne: Hæfte for gælden. Crone og jeg hæftede for den. Udlejerforskud og laboratoriegæld + vores løn, som vi har sat i filmen. Ellers var den ikke blevet lavet. Ellers er der ingen film, der bliver lavet i dag. Der var en journalist, der bebrejdede danske film, at de var så pessimistiske. Men han glemmer, at der er to nåleøjer, film skal igennem i dag: Filmkonsulenterne. De har en smag, formodentlig, og den påtvinges filmprojekterne.

INSTRUKTØRENS VILKÅR

Samme journalist beklagede sig over manglen på mesterværker. Der er ingen af os, der laver mesterværker. Der er simpelthen ikke noget land i verden, hvor der bliver stillet de samme betingelser til instruktøren: Han skal skrive sin egen drejebog og helst også sin egen historie. Han skal også være producent og sætte hus og hjem på spil. Derpå skal han overholde en produktionstid på otte uger og et budget på højst 1,5 million. Disse betingelser gør det egentligt umuligt at lave film, og at vi gør det alligevel, det er dansk films mirakel. Men mesterværker bliver det aldrig til på den måde. Et eller andet sted kommer kompromis'et ind.

Jeg lavede for nylig en drejebog over Bodelsens »Operation Cobra«, som jeg skulle have været i gang med at filme nu. Det var skam mægtigt spændende. Men inden vi kom i gang, var der ikke flere penge i Filmfonden, og så blev den droppet. Vi er afhængige af den Filmfond. Det er den eller ingenting.

Så har jeg lavet en ting for fjernsynet med den vidunderlige gamle skuespillerinde, Inger Bagger, efter en tekst af Franz Xaver Kroetz. Om den evindelige gamle dame, der skal på det evindelige alderdomshjem. Meget tysk og meget firkantet. Jeg lavede den om, så den kom til at handle om en gammel dame, der ikke kan tage afsked med sine ting. Så blev den til at bære. Kanske har jeg forbrudt mig mod teksten, men op i røven med teksten. Det eneste, der tæller, er, om folk gider se på lortet.

Lige nu skriver jeg på et projekt, også dennegang med en bestemt skuespillerinde: Bodil Kjer. Jeg så hende i »Hjerter er trumf«, »Gud« sagde jeg, »Der er endelig et menneske, der kan spille komedie. Et virtuosnummer, der slet ikke hørte hjemme i den film. Tænk hvis resten af filmen havde kunnet leve op til hendes plan!

EN SLAGS HÅNDVÆRK

Det værste ved det hele er, at jeg nu med »Den korte sommer« har opnået, hvad jeg ville, og så er udfordringen væk. Den udfordring, der lå i at komme igen og vise, jeg havde ret, det var den største udfordring.

»Den korte sommer« *er* virkelig blevet en succes. Jeg har set folk skrige af grin, jeg har set dem hulke, jeg har set dem gå ud og snakke om filmen, jeg har fået 1000 takkebreve, så jeg er ikke gået forkert i byen. Jeg kunne sagtens sætte mig ned og lave en fuldstændig uforståelig film, med alt det, der skal til. Og ih, du store, sikke' anmeldelser, jeg ville få. Det kan være, det skyldes Buñuel. Han er naturligvis en vidunderlig filmmand, men kom ikke og fortæl mig, at der er nogen, der har forstået »Morderenglen« herhjemme. Man skal jo være katolik, endda meget troende katolik, kende Pascal, kende hele historien om Port Royal, om bruddet med jansenismen i Frankrig, ellers kan man ikke forstå lortet. Og så strømmer de til, og siger Ih, og Næh! Det er såmænd også fortjent nok, der er jo også meget almengyldigt i det uforståelige. En god historie bliver jo ikke dårligere af ikke at blive forstået.

Bare *jeg* ikke skal blæses op til geni, eller hvad det nu hedder. Jeg er ikke intellektuel, jeg er ganske auto-didakt på alle områder. Jeg anser mig selv for at være en slags håndværker. Jeg har *det* på hjertet, at jeg kan lide at fortælle en god historie. Jeg synes, det er skide spændende og sjovt at lave film, når man har et godt samarbejde og gode skuespillere. Der er ikke spor mystisk i det for mig, noget med indre oplevelser eller spændinger, eller Bergmans dødsangst, jeg afreagerer ikke, har ingen neuroser, ikke engang filmbranchens erhvervssygdom, paranoia. Jeg er desværre så uhelbredelig sund, at det ikke er til at holde ud. Den største lykke for mig er at tage min kajak og sejle ud på Øresund kl. 5 om morgenen. Sådan noget med sol og vand og gå og rode i haven. Alt andet er biting«. ■

Esben Høilund Carlsen - teknik en nødvendig basis

Ebbe Iversen

Da Esben Høilund Carlsens film »Nitten røde roser« fik premiere i 1974, blev der sat en slags milepæl i ny dansk filmhistorie. Ingen, og heller ikke instruktøren selv, vil betegne filmatiseringen af Torben Nielsens blodige hævnhistorie som et kunstværk af vældigt format. Men med »Nitten røde roser« blev det eftertrykkeligt demonstreret, at man kan hente et stort og bredt publikum i biografen til andet end folkekomedier, og dermed blev filmen det første solide fundament under den bro, som danske instruktører siden har søgt at bygge over tressernes ulyksalige kløft mellem den fladpandede »folkelige« film og den ambitiøse, men ofte også amatøragtige film for de udvalgte få.

Selv betragter den 35-årige sønderjyde Esben Høilund Carlsen dette som særdeles væsentligt, for efter hans mening er den professionalisme og tekniske kunnen, som er den helt nødvendige basis for at kunne lave vedkommende film, sørgeligt forsømt herhjemme. Han føler stadig, at hans debutfilm muligvis ikke havde så stor selvstændig værdi, men at den forandrede det danske biografmarked. Den var den første statsstøttede film, som hentede pengene hjem igen, og den blev hurtigt fulgt af andre film af samme type. Dermed var den med til at nedbryde den producent-fordom, at 30 pct. grin er nødvendig i en dansk film.

At »Nitten røde roser« blev den rigtige film på det rigtige tidspunkt, skyldtes først og fremmest producenten Erik Crone, siger Esben Høilund Carlsen, der i det hele taget er præget af et ganske nøgternt syn på sig selv og sin indsats som instruktør. Da hans film i 1974 blev vist på den internationale filmfestival i Teheran – hvor den i øvrigt blev modtaget med større begejstring end blandt de danske anmeldere – samlede der sig stor sympati omkring EHC, da han på den efterfølgende pressekonference åbent og selvkritisk diskuterede filmens mangler og svagheder. Tilsvarende hævder EHC heller ikke, at hans ny film »Gangsterens lærling« – som han i skrivende stund er ved at gøre færdig til premieren 2. juli – bliver noget mesterværk, selv om han nok mener, at den udmærker sig ved at forsøge at gøre tingene anderledes end den gængse danske spillefilm.

Esben Høilund Carlsen læste sammenlignende litteratur i 1960–66 og levede samtidig af dels at lave radioprogrammer, dels af at tegne og male. Han opnåede endda at blive betragtet som et lovende ungt talent i Vesttyskland, hvor han udstillede. I de følgende to år gik han på filmskolen, og i 1968–70 var han tusindkunstner inden for filmbranchen. Han havde to filmprojekter på rampen – en politisk western og en filmatisering af Helle Stangerups roman »Gule handsker«, og Filmfonden støttede. Men producenten Sven Grønlykke sprang fra for i stedet at lave sin egen »Balladen om Carl-Henning«, og selv vidste EHC intet om produktion. I den retning var filmskoleeleverne så naive som Rafaels engle, siger han.

1970–73 var EHC programsekretær i Danmarks Radios kulturafdeling, udstationeret i Åbenrå, men i 1973 blev stillingen overført til provinsafdelingen, og samtidig lød startskuddet for »Nitten røde roser«. Derfor sagde EHC op hos DR, og siden har han foruden at være aktiv i filmbranchen mødt mediet fra den modsatte side som anmelder på Aktuelt.

Med »Nitten røde roser« forsøgte Erik Crone og Esben Høilund Carlsen at kombinere en – i forhold til tidligere danske film – højere grad af teknisk perfektion og en rimelig psykologi med noget publikumsvenligt. De ville gerne slå hul i det fast etablerede mønster, at der i Danmark findes to slags film: dem, folk gerne vil se – og dem, folk gerne vil lave. De første blev traditionelt lavet med professionalisme, de andre med hjerte og følelser, men uden større hensyn til, at andre skulle se dem, siger EHC. Efter hans mening kan man enten vente på, at en filmens Messias kommer ind fra venstre og kan det hele, eller man kan arbejde på generelt at højne kvaliteten. Her var problemet m.h.t. »Nitten røde roser« imidlertid, at danske filmarbejdere ikke var vant til at søge perfektionen. Der findes en række dygtige filmarbejdere herhjemme, siger EHC, men den gængse holdning var, at filmene var gode nok, bare f. eks. projektøren ikke væltede ind i billedet.

Derfor måtte EHC i »Nitten røde roser« på visse punkter begynde helt fra bunden – eksempelvis opfinde, hvordan en pige kastes ud fra et tag eller en mand skydes i ansigtet på nært hold. Den dominerende farcegenre havde vænnet dansk film til, at den nemmeste løsning også var den bedste, og man gjorde sig sjældent umage for at gøre tingene bedre, klarere eller smukkere. Og EHC mener, at selv seriøse danske instruktører stadig undgår emotionelt højspændte scener. Man forsøger at få tingene til at glide på mumlende normal-dansk, og man frygter scener, hvor for meget er psykologisk på højkant – bl. a. netop

fordi man ikke kan løfte sig ud over den tekniske side af sagen. Danske filmfolk har ingen tradition for at dygtiggøre sig, for man har et gammelt ideal om, at kunst er noget man kan, ikke noget man lærer. Men egentlig burde man blive assistent hos Stanley Kubrick for at fornemme, hvordan kommandocentralen fungerer i et stort projekt, siger EHC.

Alligevel mener han nok, at dansk films gennemsnitlige standard er blevet væsentligt højere i de seneste par år, og i dag er det forholdsvis anonymt at lave velsnedkererede, håndværksmæssigt gode film. Men blufærdigheden forhindrer stadig, at man også kommer ud i de emotionelle hjørner, og det bliver for fattigt i det lange løb og er i øvrigt frustrerende for skuespillerne. Det er udmærket, at man har pillet det artificielle ud af spillet, men den intensitet, som så skulle drive værket i stedet for, har man hidtil ikke set meget til i dansk films lavmælte hverdagsrealisme. Det er godt, at filmfolkene har valgt at træde ud af ghettoen og acceptere den kommercielle situation, film også befinder sig i. Men af kommende danske film må man kræve, at de ikke slår sig til tåls med at ligne, med rimeligt miljø og rimelige personer. Nu må man også til at fortælle folk nogle gode historier.

Sagen er nok, mener EHC, at i USA sidder der en fed mand bag et skrivebord og spørger instruktøren: »What's your story?« Men herhjemme sidder der enten en fed mand, som spørger om, hvor sjov filmen bliver – eller der sidder en mager mand, som er enig i instruktørens

Esben Høilund Carlsen instruerer.

budskab. Derfor har amerikansk film en stoflighed og et drive, som de europæiske mangler. Mens amerikanerne starter med historien, starter vi med at iklæde noget abstrakt konkrete detaljer, og vi mangler visioner i stedet for tanker. EHC er helt uenig med den naturalistiske filosofi, der finder det tilstrækkeligt at beskrive tilværelsen, som den er. Vi dyrker en TV-reportagestil, hvor vi placerer kameraet dér, hvor det bedst kan overskue situationen – og dér står det så og glor. Det svarer til at skrive romaner i skolestilsprog, siger EHC. I stedet skal man skrive sin film med kameraet, og man skal huske, at folk nemmere kan interessere sig for historier end for teorier. Hvad vi laver herhjemme, er for ofte de gode viljers film.

Hvordan passer så »Gangsterens lærling« ind i disse teorier? Jo, hvis den havde været en fremragende og vellykket film, ville den have passet smukt, siger EHC. Han udtrykker sig med den yderste diplomati om filmens tilblivelse, men det er velkendt, at den har været problemfyldt. Manuskriptforfatteren Lars Leergaard skulle også have instrueret filmen, men magtede det ikke, og i stedet blev det – efter en periode med to instruktører, og efter at også den svenske instruktør Lars G. Thelestam havde været inde i billedet – Esben Høilund Carlsen.

Han siger, at Lars Leergaards manuskript er fremragende, fordi det rummer en detaljeret miljøbeskrivelse, men ikke stiller sig tilfreds med blot at kalkere miljøet. Ud af historien om den pæne borgermand, der af lutter kedsomhed kommer dybere og dybere ind i det kriminelle narko-miljø på Nørrebro, vokser en helt abstrakt figur, som er den egentlige hovedperson: gangsteren (spillet af Peter Steen). Rent konkret er han meget lidt med i filmen, men alt sker på hans bud, og hovedfiguren (Dick Kaysøe) afspejler gangsterens univers. Gangsteren er som en Mefisto på Nørrebro, det abstrakte onde dukker op i et helt realistisk miljø, og denne stilblanding finder EHC særdeles fascinerende. Samtidig har han mange lovord om Dick Kaysøe, som han betegner som en helt fremragende skuespiller, der tilfører sin normale danske filmhelt – den leddeløse Hamlet – en storm af nysgerrighed, appetit, godlidenhed og gå-på-mod.

Den gangsterlære, som hovedpersonen går i for at realisere sig selv på miljøets vilkår, drejer sig om at blive kold og kynisk, at indrette sig, så fantasien ikke blander sig i éns tilværelse. Det er et yderst uheldigt fænomen, som også findes i store dele af samfundet i øvrigt, siger EHC. Men til slut tager den fortrængte fantasi og følelserne alligevel magten, og gangsterlærlingen bliver sindssyg.

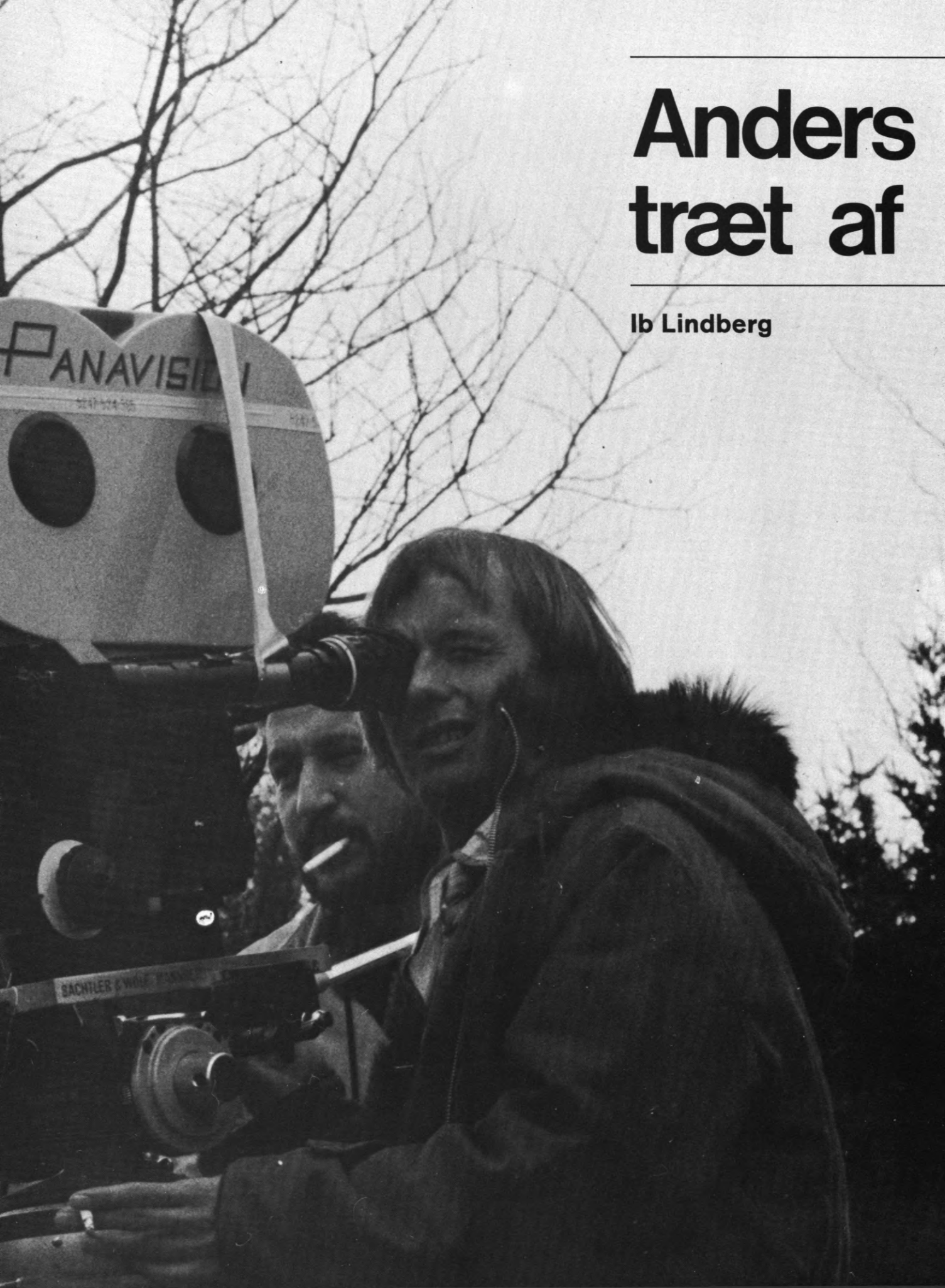
Med »Gangsterens lærling« har EHC forsøgt at fjerne sig fra den danske normalfilms fortællemåde, som ifølge ham enten foregår i flaksende TV-reportagestil eller – som regel – i klare, overskuelige, pædagogiske billeder, der bliver fantastisk livløse. Høilund Carlsens ambition har været at få kameraet meget længere ind i historien, hvilket ikke er det samme som at bruge rystende håndholdt kamera.

»Gangsterens lærling« er produceret af Anne Philipsen og har kostet ca. 1½ mill. kr., hvoraf Det danske Filminstitut har bidraget med 800.000 kr. Filmen er optaget i Super 16 mm, som giver et widescreen-billede i 16 mm, fordi filmen kun er perforeret i den ene side. Frem for 35 mm giver denne metode råd til at bruge væsentligt mere råfilm, den betyder øget udstyrsmæssig håndterlighed, og opblæsningsteknikken til 35 mm er i dag langt bedre end tidligere.

Skønt historien i filmen er Lars Leergaards private vision, har Høilund Carlsen været med fra projektets start, og på et tidspunkt blev han af Det danske Filminstitut bedt om for alvor at gå ind i projektet og forsøge at få en spillefilm ud af det. Som »teknisk instruktør« havde han i et halvt år et frugtbart samarbejde med Leergaard, men så dukkede problemerne ved at være to instruktører op, og – som EHC formulerer det – kommunikationen mellem de to blev for omstændelig. Derfor gik Høilund Carlsen helt ind i projektet både kunstnerisk og økonomisk, og det var ham, der fik hentet Anne Philipsen ind som producent. Resultatet bliver ifølge Esben Høilund Carlsen en »lille« film. At hans eget navn borger for, at den ikke bliver uden kvaliteter, siger han ikke noget om. Men det tør man tro. ■

Anders træt af

Ib Lindberg



Refn: fantastisk nærbilledhysteri

Efter ti års arbejde som assistent og klipper i branchen, afbrudt af et par år på Filmskolens instruktørlinie, er Anders Refn i maj blevet færdig med optagelserne til sin første spillefilm, »Strømer«.

Om filmens handling fortæller Anders Refn selv:

– »Strømer« handler om en kriminalbetjent, der hedder Karl Jørgensen. På et tidspunkt, før filmen starter, er hans liv gået i opløsning. Konen er kørt træt af ham, og de er blevet skilt, og han er selv gået i stykker og røget på nervesanatorium. Da han efter et stykke tid kommer tilbage til tjenesten, er der en af hans kolleger, der har gemt en sag til ham, en sag om en galopsvindel. Det er en ret banal og indlysende sag, men den er fuset, og så er den blevet henlagt.

Den sag begynder Karl nu at pirke i, og den viser sig at have nogle andre tråde, som først i løbet af filmen bliver afdækket. Men der er en journalist, der bliver opmærksom på, at sagen er blevet genoptaget, og han begynder at skubbe Karl afsted foran sig, selv om Karl af sine overordnede får besked på at droppe sagen. Efterhånden begynder sagen at eskalere, fordi de mennesker, der virkelig har noget i klemme, begynder at blive bange. Der er tilsyneladende et eller andet svagt led i kæden, selv om allesammen før filmens start er blevet enige om at holde deres kæft. Den lille banale svindelsag udvikler sig altså til noget meget stort, og det kan Karl ikke skræve over. Han bliver helt svimmel af det, og det ender med, at han går fuldstændig amok. Han har gjort sig umulig overfor avisen, chefen har suspenderet ham, og konen vil ikke have ham tilbage. Derfor griber han mere og mere til selvtægt, og jo mere han griber til selvtægt, des mere braser det rundt om ham. For at skære igennem tager han tilsidst ud og arresterer alle de mennesker, som vi godt ved er involverede i sagen, men som han ikke har skyggen af chance for at bevise noget om. Men der er det, han tror på den western-moral, at du bare tager din gun og går ud i en dusty street og knalder røverne ned. Og så går det pludseligt op for ham, at sine overordnede kan han i alle tilfælde ikke overbevise om noget, og til sidst tager han så tilbage til sanatoriet. Han vælger at blive succes som tosse i stedet for at blive fiasko som politimand. På den måde handler filmen om, at hvis man ikke kan tænke politisk, vil man aldrig nogensinde forstå det samfund, man lever i. Og han vil ikke tænke politisk. Han opfatter retfærdighed som noget, der kun har én dimension.

– Hvor placerer du sympatien i en historie som denne?

– Der er overhovedet ingen tvivl om, at min sympati ligger hos politimanden. Jeg laver et meget klart identifikationsplan i filmen. Hans nederlag skal være lige så smertefuldt for os som tilskuere, som det er for ham selv. Meningen er ligesom at suge folk ind i det. Det er også derfor jeg har valgt at lave en kriminalfilm, der ligesom er den genre, der har det bedste sug i biografpublikummet.

– Du tror ikke, at selvtægts-elementet ligesom forrykker den balance?

– Jo, men jeg viser jo også, at i det øjeblik manden forlader det korrekte og kører ud i tangenten, da går det hele jo ad helvede til. Folk dør omkring ham, og han bliver et menneskeligt vrag af det selv. Det er bestemt en film mod selvtægt.

PRINCIPIELT TROLØS

– Jeg forstår, at I har været mange om at skrive manuskriptet.

– Ja, nu har jeg jo prøvet at være instruktørassistent for en fantastisk masse mennesker, og jeg har gang på gang oplevet, at der var et godt plot i manuskripterne, en god idé, men jeg har kun sjældent set manuskripter, hvor alting rigtigt passede godt sammen. Da jeg så fik min manuskriptstøtte af Gert Fredholm for to år siden, blev jeg enig med Gert om, at jeg ville prøve at arbejde sammen med flere forskellige forfattere. Og der har jeg altså været så principielt troløs, at jeg har sagt til de forskellige folk, jeg har skrevet sammen med: »Jeg er her altså kun, så længe vi kommer fremad. Så snart vi begynder at gå i tomgang, så går jeg altså videre.« Jeg har hele tiden selv haft historien, starten og slutningen, men det handlede ligesom om, hvordan trådene skulle spindes ind imellem.

Først arbejdede jeg sammen med Thomas Winding. Vi skrev manuskriptet igennem et par gange, og der var sgu mange gode ting i det, men der var altså også ting, der ikke fungerede. Så gik jeg videre til Peter Ronild, der fungerede som kritiker, og som hjalp mig med at stable manuskriptet op, så det blev logisk. Efter det kom jeg ligesom til en krise, hvor jeg ikke rigtigt kunne få hul på nogle ting. Så tog jeg fat sammen med Flemming Quist Møller. Han kiggede på det og sagde: »Jamen, ved vi egentlig nok om det hele?« Og så var det altså, at vi skrev de biografier, der sidder bag i manuskriptet, og som handler om, hvad der er sket, før filmen starter, hvad det er for nogle mennesker, der er med i den, hvorfor det er gået, som det er gået. På den måde får du ligesom en helt anden substans i dine figurer. Vi tog også på research og sad et stykke tid inde på politigården og

ude på en omegnsstation og hørte på politihistorier. Derefter kontaktede vi en tidligere journalist ved Ekstrabladet, der hedder Claus Rohweder, og han hjalp os med journalistfiguren og tog på research med os på Ekstrabladet og på nogle værtshuse i København. Claus skrev også en helt anden udgave af manuskriptet, sådan som han havde oplevet det, og det brugte Flemming og jeg til at slå op i og tage ideer fra.

Derefter tog Flemming og jeg 14 dage til Kreta, hvor vi hver morgen satte os på hotellets tag og skrev hele dagen, og det blev altså det manuskript, som blev det endelige udgangspunkt. Der blev selvfølgelig slebet en del på det bagefter. Jeg gik turen rundt til de andre en gang til, og jeg kom også i kontakt med Knud Buchardt fra Ekstrabladet, som var os til stor hjælp. Han havde et enormt klart blik for, hvor det var, vi jokkede ud i pløret. Han har ikke skrevet noget på filmen, men fungerede som en slags konsulent.

Til sidst var jeg overbevist om, at jeg havde det rigtige manuskript. Det eneste, jeg var bange for, var, at personerne måske talte alt for ens. Filmen glider jo gennem mange miljøer, og det kan jo ikke nytte, at alle personerne taler samme sprog. Det var også Morten Piils indvending, og så kontaktede jeg Anders Bodelsen, som skrev nogle scener om på baggrund af det, Flemming og jeg havde lavet.

Selvfølgelig har det taget enormt lang tid på den måde, men det har sgu været vigtigt for mig at være helt åben overfor alle indvendinger og al kritik. Jeg mener, den kritik, du ikke kan møde på manuskriptplanet, er sgu endnu værre at blive konfronteret med til premieren. Det er jo en fase i filmprocessen, hvor du sidder som Vorherre, og det koster dig ikke andet end et stykke maskinskrivningspapir at forandre det. Men det er enormt vigtigt, ikke mindst når du er debutant, at du har et manuskript, du føler dig tryg ved.

GRUNDIGERE FORARBEJDE

– Mener du, på grundlag af dine erfaringer i branchen, at det forarbejde, der er gjort på din film, er mere grundigt end på de fleste andre film?

– Ja, bestemt.

– Men det er ikke i Hitchcock'sk målestok, vel? Han hævder jo, at når først skrivebordsarbejdet er overstået, er resten ren mekanik.

– Nej, bestemt ikke. Der vil altid ske noget, når dine figurer lige pludselig får gestalt og replikkerne begynder at løbe gennem luften. Men hvis dit forarbejde er grundigt nok, så kan du jo også skubbe mange af de små, bøvede problemer til side og fokusere på de rigtige ting. Der betyder det selvfølgelig også noget, at du har et godt hold. Og det må du sgu endelig skrive. Jeg har et vidunderligt hold. Jeg har virkelig aldrig oplevet noget lignende. Det samme gælder Jens Okking, der spiller filmens hovedrolle. Han er ikke bare en god filmspiller. Han er også et begavet og talentfuldt menneske, der har et enormt øre for at flytte replikkerne, sådan at du stadig fortæller den samme ting, men at det bare glider rigtigt ind i hans store fysiognomi.

– På hvad måde har dit brancheløb forberedt dig til en spillefilm? Synes du ikke, der er stor forskel på at være instruktørassistent og instruktør?

– Næ. Du kommer jo – især når du af og til arbejder med svage instruktører – langt ind i selve beslutningsprocessen. Det at lave kortfilm har aldrig interesseret mig, fordi jeg altid har villet lave spillefilm. Og så lærer du sgu mest ved at være assistent på spillefilm. Jeg har jo også været klipper på en halv snes spillefilm, og der lærer du også meget om at fortælle i billeder, og du lærer fantastisk meget om skuespillerens arbejde. Selvfølgelig er det mest som kritiker, fordi du sidder ved klippebordet og skal finde ud af, hvad der er godt og dårligt.

– Kan du bruge den teori i praksis nu?

– Ja, bestemt. Du lærer sgu at dække dig ind på den rigtige måde. Og det giver dig også en idé om, hvordan du helst vil dække dine scener ind. Jeg følger ikke hele tiden den regel, at jeg går ind i nærbilleder. Jeg synes, man mange gange får lige så spændende ting ud af det, hvis man går den modsatte vej og lader personerne sidde ganske små i stort billede og græde eller hvad fanden de nu skal lave. I det hele taget er jeg fantastisk træt af det nærbilled-hysteri, der rider dansk film som en mare. Jo tættere, des bedre. Jeg mener, det er dialogen mellem de store og de tætte billeder, der skaber spændingen i filmen.

KONTAKTEN TIL SALEN

– Hvordan synes du, dine læreår i branchen forholder sig til dine år på Filmskolen?

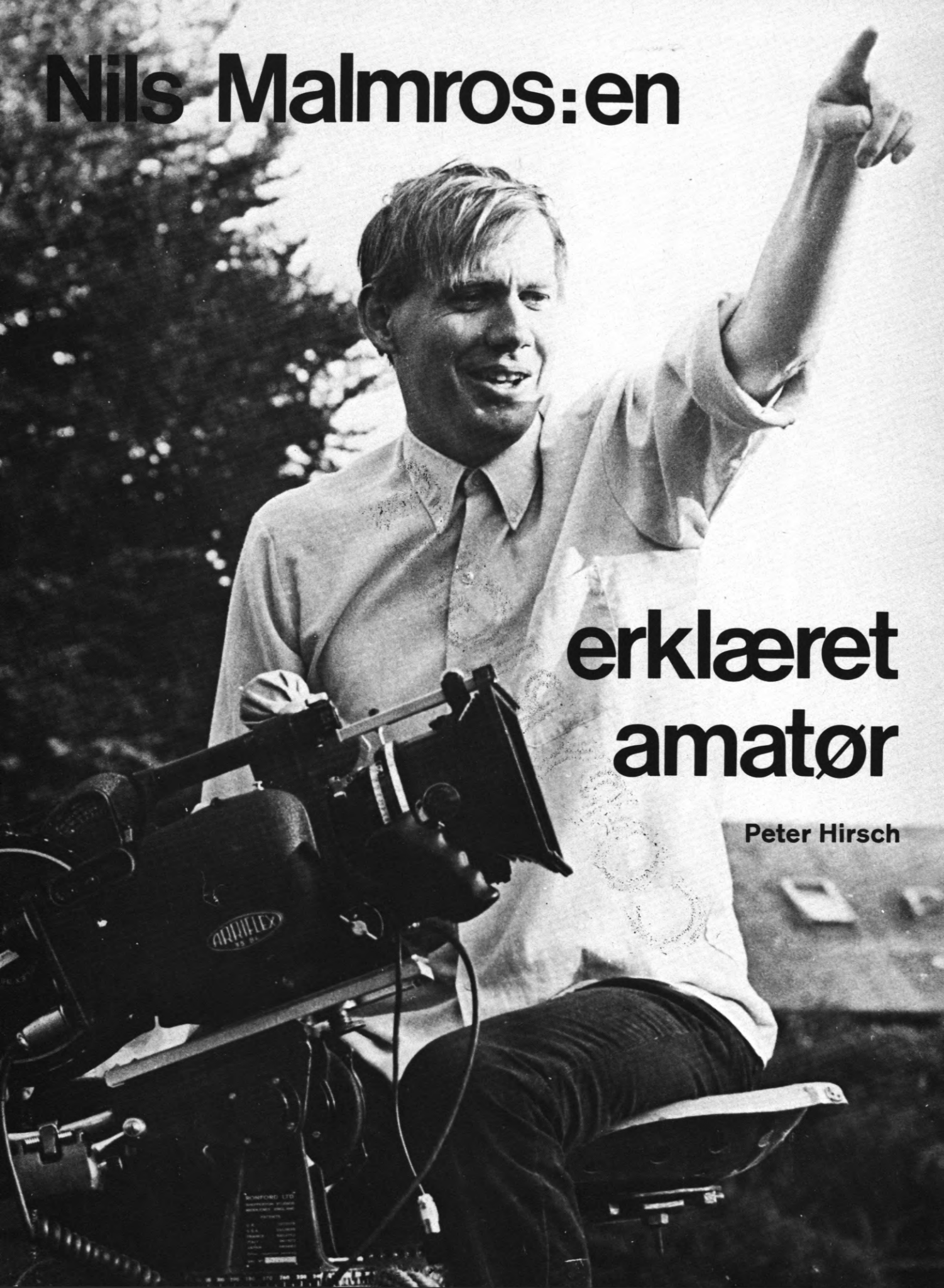
– Jeg synes, at de ting, jeg lavede på Filmskolen, var enormt blege. Det er selvfølgelig ting, jeg nødigt ville have undværet at lave, for der var ligesom noget pubertetsmaterie, der lige skulle trykkes ud. Men jeg er da enormt glad for, at jeg ikke kom til at debutere umiddelbart efter Filmskolen. Det havde været helt vanvittigt. Jeg var ikke personligt afklaret overfor det at skulle være far til en film. Det er jo noget, der kommer til at følge dig resten af dit liv. Derfor synes jeg også, det er enormt vigtigt, at du laver noget, som du både moralsk og politisk kan stå inde for. Jeg synes også, det er din forpulede pligt, når du formulerer dig i et medie, der koster halvanden million pr. gang, at du laver noget, alle kan forstå, noget, som virkelig har mulighed for at komme mange mennesker ind på livet. Det er også derfor, jeg laver en kriminalfilm. Jeg vil godt lave en film, som bliver set af fem millioner mennesker. Samtidig mener jeg også, udfra min egen moralske og politiske holdning, at det er et dødrelevant problem at kaste på banen.

– Skal det forstås sådan, at en films publikumstal er målestok for, om den er vellykket?

– Nej, selvfølgelig ikke. Man kan bare udtrykke sig mere eller mindre pindsvineagtigt. Det er, som om man nogen gange dropper nogle muligheder for at forklare sig og bare siger: »Det skal folk sgu kunne forstå. Hvis de ikke kan det, er de dumme.« Men selvfølgelig har jeg også været med til at lave film, hvor jeg sgu godt forstod det hele, hvorfor det gjorde ondt, hvad det var, der skulle ud, og hvor vi allesammen har været helt høje af at lave filmen – og så er det alligevel ikke kommet nogen mennesker for at se filmen. Og det synes jeg er død-deprimerende. Det må næsten være det værste.

Men samtidig er der en svær balancegang, man skal gå. Du kan nemlig sagtens lave en film, som er helt rigtig og helt glat og når ud til folk, men så havner den sgu ofte i at blive reaktionær. Der er masser af den slags film, der er lavet på den helt rigtige måde, men som bare ikke føjer nogetsomhelst nyt til hverken genren eller måden at lave film på. Og den linie synes jeg virkelig, man skal forsøge at krydse. Man skal bare passe på, at man ikke taber kontakten ned til salen. ■

Nils Malmros: en erklæret amatør



Peter Hirsch

Nils Malmros, medicinstuderende og filminstruktør. I 1960'erne var han filmentusiast med kløe i fingrene (især efter at have set »Jules og Jim«), hvilket han næppe var ene om, men i 1968 tog han virkelig skridtet. Lavede af karsken bælg og uden at vide, hvordan man egentlig gør sådan noget, en spillefilm i 16 mm: »En mærkelig kærlighed«. Siden har han beholdt sin position i dansk film som outsideren, den erklærede amatør, der laver film på personlige erindringer og oplevelser og altså ikke af nogen teknisk (eller fortælleteknisk) demonstrations-trang. Med

En scene fra Nils Malmros' seneste film, »Drenge«.

sin 2. film »Lars Ole, 5. c« beviste han desuden, at det at være amatør *ikke* er ensbetydende med at være dilettant. Filmen var en følsom og ægte erindringsfilm fra børnenes verden, en *selvstændig* dansk efterfølger af »Ung flugt«. Filmen blev til uden institutstøtte, men modtog flere internationale hædersbevisninger end de fleste institutstøttede film, hvilket medførte en kvalitetspræmie fra Filminstitutet. Efter ca. to års pause er Nils Malmros påny i gang med en film:

»Filmens oprindelige titel var »Drenge i mørket«, men der var en novelle af Leck Fischer med den titel, og vi har fået forbud mod at bruge den. Så nu hedder den bare »Drenge«. Det er såmænd også en udmærket titel – selv om en masse af filmen foregår i mørke.

Jeg fik kr. 850.000 fra Filminstitutet. Denne gang var der ingen problemer med støtten. »Lars Ole« har jo hentet priser rundt omkring i den store verden. Vi er tre, der er gået sammen om produktionen: EBC-film, Steen Herdel og jeg selv. Udover de 850.000 kommer der jo laboratoriekredit og udlejer-forskud, o.s.v., o.s.v., så vi har hver især ca. kr. 70.000 ude at svømme. Filmen optages i 35 mm og farve. Der er ingen smalle steder. Og jeg har ikke været tvunget til at renoncere på mine oprindelige ideer på grund af pengemangel. De problemer, der har været, skyldes, at jeg jo ikke er professionel, så der har været ting, jeg har måttet lave om undervejs. I »Lars Ole« var det med at lave tingene om ikke noget problem. Det var bare at tage arriflex'en over skulderen og gå hen i skolegården. Her er det straks sværere, fordi man skal have hele holdet stablet på benene. Det koster ganske anderledes penge at lave bare to dages om-optagelser. Men det har jeg altså gjort alligevel, og det har medført problemer, bl. a. nogle ret betydelige overskridelser af budgettet. Hvor store ved jeg dårligt nok selv, for det er Steen Herdel, der administrerer økonomien. Netop på grund af disse problemer er jeg gået ret stille med dørene omkring produktionen, og det er faktisk først nu, vi begynder at kunne se en ende på det. Optagelserne er færdige på nær nogle få scener, der skal tages engang sidst i juni. Det er et år efter, vi startede, så det har jo taget meget længere tid end normale produktioner. Der er jo mange film, der er sat i gang *efter* min, og som forlængst har haft premiere og er gået af plakaten igen. Vi skyder på, at »Drenge« får premiere engang først i november.

Filmen er en tre-delt udviklingshistorie à la »Kødets lyst«, om en fyrs følelsesmæssige og erotiske forhold. Endelig ikke for stærkt tryk på det erotiske. Det er mere eller mindre ubevidst. Fra min side er det primært rekonstruktion af erindringer. Jeg havde fra starten ikke nogen færdigsyet fortolkning af, hvad den egentlig skulle handle om, men det kom til at stå klart for mig undervejs, og så kunne jeg begynde at pointere, hvad det handler om. Men der er lidt mere intrige, lidt mere rød tråd i denne her end i »Lars Ole«. Der er mere fabulering, mere »digt«. Men følelserne er selvoplevede, dem kan jeg personligt stå inde for.

Jeg arbejder med en kombination af professionelle og ikke-professionelle skuespillere. Børnene er selvfølgelig ikke-professionelle. Hovedpersonen spilles som 5½-årig – første gang vi træffer ham – af en dreng, der hedder Mads Ole, søn af skuespillerægteparret Lone Rode og Aksel Erhardtsen. Som 16–17 og som 25-årig spilles han af en professionel, Lars Junggreen fra Århus Teater. Jeg så ham spille Hamlet i en collage-forestilling. Han har en fantastisk evne – også hvad angår udseendet – til at illudere som 17-årig og igen som 25-årig. Han er helt dækkende – på trods af, at han er 31.

Jeg har ikke nogen faste film-planer for fremtiden. »Drenge« har været et hårdt arbejde, og nu vil jeg holde en pause. Jeg studerer medicin, og jeg skal også tage nogle eksamener, når jeg nu er færdig med dette her, ellers bliver jeg smidt ud. Jeg agter ikke at kaste mig ud på det store, dybe, med at satse på at leve af at lave film. Jeg vil gerne have det sådan, at jeg kan lave de film, jeg virkelig føler noget for – og så kunne lade være. Jeg vil ikke udsættes for fristelsen til at prostituere mig«. ■

Hopla om guldkalven

Mikael Hvidtfeldt & Jesper Tang

Ole Søltoft og Vivi Rau i »Hopla på sengekanten«.

At gå i biografen er naturligvis noget, man beslutter sig til hver for sig. Det, man oplever derinde, er også noget, hver især oplever. Og det er ikke engang det samme hver gang. At gå i biografen er på flere måder en individuel handling. Men den har (som tingene er i dag) også noget socialt eller kollektivt over sig. Man vælger at udsætte sig for en bestemt type oplevelse i og med, at man vælger en film efter sin smag. Men man vælger også at gøre det sammen med en masse andre mennesker i et stort, mørkt rum. Og dét, som sker derinde, er betydeligt mere (og mere dunkelt) end dét, hver især oplever oppe på det lysende lærred. At gå i biografen er faktisk en *rituel handling,* hvis man ved sådan én forstår en handling, hvis indhold alt i alt er *mere* end summen af det, de enkelte oplever, og hvis man mener, dette »mere« skyldes oplevelsen *i fællesskab.*

Nogle gange kan man se eller mærke det kollektive, rituelle. Dén, man holder i hånden, kan pludselig stramme grebet, fordi noget er spændende eller morsomt. Man bliver glad, fordi det støtter ens egen oplevelse. Alle de andre i salen kan pludselig trampe i gulvet eller rokke med på den samme melodi, som man selv synes er god, eller de kan have samme tøj, hår eller blik i øjet som én selv. Så bliver man bekræftet. Andre gange er det rituelle ikke lige til at se, det er mere til stede som en stemning eller en transport i mørket. Man tænker ikke over, at man morer sig over de samme ting eller steder i filmen, eller at man sukker samtidig. Men man gør det, og det er rart. Det er vigtigt. Fiktion er naturligvis altid bekræftende samtidig med, at den er »fornøjelig« og »underholdende«, men i biografen bekræftes man så meget mere massivt netop via kollek-

tiviteten. Og så bliver det også en *politisk handling* at gå i biografen.

Filmen, som ritualet samler sig om, er meget afgørende, når det gælder bekræftelsens »kvalitet« og retning. Man kan ikke sige, at filmen er altafgørende (tænk, hvis man en aften flyttede hele Dagmars publikum over i Palladium, eller omvendt), men via sin lancering, sine kunstneriske kvaliteter og sit »politiske budskab« har den *afgørende* betydning. Hvis man med det samme renoncerer på alle finere fornemmelser over for en falsk objektivitet og værdineutralitet, kan man præcisere det sidste som: om filmen erklæret eller uerklæret har »til hensigt« at provokere til en rituel handling, som bekræfter status quo, den repressive samfundsorden og det enkelte menneskes ret til fortsat ikke at handle i oprør mod denne orden (en »negativ« bekræftelse), eller om den skubber i retning af en kollektiv oplevelse, som bekræfter eller måske ligefrem vækker en mistanke om, at den repressive orden er unaturlig, urimelig og foranderlig. Det sidste er positivt, ikke mindst fordi det faktisk *giver* folk en oplevelse – mens den »negative« bekræftelses genstand oftest er en simpel reproduktion af det (frem)herskende og derfor en ligegyldighed.

Filmen er derfor også et *politisk dokument.* Og ligesom man kan kende sit land på de film, det producerer (og i Danmark snart mest på de film, vi *tillader* produktionen af). Man kan forholde sig til dette på to måder: enten kan man benægte kendsgerningerne, altså at filmen er et politisk dokument; så siger man, at flertallet af danske film er »harmløse« og »underholdende«, og så siger man ja til at bekræfte sin egen undertrykkelse og flertallets småborgerlighed i det ritual, det er at se filmene. Eller man kan *bruge* filmene som de politiske dokumenter, de er, man kan læse flertallet af danske film som bærere af et omfattende, reaktionært sæt af ideer og holdninger (ofte charmerende naivt simplificeret) og som »provokatører« af bekræftelsesritualer af stærkt repressiv art. Gør man det sidste, kan selv en inderlig ligegyldighed som »Hopla på sengekanten« få betydning for frigørelsens og den fundamentalt positive bekræftelses sag. Den kan fortælle noget om, hvorfor oprøret mod undertrykkelsen aldrig er kommet, og noget om de småborgerlige mekanismer som kun Danmarks frejdigste venstreintellektuelle vil benægte eksistensen af hos sig selv. Med andre ord: »Hopla på sengekanten« kan for en kritisk betragtning bruges som et guld- og pin-up-indrammet fløjspejl, hen over hvis reflekterende overflader vi med lidt snilde kan se vores egen dårligdom, det onde i vores fælles liv og vores fælles undertrykkelse passere revy.

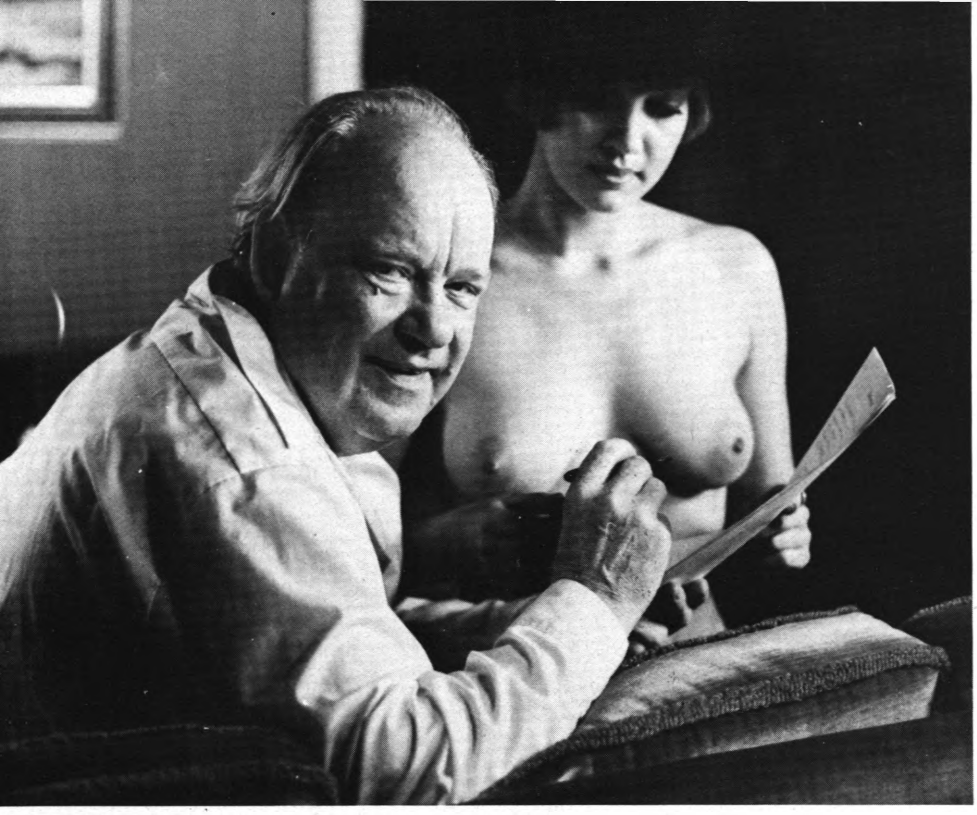
Til forskel fra flertallet af fornøjelige danske lystspil erklærer »Hopla på sengekanten« sig indirekte politisk, og på en ganske finurlig måde. Det hænger naturligvis sammen med, at den kommercielle lyst, som spilles igennem, har noget med »det forbudte« at gøre, hvorfor »overtrædelsen« må retfærdiggøres. Det står aldrig skrevet hen over lærredet, at filmen anser sig for progressiv eller frigørende, men kig engang med på dens enkle historie. Det begynder med en frustreret direktør, der hverken kan få forretningen eller seksuallivet til at køre. Han ansætter en liberal salgschef (der ligger i med Madame i et escorte-bureau) til at klare de kommercielle ærter, men han gør ikke noget ved de hjemlige. Derfor gør hans yndige frue det selv, idet hun under påskud af aften-kursus i ryavævning melder sig under escortehærens faner og tilfredsstiller sig selv seksuelt samtidig med en masse hungrende mænd og damer. Så enkel og smuk *er* verden faktisk! De to handlingstråde knyttes naturligvis sammen, da direktøren til slut må fravige sin puritanske modstand mod at knytte sex og forretning sammen. Under et af salgschefen (og til Madames profit) arrangeret sexorgie underskriver en korrupt kommunalpolitiker på orgasmens tinde en kæmpekontrakt med direktøren, og så *kan* han pludselig. Akademikeren smider bukserne og kaster sig over den første og bedste af escortepigerne og forløses. Til alt held er den første virkelig den bedste: hans kone, nemlig.

»Frigørelses«myten i denne forløsningshistorie siger, at der skal sex (BT-jargon: »Kærlighed«) til for at forløse verden, mændene. Kvinderne er bærere af sex, derfor er de helte, og derfor er escorte-hæren frelsens og frigørelsens hær. Publikum er progressivt, fordi det via filmen medlever det frigørende ritual, faldet af århundredegamle barrierer for menneskelig lykke. Producenten er Gud selv, skaberen, frigørelsens barmhjertige formidler.

Argumentationen er i sin nøgne abstraktion smuk, men så snart det abstrakte skal konkretiseres, så snart frigørelsen skal have nøgent kød og blod, bliver den grim og korrupt. Mest fordi filmens kærlighedsbegreb er korrupt og falsk. Først reduceres »kærlighed« til sex, og sex reduceres i samme åndedrag til et simpelt spørgsmål om coitus, om rappe samlejer. Disse reduceres dernæst til et mekanisk spørgsmål om orgasme, om antal og styrke/varighed. Det indprentes publikum, at samlejer er noget, som foregår mellem mænd og kvinder (undtagelsesvis mellem kvinder), hvis de skal have frigørende funktion: en ung, frustreret, indfalden ingeniør omvendes fra homoseksualitet via sit første møde med chefens kone i escorte-kostume (eller snarere uden) – og han skrutter sig ved sin udfrielse. Tilsvarende er filmens absolutte skurke i forretningsverdenen væsentligst (og negativt) karakteriseret ved vedvarende, standhaftig homoseksualitet. Endelig er det værd at bemærke, at det ideelle heteroseksuelle samleje er noget, som hører (overklasse)familien og ægteskabet til, og at det iøvrigt ikke medfører graviditet. I filmens reduktionsiver gøres kvinden kun til helt, fordi hun har en magnet, der kan forløse mændene – verdens bærere og kulturens skabere.

Med andre ord: frigørelsens »kær-

Ole Søltoft – før han kunne!



Karl Stegger fristes til at underskrive en kontrakt.

ligheds«begreb findes ifølge filmen i den borgerlige families regi og mellem mand og kvinde; den består af samlejer, hvis dobbelte orgasme er den stærkest mulige og opnået under moderat anvendelse af avancerede metoder og gymnastiske præstationer. Hvis publikum ikke vidste hvad og hvordan i forvejen, kan det få råd (og dåd!) her. Og naturligvis er dette restriktive og repressive »kærlighed«sbegreb ikke bare en nederdrægtig opfindelse i filmskaberens hovede: hvis man rokker lidt ved spejl-arrangementets yderfløje og får lyset til at falde i en bestemt vinkel

på dem, kan man snarere se filmens kærlighedspraksis som *en minutiøs reproduktion af vores faktiske kærlighedspraksis*. Den genskaber realiteten bag vores i strikt forstand romantiske forestillinger; den viser os vores afmagt over for intense menneskelige og totale kropslige forbindelser, vores kejtethed over for fysisk kærlighed og vores skæbnesvangre isolation af den, vores masturbatoriske ensomhed (også når vi er to sammen) og vores bornerte indespærrethed i det kastrerede, traditionelle. Ved at give os, hvad vi vil have (momentan tilfredsstillelse på de frustrerede betingelser), viser filmen os i virkeligheden, hvem vi er, og den giver os tilmed lov til at tro, at det kun er oppe på det lysende lærred, at man tænker og gør så grusomt. Altså: bekræfter vores hidtidige (og derfor fortsatte) livsstil.

Lader man imidlertid fløjspejlenes reflekser skinne ind på det store, brede midterspejl, kan man se endnu mere. Filmen deler sin kommercielle »morale« med alle andre »Sengekant«-film, men for at undgå den uundgåelige lurende fare for sammenblanding af de enkelte opus'er, har vi valgt at lade det sidste skud på stammen tale for hele serien. Det skal dog siges i forbifarten, at filmens potentielle »negative« bekræftelses-ritual og de konklusioner, denne artikel drager, så absolut har gyldighed for hele molevitten. Ja, denne »morale« deler »Hopla på sengekanten« med snart sagt *al* pornografi og såmænd også med størstedelen af den ikke-pornografiske del af den kommercielle danske filmproduktion: så snart der spekuleres i menneskers frustrationer, lyder parolen, at det pornografiske produkt er frigørelsens medium. Naturligvis *er* det repressionens, mest fordi det befæster og bekræfter en tæt, næsten usynlig og uigennemtrængelig sammenknytning mellem sex, »kærlighed« og penge, kapital. Normalt vil man ikke acceptere denne »ydre omstændighed« ved filmen som et vilkår også for vores private kærlighedsliv, men alligevel falder vi i dynge på knæ for guldkalven, når den samme forbindelse gennemspilles som et tema, en understrøm i fiktionen.

Sammenknytningen står i »Hopla på sengekanten« tydeligst frem som eksistensen af to kontrapunktiske handlingstråde: ved siden af det omtalte seksuelle (escorte-hæren), står der et kommercielt: pigerne skal til for at løse forretningsknuden, men

det er til gengæld *dennes ophævelse,* der løser mandens potensproblem. Den snurrige kausalitet viser en klar prioritering af (og forbindelse mellem) det økonomiske frem for det seksuelle, men den siger også: 1) at pigerne hverken som individualister eller som køn er sig selv: de optræder altid under dæknavne og som anonymiteter; det, de leverer, er ikke sig selv, men deres fysik; det, mændene vil have, er ingen gang deres fysik i sig selv, men denne fysik som *middel* til løsning af forretningsknuder. 2) At mændene heller ikke optræder som sig selv, men derimod som agenter for en underliggende økonomisk vilje; samt endelig 3) at »kærligheden« ikke har noget menneskeligt mål, men at også den skal tjene som middel for en upersonlig, økonomisk vilje. Der er altså hverken egentlige mennesker eller egentlig kærlighed med i spillet (og snart heller ikke i virkeligheden). Eller snarere: der er ingen kærlighed, fordi der ikke er nogen mennesker, men kun (meget realistiske tegninger af os selv som) fysiske størrelser, der kæmper en økonomisk kamp, vi ikke engang har fuld bevidsthed om. Og når kærligheden for de herskende har mistet sin betydning, fortæller de det til alle andre (bl. a. via film som »Hopla på sengekanten« og de bekræftelses-ritualer, den fremprovokerer) – de siger, at den lyst, man skal gennemspille i sit private kærlighedsliv er kapitalismens, repressionens. Dansen på sengekanten, hopla om guldkalven.

En sådan »selvmodsigelse« kan naturligvis kun lade sig gøre i et (små)borgerligt samfund. Det specielt småborgerlige ved forløsningsmyten i filmen er (foruden angstfyldt fordømmelse af homoseksualitet og glistrupiansk latterliggørelse af kommunalpolitikere) dels den *optimisme,* hvormed den skildrer korrumperingen af alle menneskelige værdier, dels endnu en optimistisk forløsningshistorie, koncentreret omkring filmens egentlige helt: salgschefen, der i sin person forener så smukke dyder som seksuel potens og forretningsmæssig effektivitet og succes.

Den sociale »setting« i filmen drejer sig omkring to poler: en højborgerlig, reaktionær og en småborgerlig, progressiv. Direktørens person og forhold tegner billedet af *det højborgerlige ideal:* han bor overordentlig fornemt, han spiser ved guldkantet, hvidt spisebord, han har røde løbere på trappen og saloon-døre mellem sove- og badeværelse; han har en sort, firkantet, sølvbeslået dokumentmappe, en antik telefon og en yndig, hjemmegående og velklædt hustru. Han er akademiker (i filmen generelt associeret med stivhed, impotens og antydet homoseksualitet), kontrolleret, tilbageholdende og næsten aristokratisk angst for alt nyt. Det *småborgerlige ideal* personificeres i den smidige, hurtige, opfindsomme og effektive salgschef; han er ugift, morsom, han arbejder *for* noget (sin egen promotion), han er liberal af uddannelse og indstilling og han er fremskuende velklædt. Sidst men ikke mindst er hans ambition lige så stor og velplejet som hans potens.

Ligesom der ikke er nogen børn i familien, er der ingen arbejdere på arbejdspladsen. Denne »økonomi« eller »pædagogiske« forenkling i filmens sociale setting, svarer perfekt til den småborgerlige bevidstheds indsnævrede billede af samfundstotaliteten: man beskæftiger sig ikke med den økonomiske undertrykkelse eller med, hvor samfundsværdierne kommer fra. Blikket vendes entydigt mod den sociale opstigning, og dennes sammenhæng med forretningslivet. Den småborgerlige drøm eller ambition gælder opnåelsen af højborgerskabets værdier, optimistisk forbrug, køb og salg, materiel velstand og livsstil.

Filmens med spænding ventede og langt udskudte forløsningsscene er også dens længste, sidste og eneste udtryksfulde: her holder kapitalismen sin egen dommedagslignende fest med alle de medvirkende. Der er spænding på drengen, da alle de forskellige hære og taktikere træder op foran det smukke, veldækkede bord. Man tror, de skal samles for at være sammen, men de har alle deres egen lille interesse i hinanden, så det gælder om at handle klogt, snøre de andre. Der er sælgere og købere, formidlere og bagmænd, progressive og reaktionære – og der er et økonomisk-socialt spil under de synlige handlinger, der er en provokation til et rituelt spil i biografsalen under den farvestrålende refleks fra lærredet. Og dette spil har den største interesse overhovedet.

Naturligvis ender det stilige middagsbord (i filmens klipning: straks) i et gevaldigt ragnarok på soveværelser, sofaer og toiletter, og naturligvis viser vores spejl begivenhederne som kapitalismens eget ragnarok. Alt lykkes og alt er lykkeligt, selv om det er korruptionen, falskheden og pornografiens sejr, vi bevidner og bekræfter. Det lykkes for direktøren at redde sin kontrakt hjem, og det lykkes (derfor) for hans unge frue at blive tilfredsstillet af ham. Men mest fundamentalt lykkes det for vores helt at skubbe på sin sociale opstigning: *hans* sexuelt/kommercielle spil er lykkedes, hans ideologi og hans småborgerlighed har fundamentalt sejret over den højborgerlige snerpethed. Derfor lykkes det også Madame at aftvinge den potente ungkarl et *ægteskabsløfte:* nu bliver de begge borgerlige, juhu!

Men det lykkes også for filmen og for dens kommercielle hensigt at få dette lystige slutspil til at fremstå for publikum som en *naturlig* løsning på *naturlige* problemer – og derved også at få det til at bekræfte den undertrykkelse, som såvel høj- som småborgerskabets ideologi repræsenterer. Folk ligger flade af grin i hinandens arme, når kommunalpolitikere med bukserne nede om anklerne kløjs i det, de skogger-ler, når salgschefen giver arrangementet endnu en tand; de er pietetsfuldt stille, da de højborgerlige ægtefæller finder hinanden tværs over en velpudset messingseng, og ånder lettet op, da salgschefen siger ja til at gå i kirke med den tårevædede og lykkelige Madame. De går ud af biografen med en fornemmelse af, at alt det, der syntes kaotisk, er faldet på plads, og dét på en måde, som er opløftende bekræftende uden at være provokerende ny.

Men det er stadig ikke instruktørens skaberkraft eller producentens guddommelighed, vi kan takke disse nederdrægtigheder for: de to kan have tak for vovemod til at gøre selv forstædernes højhus-beton til blåtonet lyrik på credit-strimlen, eller for en ikke mindre fantastisk lyricisme og snerpet viktorianisme i et klip fra kvindekroppens helligste til en kunstig blomst, som i mange farver folder sig ud i et eksprestempo på en tør, sort baggrund. Næ, den egentlige skaber er vores *virkelige* samfund, og de egentlige aktører er både i og uden for biografsalen os selv. Det er vores ambition og vores undertrykkelse og vores frustration, vi hylder hos salgschefen/helten. Vi har alle sammen småborgerlighedens selvmodsigelse og mål-løshed i os, og det gælder om at komme af med den. Hvad vi kan lære af historien om den småborgerlige salgschef-opstigning til højborgerniveau er, at højborgeren er impotent, reaktionær, grinagtig og forløsningshungrende. Er det så ræset værd? ■

Forsvunden dansk stumfilm »genfødt«

Gösta Werner

I det amerikanske statsbibliotek Library of Congress i Washington findes, i afdelingen Prints and Photographs Division, en særlig filmsektion: Motion Picture Section. Det har længe været kendt, at et stort antal tidlige film, både amerikanske og europæiske, fandtes der, men ikke som film – ellers ville de sandsynligvis for længe siden have været ødelagt af de kemiske processer. De er der i form af kopier på papir.

På grund af copyright-bestemmelserne i USA var det allerede fra begyndelsen nødvendigt for de amerikanske filmproducenter, såvel som for distributører af europæiske film, at sikre sig copyright på deres film. Ifølge loven om disse sager var der kun en eneste måde, på hvilket dette kunne ske. Ligesom en forlægger eller bogtrykker indsendte et eksemplar af hvert trykt skrift til biblioteket og derved fik copyright på værket officielt indregistreret, på samme måde sendte filmproducenten eller distributøren en kopi af filmen ind, fremstillet som tryksager – på papir.

Takket være dette har et meget stort antal film fra tiden omkring århundredskiftet og helt frem til årene før 1. verdenskrig overlevet.

Nu er de gamle amerikanske film i stor udstrækning ført tilbage på film og kan studeres på samme betingelser som andre, senere producerede film. Som et led i dette meget omfattende arbejde fik Det danske filmmuseum i 1967 smalfilmskopier af 14 gamle danske film fra 1910–14, som alle manglede i museets filmarkiv.

Overførelsen af disse film fra de gamle papir-kopier tilbage til film var en relativ enkel procedure og krævede intet forskningsarbejde, idet papir-kopierne var identiske med filmene i deres helhed og desuden lå i oprindelig scene-rækkefølge og akt-inddeling.

Men systemet med lange, upraktiske, papirkopier viste sig efterhånden at være alt for kompliceret for biblioteket. Systemet blev lidt efter lidt forenklet. Først blev det tilstrækkeligt at indsende tre positiv-ruder fra hver scene i filmen til Library of Congress. Senere reduceredes antallet til én rude for hver scene. Hver af disse kopierede ruder havde den oprindelige films format: 26 x 19 mm. Da filmens perforering var medkopieret blev kopiens totale bredde 35 mm. Hver kopi var altså meget lille.

Disse papir-fremstillede kopier blev bevaret i bibliotekets filmsektion i kuverter i store skuffer. I nogle tilfælde var de tre ruder, som af og til også kunne være både fire og fem, kopieret efter hinanden i én eller et par lange, tæt spolede ruller. I andre tilfælde var de kopierede billeder samlet hver for sig i bundter, oprindeligt ordnet efter filmens scener og med hver akt sammenholdt af en elastik.

I det førstnævnte tilfælde, hvor billederne har ligget i tæt spolede ruller, har blot en smule kemisk forandring i et enkelt billede umiddelbart bredt sig og »smittet af« på billederne ved siden af og lidt efter lidt på hele rullen. Billederne er ikke alene blevet ødelagt (eller svært beskadigede). Værre var det, at kemiske processer ofte gjorde det umuligt at løsne de enkelte billeder i en rulle fra hinanden. De var på en mange gange uopløselig måde smeltet sammen. Man blev altså tvunget til, med vilje, at ofre et antal mere eller mindre ødelagte billeder for at få en chance for at komme frem til de endnu ubeskadigede billeder.

I de tilfælde, hvor billederne lå i bundter holdt sammen med en elastik omkring, var elastikkerne i årenes løb tørret ind og gået i stykker. Kemiske forandringer i de enkelte billeder havde ikke spredt sig lige så hurtigt som i det første tilfælde, fordi de i stor udstrækning først opstod efter elastikkerne var gået i stykker og de enkelte billeder gledet fra hinanden. Luft var kommet til – og det var både godt og ondt. Fugt og snavs var trængt ind – visse dele af materialet var meget snavset.

Så snart elastikkerne var gået i stykker, var der en risiko for, at den indbyrdes sammenhæng mellem de enkelte billeder skulle gå tabt. Man kan konstatere, at mange kuverter med billedmateriale har været taget frem både inden dette skete og senere. Folk har undersøgt eller kontrolleret indholdet. Ofte er det blevet lagt på plads igen uforandret, men andre gange, når dette ikke har været muligt, fordi billederne kom i uorden i samme øjeblik de løse bundter blev taget frem, har man været ligeglad og ikke forsøgt at bibeholde den oprindelige rækkefølge af de enkelte kopier – ikke reddet hvad der kunne reddes. Billederne er mere eller mindre uordnet blevet stoppet ned i deres respektive kuverter, og i flere tilfælde har man oven i købet stoppet to – i et af mig konstateret tilfælde tre – forskellige film i samme kuvert. Der er de naturligvis blevet yderligere blandet sammen mellem hinanden.

Sådan var materialet fra de to Nordisk Film-producerede film »Børnevennerne« og »Den orientalske giftblander«. De lå i samme kuvert som den svenske film »Hans hustrus förflutna« (instr. Mauritz Stiller, 1915). Billedmaterialet fra de tre film lå i ét rod, og det var en meget vanskelig og tidskrævende opgave at gennemgå materialet og fordele det til de tre omtalte film. Visse billeder, hvor kendte skuespillere var med, var der intet besvær med at placere korrekt. Andre var yderst vanskelige, og det tog meget lang tid, før jeg endelig var nogenlunde sikker på, at alle billeder var rigtigt placeret og ingen billeder havnet i den forkerte bunke og derved den forkerte film. I til-

fældet »Den orientalske giftblander« fandt jeg under arbejdet en detalje, som hjalp mig til, ikke bare med sikkerhed at kunne placere visse billeder dér, men endog finde ud af i hvilke afsnit af filmen de hørte hjemme (men desværre ikke i hvilken rækkefølge). Billederne havde jo en gang ligget i bundter, holdt sammen med elastikker, og et af disse bundter var blevet påført en skade eller udsat for »hærværk«, som havde medført, at en række billeder, der lå sammen i bundtet, havde et identisk knæk. De var bøjet på tværs i billedfeltet i et identisk mønster. Her var altså et spor tilbage til den oprindelige rækkefølge. Sporet blev anvendt i så vidt omfang som muligt.

Billedmaterialet var ikke blot meget skrøbeligt og sart. Det var frem for alt unikt. Noget tilsvarende findes ikke i noget andet land og altså heller ikke i Danmark eller Sverige. Library of Congress er meget restriktiv med at låne materiale af denne art ud, før der foreligger garantier for seriøs forskning og behandling af det. Derfor er det hidtil kun et lille antal lande, deriblandt Danmark og Sverige, der har kunnet anvende det. Fordi det drejer sig om »legal documents«, har det ikke tidligere kunnet udlånes fra biblioteket.

Under mine forskninger omkring ældre svenske film, fortrinsvis Mauritz Stillers film, fik jeg adgang til en del af billedmaterialet.

Parallelt med mine forskninger på grundlag af dette materiale har jeg gennemgået det billedmateriale til 11 danske film fra 1913–15, som Library of Congress har stillet til rådighed for Det danske filmmuseum for forskning og kopiering. Ingen af disse 11 film findes (heller ikke dele af dem) bevaret i Danmark og det materiale, som i øvrigt findes om dem, er yderst mangelfuldt og ufuldstændigt.

Disse elleve film er ni fra Kinografen 1913 og to film fra Nordisk Film, en fra 1914 og en fra 1915.

Kinografens film er følgende (den titel under hvilken de blev registreret i USA angives i en parentes sammen med antallet af kopierede scener, registreringsnummer og dato for registrering):

»Skuespilleren« (The Actor, 67 scener, regnr LU 2226, 26.2.1914).

»De listige friere« (The Cunning Suitors, 37 scener, regnr LU 2227, 26.2.1914).

»En Straamand« (A Dummy, 54 scener, regnr LU 2229, 26.2.1914).

»Den store Cirkusbrand« (The Great Circus Fire, 117 scener, regnr LU 2172, 12.2.1914).

»Miraklet« (The Miracle, 26 scener, regnr LU 2232, 26.2.1914).

»Moderkærlighed« (Mother's Devotion, 62 scener, regnr 2066, 31.1.1914).

»Livets Ubønhørlighed« (Relentnessless of Life, 52 scener, regnr 2225, 26.2.1914).

»Den Rette« (The Right One, 36 scener, regnr LU 2231, 26.2.1914).

»Adrianopels Hemmelighed« (The Secret of Adrianopel, 132 scener, regnr LU 1496, 25.10.1913).

De to film fra Nordisk Films Kompagni er:

»Børnevennerne« (A Marriage of Convenience, 76 scener, regnr LU 6731, 31.10.1915).

»Den orientalske giftblander« (Gar el Hama IV: The Great Jewel Robbery, 61 scener, regnr LU 6730, 21.10. 1915).

Arbejdet indledtes med at knækkede og iturevne billeder blev lappet med gennemsigtig tape. Inden arbejdet med kopieringen af billedmaterialet begyndte blev, på grund af udgangsmaterialets forskelligartede karakter, en mængde prøver foretaget. Billeder med forskellige sort/hvid-nuancer eller forskellige kemiske skader blev fotograferet med forskellige filtre og på forskelligt fotografisk materiale. Prøvekopier blev fremstillet på forskellige papirtyper. Lidt efter lidt kom man frem til de mest gunstige fremgangsmåder i de forskellige tilfælde, og fotografen Hans Hasselgren ved Institut for teater- og filmvidenskab ved Stockholms Universitet, som foretog alle disse prøver, fik til opgave at gennemføre fotograferingen og kopieringen af materialet. Alt i alt drejede det sig om ca. 750 scener. Af hver scene blev fremstillet ét negativ og en kontaktkopi, samt et til forskning og arkivering fornødent antal, sidstnævnte i formatet 13 x 18 cm. Negativ og respektiv kontaktkopi blev sorteret og sat ind i specielle gennemsigtige opbevaringschartequer på en sådan måde, at når negativet tages ud til kopiering ligger kontaktkopien tilbage som vejledning ved tilbageplacering. Alle negativer og kontaktkopier er desuden fotograferet med deres registreringsnummer, respektivt medkopieret.

Billedmaterialet til de forskellige film er imidlertid i det store og hele ufuldstændigt. Ofte mangler hele sekvenser af en bestemt film, og at disse virkelig har været med i filmen fremgår enten af tekstlisten, i de tilfælde hvor sådanne er bevaret, eller af still-fotos i bevarede programmer eller af den indre logik, som kræves endog af et vanvittigt (ind imellem til og med sindssygt) hændelsesforløb. I filmen »De listige friere« mangler således den allerstørste del af filmens afslutning med intrigens opløsning og det unge pars lykkelige forening. Gang på gang har det under rekonstruktionsarbejdet kunnet fastslås: her er der åbenbart noget, som mangler – ellers kunne fortsættelsen ikke se ud, som den gør.

De bevarede scener fra de forskellige film er, med enkelte undtagelser, kopieret fra de første ruder i hver scene. Det betyder altså tit, at kopien blot viser et scenebillede, eftersom de agerende endnu ikke er kommet ind. I andre tilfælde er i stedet de sidste ruder af scenen kopieret, og i yderligere nogle enkelte tilfælde findes kopier taget midt inde i scenen. Her har jeg haft hjælp af de still-fotos, som er bevaret frem for alt i det trykte program. Et still-foto viser jo det dramatiske højdepunkt i en scene eller situation og giver dermed ofte en klar indikation af det, der skal ske i det interiør, der endnu er tomt og uden liv i den kopierede rude.

Billedmaterialet havde i Library of Congress ingen speciel betegnelse. Med hensyn til hvor det kom fra, og hvad det indeholdt (de enkelte ruder er kopieret i copyright-øjemed), gav jeg i samarbejdet med daværende chef for Svenska Filminstitutets filmarkiv Nils-Hugo Geber det betegnelsen »copyright frame prints«, forkortet, som betegnelse i forbindelse med et registreringsnummer for det respektive billede, til CFP. Denne betegnelse blev godkendt af chefen for filmsektionen i Library of Congress, Mr. John Kuiper, ved en samtale med ham.

Alle, på grundlag af billedmateriale fra Washington, kopierede scener betegnes altså med forkortelsen CFP.

Samtlige elleve film har, efter at alt billedmateriale fra dem er blevet færdigkopieret, kunnet rekonstrueres, de allerfleste til og med meget detaljeret.

Man kan af disse rekonstruktioner lære sig meget interessant og tidstypisk om de enkelte films opbygning og struktur, hvilket ofte er betydelig vigtigere end kendskab til de meget enkle og/eller usandsynlige og temmelig eventyrlige handlingsforløb.

Man møder i filmene yderligere en mængde billeder

fra, for danske films vedkommende, i første omgang et nu forsvundet København: Forskellige gade- og parkbilleder, der senere ofte er lette at identificere ved hjælp af høje kirketårne og spir i billedernes baggrunde. Hovedbanegårdens forskellige indgange, Tivoli med indgang, påfugleteatret og bådene på søen. Facaderne på forskellige mindre teatre. Blegdamshospitalets indgang. Langelinie med Gefion-springvandet og nu forsvundne bygninger. Samt i flere film Malmø-bådenes kajplads ved Havnegade, let genkendelig på færgekontorets klokketårn. Malmø-bådene må gang på gang illudere immigrantskibe til Amerika, både ved afgang og ankomst. I et tilfælde er filmens slutscene taget på bådens dæk. De lykkelige hjemvendte ser på afstand silhuetten af datidens København ved indsejlingen.

Men hvad genkendelige miljøer angår løber filmen »Adrianopels Hemmelighed« af med sejren. Dér må Kronborg Slot ved Helsingør forestille den stærke, tyrkiske grænsefæstning Adrianopel, beliggende ved den brede sejlbare grænseflod mellem Bulgarien og Tyrkiet.

»Adrianopels Hemmelighed« er også et typisk eksempel på en film, hvor materialet har præsenteret næsten alle de i denne sammenhæng forekommende problemer, men som det alligevel har været muligt at løse. Ikke mindre end 132 af filmens mindst 169 scener er bevaret i billedmaterialet fra Washington. I det efterfølgende redegøres først for materialet, dets karakter samt de forudsætninger under hvilke rekonstruktionsarbejdet er sket, derefter følger filmens rekonstruerede synopsis.

Rekonstruktionen af »Adrianopels hemmelighed«

Rekonstruktionen af filmens synopsis er sket på grundlag af det bevarede program med dets indholdsbeskrivelse og still-fotos samt billedmateriale fra Library of Congress' Copyright-afdeling, Washington. Derudover findes, med undtagelse af et stærkt beskåret still-foto i DDF, intet materiale (dialoglister, øvrige stills eller lignende) bevaret om filmen.

Programmet:
Et 8-siders hæfte med oplysning om hovedrolleindehaverens navn, kortfattet indholdsbeskrivelse og 11 reproducerede still-fotos, trykt i København, uden års-angivelse, men sandsynligvis i 1913.

Billedmaterialet fra Library of Congress:
»The Secret of Adrianopel«, 135 prints, registreret 25.10.1913, reg. nr. LU 1496, jfr. Catalog of Copyright Entries, Motion Pictures 1912–1939, Washington 1951, s. 752. De anførte »copyright frame prints« (CFP) svarer ikke til 135 scener, men kun til 132, hver kopieret to gange med undtagelse af scenerne 93, 134 og 135, der findes i tre kopier, samt scene 114, der ligger i fire kopier. Desuden var der to unummererede scener, som efter jeg havde identificeret dem fik numrene 2A og 19x. Ialt blev altså antallet af prints incl. dubletter 269 stk.

I hvert tilfælde (undtagen de to ovennævnte) var scenenummeret indkopieret og hver kopi bestod af to ruder (= enkeltbilleder fra filmstrimlen), hvor tekstmarkeringen samtidig var indkopieret, ellers tre ruder.

Flere ruder var svært beskadigede af kemiske forandringer. Alle var meget skøre og sarte. En del kopier havde ligget bukket sammen og knækkede så snart man forsøgte at rette dem ud. Samtlige kunne dog kopieres. Al kopiering er sket under hensyntagen til perforering og billedbeskæring.

CFP-billederne:
Disse er kopieret fra begyndelsen af hver scene i filmen, dog er CFP 116 sandsynligvis kopieret fra scenens sidste ruder.

Selv om scenerne var løbende nummereret kan i hvert fald én af scenerne af åbenlyse årsager ikke have fulgt denne nummerering: CFP 7 må komme før CFP 5, eftersom Boris i CFP 5 forlader krigsministeriet, og CFP 7 udspilles i krigsministeriet. I CFP 158 er det på kopien svært at se, om det er en løbende mand eller en rytter, der befinder sig på skovstien. Hvis det er en løbende mand, er scenen korrekt placeret, men er det en rytter, kan scenen ikke logisk være placeret før tidligst efter CFP 161.

I CFP-materialet fra Washington mangler ikke mindre end 26 scener: Nr. 10, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 29, 39, 44, 49, 50, 56, 62, 83, 89, 91, 92, 99, 103, 106, 122, 124, 128, 136, 137, 139, 142, 145, 149, 152, 159, 160, 161 og 164. Desuden mener jeg (af de nedenfor omtalte grunde) at også scenerne 167, 168 og 169 mangler, hvorved det totale antal manglende CFP-billeder bliver 39 stk. Af følgende grunde drager jeg den slutning, at også de tre sidstnævnte scener manglede:

a) Hvis man tæller disse scener med, passer antallet af modtagne prints med det i copyright-kataloget opgivne samlede antal: 135 prints.
b) Filmens slutning bliver, efter hele den spændende flugt og forfølgelse med de mange forskellige begivenheder, så summarisk, at det virker uafsluttet. Det synes at være ret tydeligt, at CFP 166 ikke kan have

været filmens sidste billede.

c) CFP-kopierne har oprindeligt ligget i bundter med elastikker omkring, således at hvert bundt svarede til én akt i filmen. Sidste kopi i hvert bundt har været stemplet på bagsiden med datoen for filmens registrering (copyright), i dette tilfælde altså 25.10.1913. En sådan stempling har været en del af registrerings-proceduren og kendes også fra mange andre film. Filmen har tre akter, og for de to første akters vedkommende findes de stemplede kopier. Det stempel, som markerer tredie akts sidste billede, mangler imidlertid, så alt taler for at tredie akts sidste billede mangler.

Det er i øvrigt noget, man kan observere også i andre sammenhænge, når det drejer sig om CFP-materiale: kopier, som har ligget yderst i et af de bundter, der altså oprindeligt blev holdt sammen med elastikker, er ofte gået tabt, efter gummiet i årenes løb er tørret ind og gået i stykker og de løse bundter derefter uforsigtigt behandlet. Som CFP-materialet ser ud til denne film, kan man i flere tilfælde se, at det er blevet behandlet meget skødesløst.

Filmens baggrund:

Da filmen blev indspillet (først på foråret 1913, eftersom filmen havde premiere 13.10.1913) var den tyrkiske by og fæstning Adrianopel fra efteråret og vinteren 1912–13 velkendt via telegrammer fra krigen på Balkan mellem bulgarer og tyrker.

Adrianopel (det nuværende Edirne) lå lige inden for grænsen mellem Bulgarien og Tyrkiet. Grænsen var dengang som nu floden Marica (Martisa, Meric) over hvilken jernbanen Wien–Konstantinopel førtes via en bro. Men overfor byen og fæstningen, som lå ved floden, var en kortere land-grænse. Grænsefloden er delvis med i CFP 9, land-grænsen i CFP 166.

Adrianopel var allerede før krigens begyndelse i oktober 1912 blevet et nøglepunkt i kampene og efter lang tids belejring erobrede bulgarerne fæstningen omkring slutningen af november, begyndelsen af december 1912. Derefter indledtes en våbenstilstand d. 3. december 1912. Den varede til februar 1913, hvor krigen på ny blussede op med kraftige kampe omkring bl. a. Adrianopel.

Indspilningen:

Adrianopels beliggenhed ved en temmelig bred og sejlbar flod gjorde Kronborg Slot ved Helsingør særdeles anvendeligt som optagelsessted for filmen. Samtlige udendørsbilleder – med undtagelse af scenerne med luftværnskanonen – er indspillet der. De relativt få indendørsscener er indspillet i atelier.

Kronborg Slot var på det tidspunkt filmen blev indspillet stadig et udelukkende militært anlæg. Først år 1922 ophørte slottet med at være kaserne og bopæl for militært personel.

Filmens indspilning har for det meste fundet sted i området inden for slottet, hvor offentligheden dengang ikke havde adgang.

CFP 25 viser den ydre indgang til Kronborg-området. CFP 14 er indspillet ved den indre indgang til slots-området, den såkaldte Kronværksport. CFP 23 viser i baggrunden den østre sideport ved Fireportsgården, mellem selve slottets ydre og indre indgange.

CFP 15 viser bag bastionen den vestre slotsfacade med »Kongens Karnap« eller det såkaldte Drejertårn.

Filmens fængselstårn er det såkaldte Dronningens Tårn, senere »verdens smukkeste fyrtårn«. I tårnet skal Dronning Caroline Mathilde have siddet fængslet efter Struenses fald 1772.

Dronningens Tårn ses på CFP 87 og 90. CFP 19 og 19x er indspillet ved den nord-østlige såkaldte flagbastion (Strandpostejen) nedenfor Dronningens Tårn. CFP 95 og 97 er indspillet ved den lille side-port i borggården, til venstre for tårnet med Dronningens trappe.

CFP 96 er indspillet på toppen af Frederik IVs bastion, den såkaldte Ridderpostej. Nedenfor kan man se slottets indre voldgrav og broen ind til slottet. CFP 104 m. fl. er indspillet på det store flade tag over det store tårn mod sydvest.

CFP 119 og 121 er indspillet på toppen af den vestlige bastion. Det træstillads som flygtningen i filmen binder sin line til for at fire sig ned, er muligvis stillet op alene af hensyn til filmen. Det står stadig på samme sted.

De kurdiske rytteres pludselige tilsynekomst i filmens slutning minder ikke så lidt om de ligeledes ud af ingenting opdukkende indianere i den amerikanske film »Det glade vanvid« (Hellzapoppin, 1942).

Indspilningen af udendørsscenerne i Helsingør har tydeligvis taget sin tid, idet der er to forskellige vejrlig repræsenteret: dels frossen jord uden sne, dels snevejr og is. Vejrforandringen sker mens Boris flygter fra fængselscellen ved at hejse sig ned langs muren ved hjælp af sammenbundne lagner. Da han klatrer ud og begynder at fire sig ned, er der ikke is på tårnets yderside. Men da han kommer ned, er der sne både på tårnet og på jorden og græsmarkerne rundt omkring.

Scenerne med luftværnskanonen er sandsynligvis indspillet et sted i Københavns omegn. Bilen, på hvilken kanonen er monteret, har Københavns-nummeret K 67. (CFP 147).

Jagten i filmens slutning med Boris' flugt gennem skoven og de opdukkende kurdiske ryttere er indspillet i en fredelig dansk bøgeskov, hvor kurderne endog finder på at holde hvil ved en dansk landevejskro med et pittoresk skilt med pokaler og vinkrus.

Af Kinografens samtidige film forekommer denne at have været en af de mest kostbare – alligevel er der ingen kærlighedshistorie med.

Adrianopels hemmelighed

SYNOPSIS

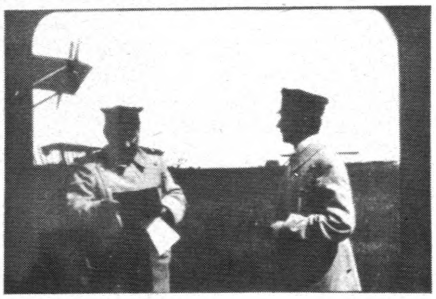
Tekster (1–2): **Adrianopels Hemmelighed**
Episode fra Balkankrigen i 3 akter
I hovedrollen:
Boris Tschakowski, militærflyver ..... Einar Zangenberg

Tekst (3): Krigen mellem Tyrkiet og Bulgarien er brudt ud.

Den bulgarske krigsminister sidder ved sit skrivebord, fordybet i studier af kort og krigsplaner. (CFP 1)
En ordonnans kommer ind med de senest ankomne rapporter til ministeren.
Ministeren siger (**tekst** 4):
»Vi må få oplysninger om armeringen af Bastion 13 ved Adrianopels fæstning«
Ordonnansen er enig.
Ministeren fortsætter (**tekst** 5):
»Send bud efter flyveren Boris Tschakowski. Han skal straks komme herhen.«
Ordonnansen går ud for at udføre befalingen.
Tekst (6): Boris er netop landet med sin flyvemaskine.

Boris foran sin maskine i samtale med flyvekammerater. (CFP 2)

En ordonnans kommer, og Boris og han går et par skridt til siden.



Ordonnansen og Boris. (CFP 2A)
Ordonnansen videregiver sin meddelelse (**tekst** 7):
»Løjtnant Tschakowski skal øjeblikkeligt indfinde sig i krigsministeriet«
Boris nikker. Han har forstået.
Han begiver sig straks afsted.

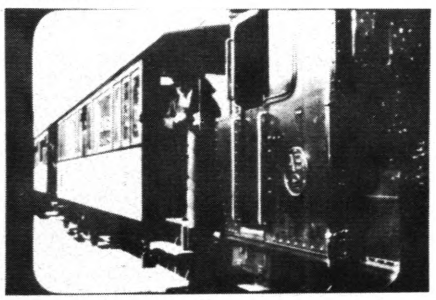
Ved indgangen til krigsministeriet står en soldat på vagt. (CFP 3)
Boris kommer og bliver lukket ind.

Krigsministerens værelse. Denne går uroligt frem og tilbage. (CFP 4)
Boris kommer ind og melder sig. De går sammen hen til skrivebordet, hvor ministeren sætter sig og viser Boris et kort.
Ministeren forklarer situationen for ham og siger (**tekst** 8):

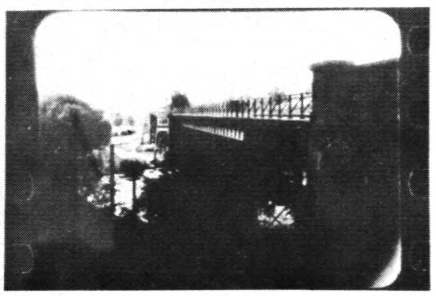
»Vi må skaffe oplysninger om fjendens fæstning ved Adrianopel«. (CFP 7)
Boris svarer (**tekst** 9):
»Jeg rejser med det samme«.
Ministeren takker ham, og de tager afsked med hinanden.
Da Boris er gået, går ministeren over til vinduet og ser ud.

Porten til Krigsministeriet. Boris kommer. (CFP 5)
Vagtposten åbner porten og lukker ham ud.

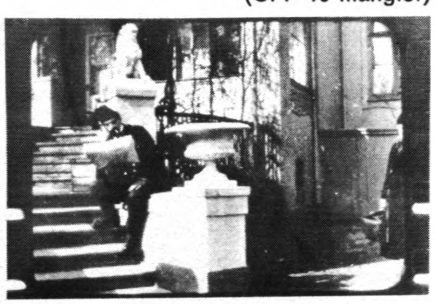
Ministeren står ved vinduet i sit værelse og ser ud. (CFP 6)
Så går han tilbage i værelset i dybe tanker.
Det er en vanskelig opgave, han har betroet Boris.



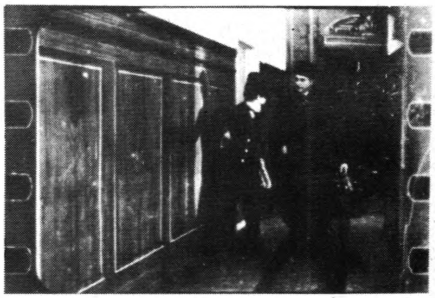
Et tog holder klar til afgang. (CFP 8)
Boris kommer civilklædt og stiger på toget, som sætter i gang.



Toget kører over en bro. (CFP 9)
Tekst (10): Ankomsten til Adrianopel.
Boris kommer ud fra jernbanestationen og går ud i byen.
(CFP 10 mangler)



Hotelejeren sidder udenfor og læser en avis. Boris kommer med en rejsetaske. (CFP 11)
Hotelejeren tager venligt og med et indforstået blik imod ham og følger ham ind i hotellet.



En hotelkorridor. Hotelejeren viser venligt Boris hen til et værelse (CFP 12)
Boris går ind i værelset.

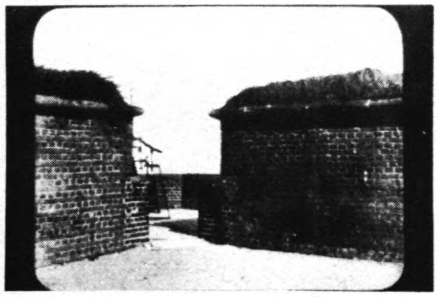
Hotelværelset. Boris kommer ind. (CFP 13)
Han installerer sig i værelset.
Tekst (11): Boris slutter sig til en gruppe turister ved fæstningen.

Boris venter ved indgangen til fæstningen. Andre civile venter også, eller de kommer på afstand. (CFP 14)
Turisterne går ind mod fæstningen.

Turisterne kommer nedenfor og går op på en af fæstningens bastioner. (CFP 15)
Boris kommer og betragter nøje alt omkring sig.
Boris går videre i forskellige dele af fæstningen og undersøger alt omhyggeligt. (CFP 16–17 mangler)
Den tyrkiske fæstningskommandant i Adrianopel sidder i sit kvarter.

En adjudant kommer med en rapport. (CFP 18)
Den meddeler, at der er spioner på færde.
Tekst (12): Kommandanten udfærdiger ordre til at forstærke vagten og rapportere alt mistænkeligt.

En bastion med tyrkisk vagtpost. En turist kommer og iagttages opmærksomt af vagten. (CFP 19)



Turisten går videre. Vagten følger efter ham. Efter de er gået (CFP 19X) kommer Boris til syne bag en mur ved bastionen, hvor han har stået skjult. Han stopper sine optegnelser i lommen og går tilfreds derfra i modsat retning af turisten og vagten.
Tekst (13): Det er lykkedes Boris at skaffe de nødvendige oplysninger om fæstningen.
Boris går mod fæstningens udgang uden at vagtposterne interesserer sig for ham. (CFP 20–22 mangler)

Ved udgangen står to tyrkiske officerer i hyggelig passiar. (CFP 23)
Den ene af officererne får øje på Boris og fatter mistanke. Han siger hastigt farvel til sin kammerat og følger efter Boris.
Boris på vej ud af fæstningen. På afstand ser man den tyrkiske officer. (CFP 24 mangler)

Boris passerer fæstningens indgang på vej ud. (CFP 25)

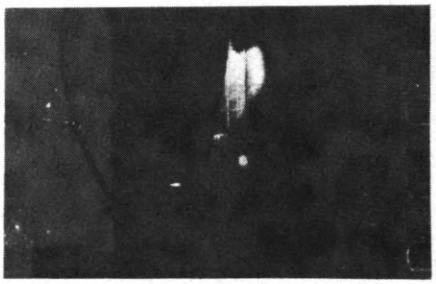
Bag ham dukker den tyrkiske officer op.
Boris på vej gennem byen. (CFP 26)
På afstand ser man den tyrkiske officer følge efter ham.

Den tyrkiske officer følger efter Boris. (CFP 27 mangler)
Indgangen til Boris' hotel. (CFP 28)

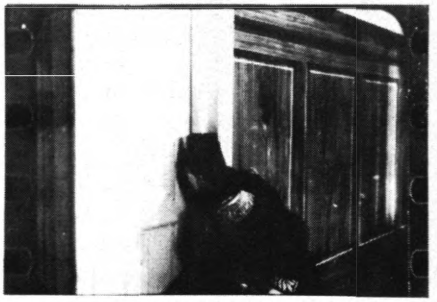
Boris kommer og går hurtigt ind.
Den tyrkiske officer følger efter.
Hotelkorridoren. Boris kommer. (CFP 29 mangler)
Boris går ind på sit værelse.
Den tyrkiske officer følger efter ham og kigger ind gennem nøglehullet til Boris' værelse.

Billed gennem nøglehullet: Boris står inde på sit værelse og skriver i en notesblok. (CFP 30)

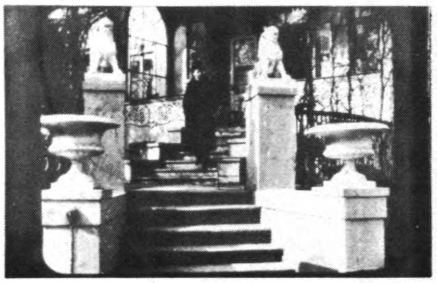
Korridoren. Officeren kigger gennem nøglehullet. (CFP 31)



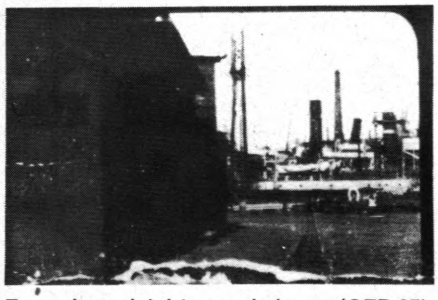
Billed gennem nøglehullet: Boris gør sig klar til at gå ud igen. (CFP 32)



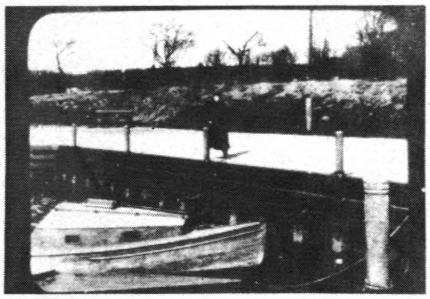
Korridoren. Officeren kigger gennem nøglehullet. (CFP 33)



Pludselig får han travlt med at komme væk.
Boris kommer ud fra sit værelse og går mod udgangen.
Hotellets entré. Boris er på vej ud. (CFP 34)

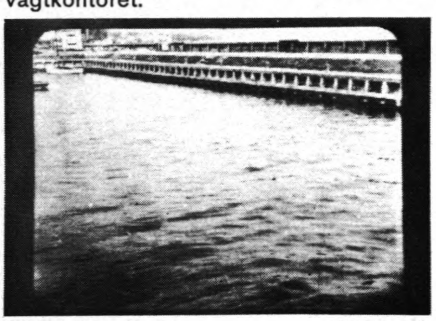


En gade ved Adrianopels havn. (CFP 35)



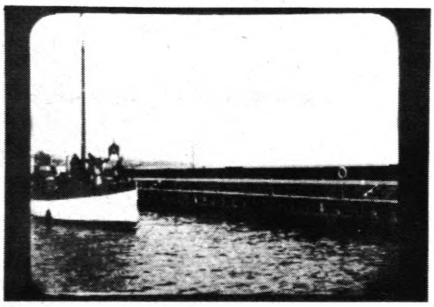
Boris kommer rundt om et hjørne.
Boris kommer langs kajen i bådehavnen. (CFP 36)

Det tyrkiske havnepolitis vagtkontor. (CFP 37)
Den tyrkiske officer går hastigt ind i vagtkontoret.



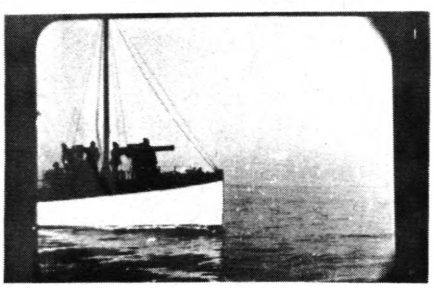
Bådehavnen. (CFP 38)
Boris er i en lille båd på vej ud af havnen. Havnepolitiets vagtkontor, hvorfra den tyrkiske officer kommer ud, fulgt af soldater.
Eller: Den tyrkiske officer og en gruppe soldater går ombord i en af havnepolitiets patruljebåde og lægger fra. (CFP 39 mangler)

Boris sejler ud i farvandet i sin motorbåd. (CFP 40)
Han begynder at lodde dybden og fører tallene ind i sin notesbog.

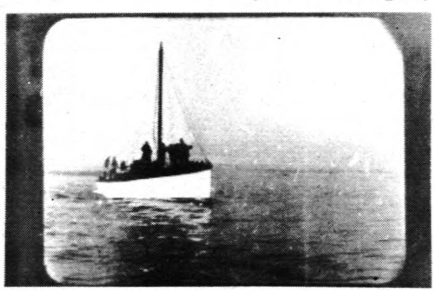


Havnepolitiets patruljebåd sejler ud fra bådehavnen. (CFP 41)
Tekst (14): Boris lodder dybderne i farvandet ud for fæstningen.

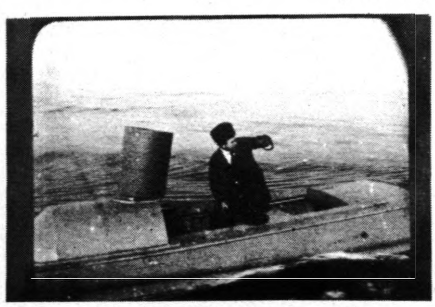
Boris i fuld gang med at måle dybder. (CFP 42)



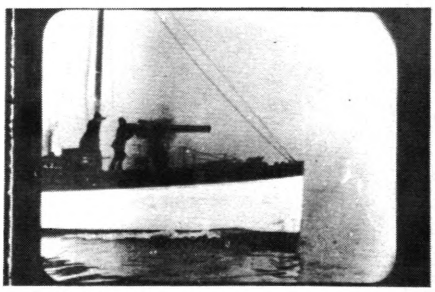
Patruljebåden nærmer sig i fuld fart. (CFP 43)
Boris fortsætter sit arbejde. Pludselig får han øje på patruljebåden. (CFP 44 mangler)



Patruljebåden nærmer sig hurtigt. (CFP 45)

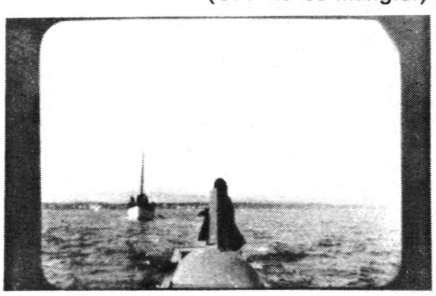


Boris afbryder sit lodde-arbejde og sætter fuld fart på. (CFP 46)



Patruljebåden har en kanon på fordækket. (CFP 47)
De skyder et advarselsskud.

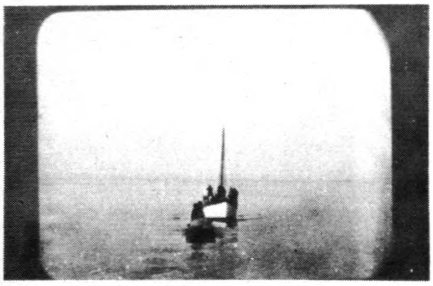
Men Boris i sin motorbåd sætter blot farten endnu mere op. (CFP 48)
(CFP 49–50 mangler)



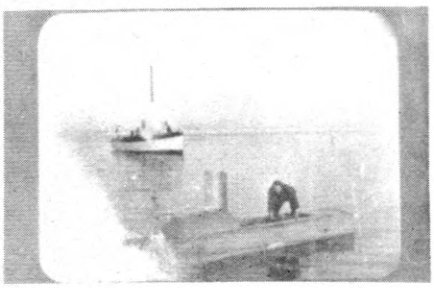
Patruljebåden er lige ved at nå Boris. (CFP 51)

Boris forsøger at presse motorbåden til endnu større hastighed. (CFP 52)
Men forgæves.

Den tyrkiske officer i patruljebåden følger jagten i sin kikkert. (CFP 53)



Nu er patruljebåden tæt ved motorbåden. (CFP 54)
Men Boris manøvrerer uden om for at redde sig. Derefter begynder patruljebåden at skyde igen.



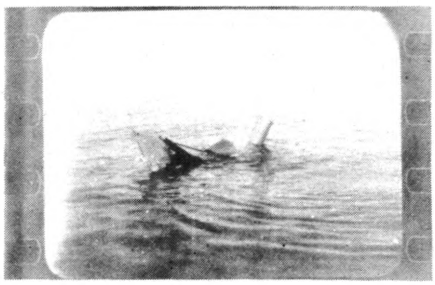
Patruljebåden skyder og vandet omkring motorbåden kastes op i store kaskader. (CFP 55 og stillfoto i programmet s. 3)
Kanonbåden skyder igen (CFP 56 mangler)

Motorbåden begynder at synke. Boris vinker om hjælp. (CFP 57)

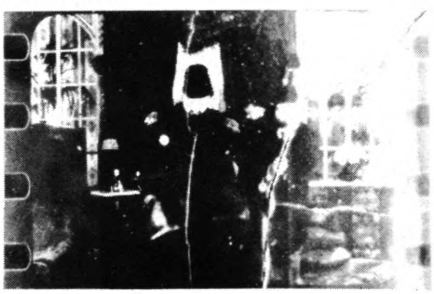
Den tyrkiske officer på patruljebåden ser det hele i sin kikkert. (CFP 58)
Han giver ordre til at sætte en redningsbåd i vandet.

Den synkende motorbåd. Boris svømmer ved siden af den. (CFP 59)

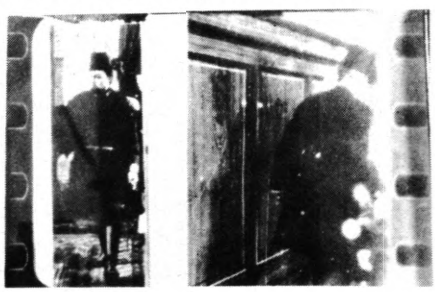
Redningsbåden kommer hen til den svømmende Boris. (CFP 60)
Matroserne samler ham op.



Motorbåden synker helt. (CFP 61)
Boris føres ombord i patruljebåden. (CFP 62 mangler)
Tekst (16): Politiet undersøger Boris' hotelværelse.
Den tyrkiske officer undersøger Boris' rejsetaske.



I baggrunden hotellets ejer og politifolk. (CFP 63 og stillfoto i DDF)
Officeren finder notaterne og skitserne af fæstningen. Beviserne er klare!
I baggrunden ser man hotelejeren følge det hele med stor opmærksomhed.



Korridoren i hotellet. Visiteringen er slut, og en politimand bærer Boris' taske væk. (CFP 64)
Officeren går. Hotelejeren skynder sig ud efter ham.

Fæstningskommandantens kvarter med denne og andre officerer. De lytter til den tyrkiske officer, som rapporterer. (CFP 65)
Officeren lægger een af Boris' skitser frem, som han fandt i rejsetasken.
Så føres den tilfangetagne Boris ind til forhør. Boris stiller sig helt uforstående, selv da kommandanten fremviser og peger på en af hans fæstningsskitser (Stillfoto i program, s. 4)
Forhøret slutter med at kommandanten giver ordre til at sætte Boris i fængselstårnet. Vagterne fører Boris ud.

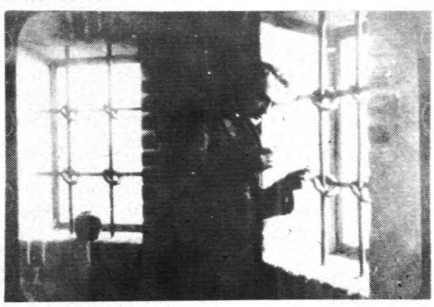
Fængselstårnet. Fangevogterne står henne ved et vindue (CFP 66)
Vagten fører Boris ind, og han bliver ladt alene.
Tekst (17): Hotellets ejer, som er købt af bulgarene, begiver sig til den bulgarske flyveplads og meddeler, at Boris er taget til fange.

Den bulgarske flyveplads. (CFP 67)
Hotelejeren kommer og taler ophidset med en bulgarsk officer. Denne nikker og går straks hen for at rapportere videre.
Tekst (20): Hotelejeren har haft held til at bestikke Boris' fangevogter.

Boris ved vinduet til sit fængsel. Det er aften. Han har hørt nogen komme og vent sig om. (CFP 68)

Han sætter sig omgående på sengen. Fangevogteren kommer ind. Han lyser med en lygte. (CFP 69)
Han går hen til Boris og rækker ham en humpel brød. (Stillfoto i program, s. 5)
Samtidig gør han en gestus, som antyder, at der er noget særligt ved brødet. Derefter går han.

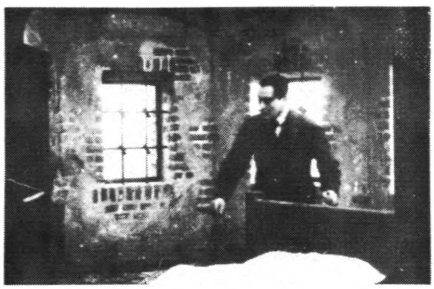
Boris sidder tilbage med brødet i hånden (CFP 70)
Så brækker han brødet i stykker og finder både en fil og en skriftlig meddelelse inde i det.



Boris tager papiret og går hen til vinduet for at læse meddelelsen (CFP 71)
Meddelelsen lyder (**tekst 21**): Kommer med flyvemaskine ved daggry. Held og lykke! Stanislaus.

I fæstningskommandantens kvarter sidder tyrkiske officerer; drikker og spiller kort. (CFP 72)

I sin celle er Boris i færd med at file gitteret foran vinduet over.
(CFP 73, og stilllfoto i program, s. 3)

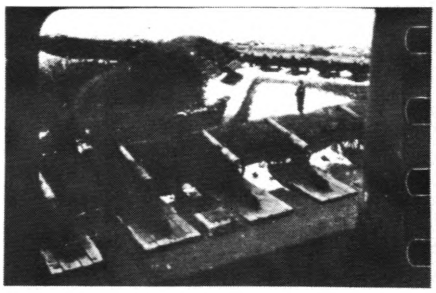


Så hører han nogen komme og skynder sig hen til sengen.
Boris lægger sig straks ned. (CFP 74)

Han hopper i seng, trækker lagen og tæppe over skuldrene, og lader som om han sover.
Boris lader som om han sover. (CFP 75)
Fangevogteren kommer ind, fulgt af en vagtofficer og nogle soldater. De går hen til Boris, og fangevogteren lyser på ham med lygten. (Stillfoto i program, s. 4)
Vagtofficeren nikker bistert: Alt er i orden.
Så går de deres vej.

Boris ligger stille, til de er forsvundet. (CFP 76)
Derefter springer han hurtigt op igen og hen til vinduet. Han fortsætter med at arbejde med gitteret.

Boris tager fat i gitteret for at rive det løs fra væggen. (CFP 77)
Så ser han nedenfor tårnet:

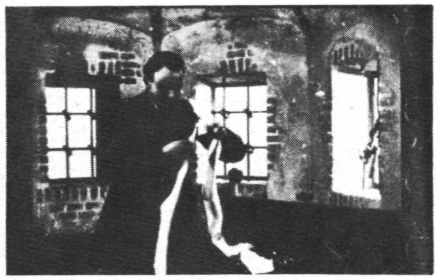


En vagtpost patruljerer på en bastion. (CFP 78)

Boris følger ham med øjnene. (CFP 79)
Da han ikke mere kan se ham; tager han igen fat i det gennemfilet gitter, og nu lykkes det ham at rive det løs fra væggen.

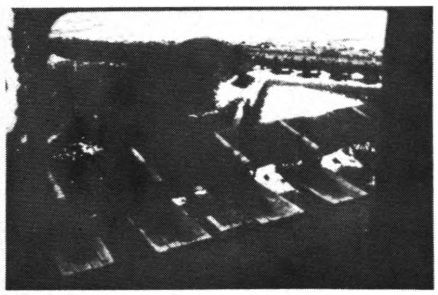
Derefter går han hen mod sengen. ((CFP 80)
Han flår lagnerne i stykker og begynder at flette et reb af dem.

Kortspillet i kommandantens kvarter fortsætter. (CFP 81)
(**Eventuelt** kommer vagtofficeren ind her og meddeler, at han har set til fangen og fundet alt i orden. Han får ordre til at fortsætte den skærpede bevogtning af fæstningen).



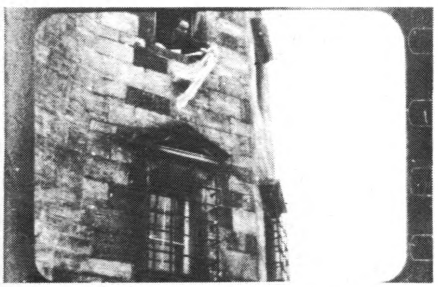
Boris binder stumperne fra fængselslagnerne sammen til et langt kraftigt reb. (CFP 82)
Så gør han sig klar til at flygte og går hen til vinduet.
Men nede ved bastionen passerer vagtposten atter forbi på sinde runde. (CFP 83 mangler)

Boris er parat ved vinduet og følger ham spændt. (CFP 84)



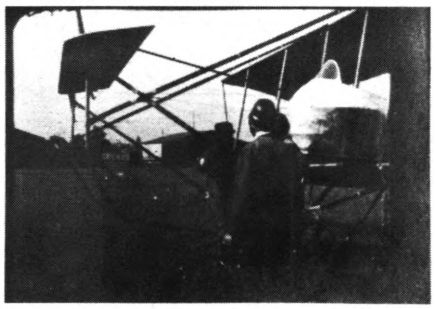
Nu forsvinder vagtposten hen imod bastionen. (CFP 85)

Boris står klar. (CFP 86)

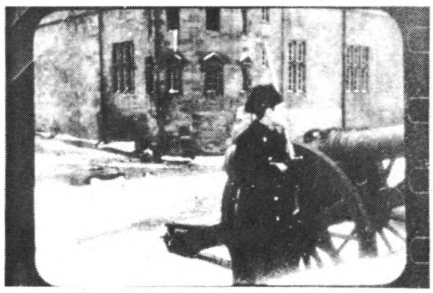


Nu er der fri bane. Hurtigt springer han op ved vinduet.
Et øjeblik efter svinger han sig ud og begynder at glide ned.

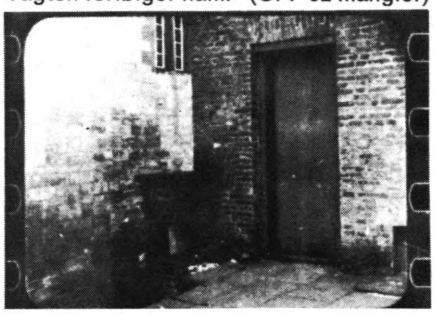
Tekst (22): Ved daggry tager Boris' ven Stanislaus af sted for at hente ham.



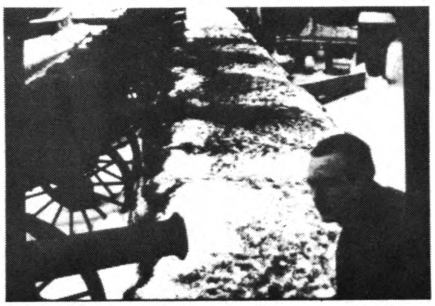
Den bulgarske flyveplads. (CFP 88)
Stanislaus går hen til sin maskine og klatrer op i den.
Udenpå fængselstårnet glider Boris mod Jorden. (Stillfoto i program, s. 5, CFP 89 mangler)



Nedenfor tårnet står en vagtpost. (CFP 90)
Netop som Boris rammer jorden, vender vagtposten sig og får øje på ham.
Boris løber, men vagten råber: »Halt« og affyrer et skud i luften.
Boris flygter langs med muren. (CFP 91 mangler)
Vagten forfølger ham. (CFP 92 mangler)



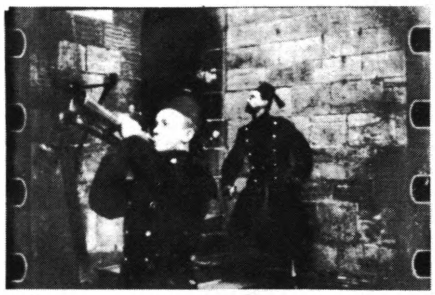
En side-indgang i fæstningen. (CFP 93)



Boris kommer løbende, forsøger at åbne døren, men den er låst. Han løber videre.
Bastionen. Boris kommer over kanten. (CFP 94 og stillfoto i program, s. 1)

Indgangen til fæstningens vagtlokale. (CFP 95)
Vagtofficeren kommer ud med en trompeterer, som blæser alarm.

Boris klatrer op mod en høj bastion. (CFP 96)



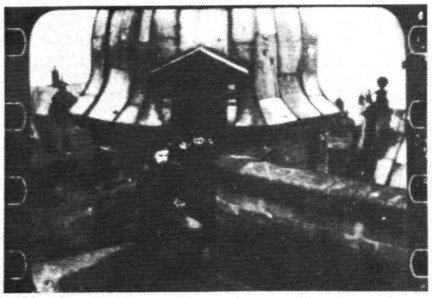
Udenfor vagtlokalet. Vagtofficeren har draget sin sabel. Trompeterer blæser alarm. (CFP 97)

Boris flygter over en anden bastion. (CFP 98)
To forfølgere løber og leder efter fangen. CFP 99 mangler)

Kommandantens kvarter. Officererne bryder hurtigt op. (CFP 100)

De to forfølgere passerer en række kanoner. (CFP 101)

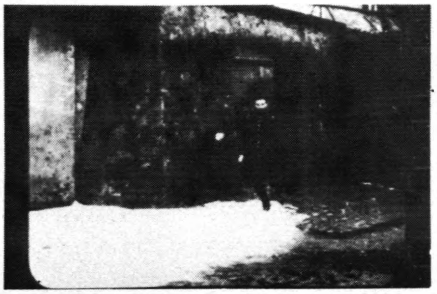
Kommandanten standser de to andre officerer. (CFP 102)
Han siger (**tekst** 23): »Vi går op på taget, der kan vi se hvor han er!«
De skynder sig alle tre derfra.
Boris er fortsat på flugt.
(CFP 103 mangler)



Officererne kommer ud på fæstningens tag. (CFP 104)
De begynder at spejde til alle sider.

Boris er under sin flugt kommet hen til en hvælving. (CFP 105)
Han ser forsigtigt om hjørnet, inden han styrter videre.
De to forfølgere. (CFP 106 mangler)

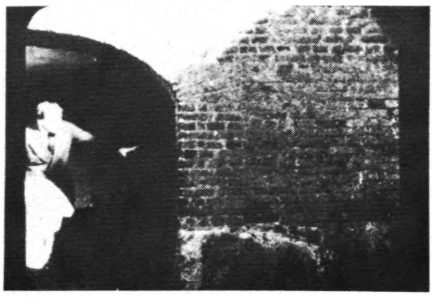
Boris udenfor hvælvingen. (CFP 107)
Pludselig stopper han op: Han har fået øje på:



De to forfølgere som i fuld fart kommer rundt om et hjørne. (CFP 108)

Boris kryber forsigtigt sammen. (CFP 109)
Det er ikke muligt at komme tilbage gennem hvælvingen. Nu synes han at være i fælden.
Da får han øje på en lem i muren. Han åbner den hurtigt og kravler ind. I samme øjeblik kommer de to forfølgere til syne og standser rådvilde foran lemmen, mens de peger i forskellige retninger.
(Stillfoto i program, s. 6)
Så løber de videre og Boris kryber ud igen og sniger sig ind i hvælvingen.

Oppe på taget er der stor forvirring. (CFP 110)
Officererne farer omkring uden at kunne få øje på flygtningen.

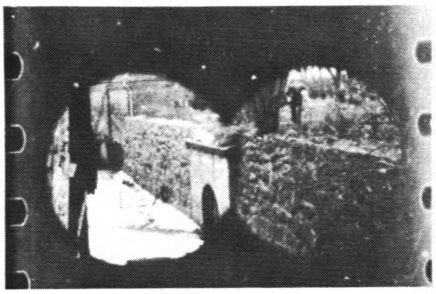


Boris ved, at han ikke kan blive stående i hvælvingen og sniger sig forsigtigt ud. (CFP 111)

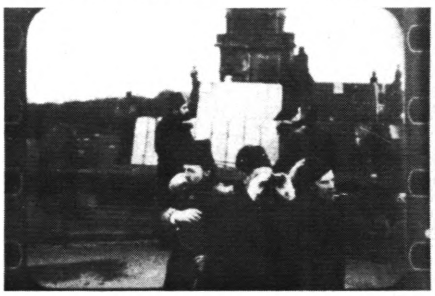
Da får én af officererne på taget øje på ham og peger ham ud for de andre. (CFP 112)
Kommandanten tager sin kikkert frem.

Kikkertbillede: Boris flygter og ser ud som en hvid prik (takket være de medbragte lagner) på en bastion. (CFP 113)

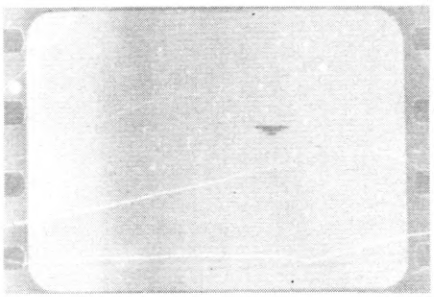
Officererne på taget følger ham i kikkerten. (CFP 114)



Kikkertbillede: Boris kommer til syne på kanten af en bastion. (CFP 115)

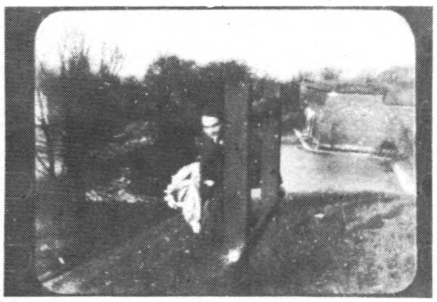


Officererne følger ham i kikkerten, men så får de pludselig øje på noget andet. (CFP 116)

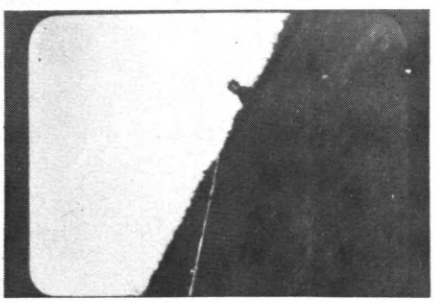


Det er en flyvemaskine som nærmer sig. (CFP 117)

Boris er fremme på kanten af en bastion. (CFP 118)

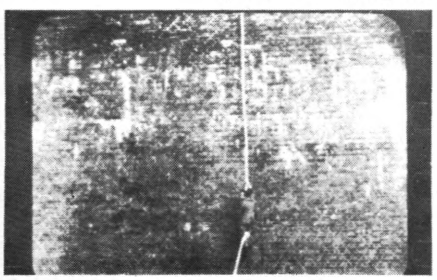


Han tøver et øjeblik og ser sig omkring. Der er et træstillads. (CFP 119)
Han binder hurtigt sit provisoriske reb fast i det og kaster rebet ned langs muren.

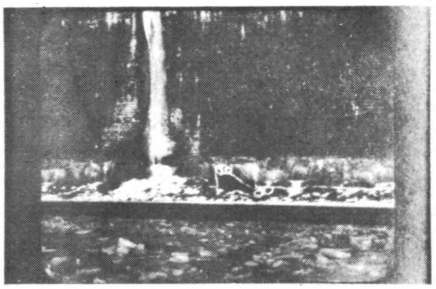


Rebet hænger langs muren. (CFP 120)
Boris glider over kanten.

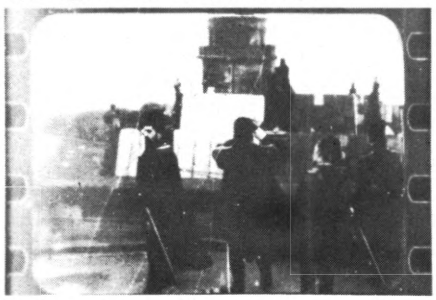
Boris begynder at klatre ned ad rebet. (CFP 121)
Flyvemaskinen nærmer sig. (CFP 122 mangler)



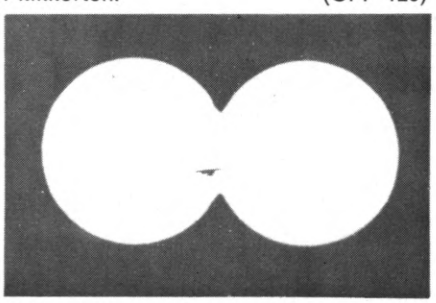
Boris hejser sig ned langs muren. (CFP 123)
Så knækker rebet, og Boris falder ned.
Flyvemaskinen kommer nærmere. (CFP 124 mangler)



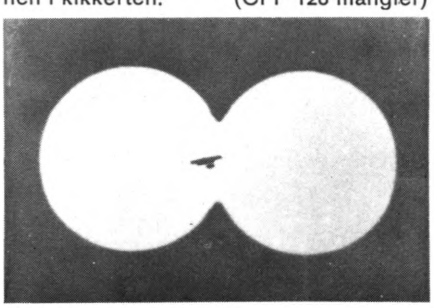
Boris ligger på randen af voldgraven nedenfor bastionsmuren. (CFP 125)
Han rejser sig og ser sig omkring: Der er kun én udvej!
Uden at betænke sig kaster han sig i voldgraven, som er fyldt med isflager, og begynder at svømme over.



På taget følger offiiererne flyvemaskinen i kikkerten. (CFP 126)



Kikkertbillede: Flyvemaskinen nærmer sig. (CFP 127)
Officererne på taget følger flyvemaskinen i kikkerten. (CFP 128 mangler)

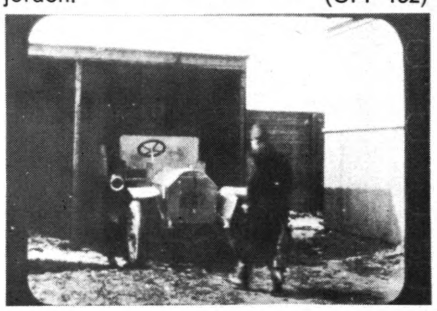


Kikkertbillede: Flyvemaskinen kommer stadig nærmere. (CFP 129)

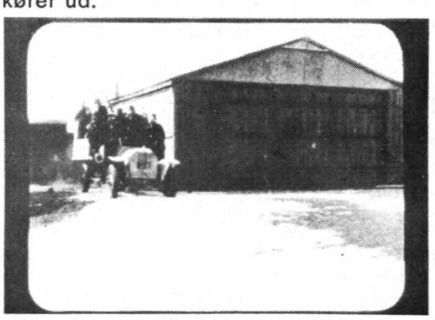
Kommandanten tager kikkerten ned. (CFP 130)
Han giver en ordre, og adjudanten skynder sig af sted for at udføre den.

Boris er nået frem til et højt jernstakit rundt om fæstningen (CFP 131)
Han forsøger at kravle under det.

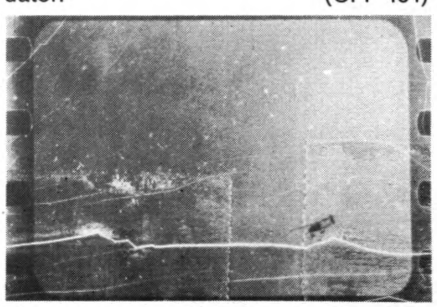
Flyvemaskinen går i en stejl vinkel mod jorden. (CFP 132)



Soldater farer frem mod en bil i porten til en garage. (CFP 133)
De springer op på bilen, som starter og kører ud.

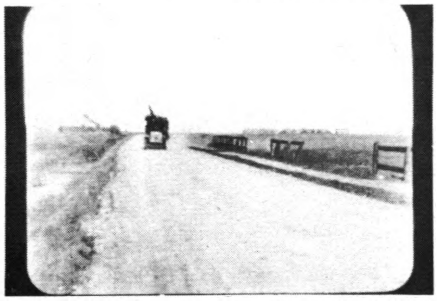


Bilen, som er forsynet med en luftværnskanon, kører ud fuldt læsset med soldater. (CFP 134)

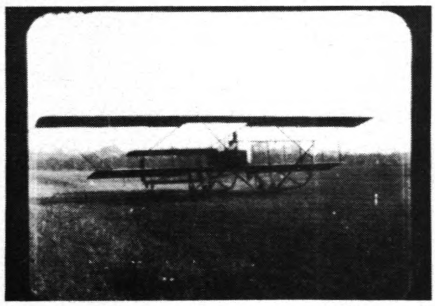


Flyvemaskinen går lavt ned, klar til at lande. (CFP 135)

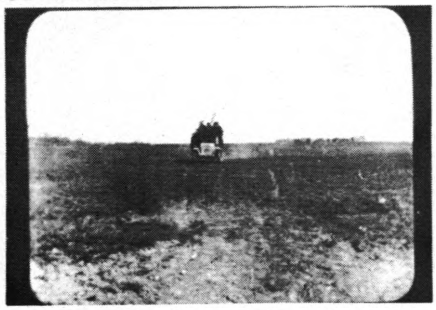
Det er lykkes Boris at krybe under det høje jernstakit. (CFP 136 mangler)
Flyvemaskinen lægger an til landing. (CFP 137 mangler)



Luftværns-bilen kommer kørende i fuld fart på en landevej. (CFP 138)
Boris løber over en mark væk fra fæstningen (CFP 139 mangler)



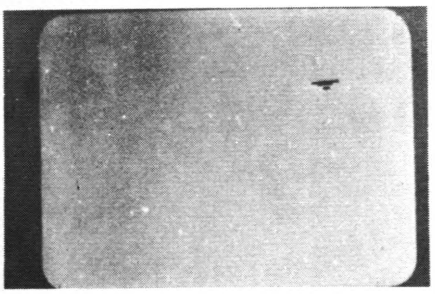
Flyvemaskinen ruller langsomt frem på jorden. (CFP 140)
Så standser den.



Luftværns-bilen kommer kørende over en mark. (CFP 141)
Den standser, og officererne giver ordre til at gøre kanonen klar.
Boris løber, alt hvad han kan, frem mod flyvemaskinen. (CFP 142 mangler)

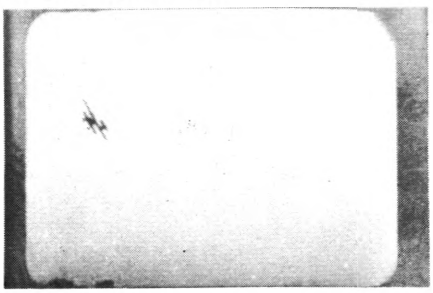
Soldaterne er i fuld gang med at gøre luftværnskanonen klar til affyring. (CFP 143)

Boris kravler op i flyvemaskinen. (CFP 144)
Den starter med det samme.
Ved luftværnskanonen er man klar til at åbne ild. (Stillfoto i program, s. 6, CFP 145 mangler)
Nu skyder man.

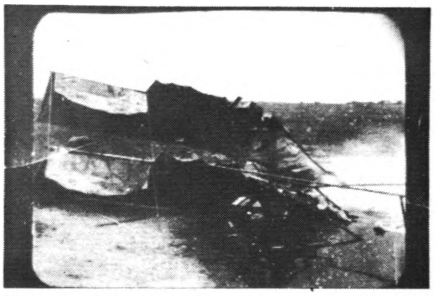


Flyvemaskinen er nu oppe i luften. (CFP 146)

Luftværnskanonen. (CFP 147)
Man skyder uafbrudt.



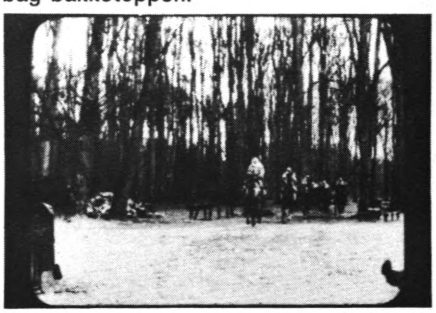
Flyvemaskinen i luften. (CFP 148)
Den går i spind og styrter brændende mod jorden.
Flyvemaskinen rammer jorden. (CFP 149 mangler)



Vraget af flyvemaskinen. (CFP 150)
Boris kryber frem, fortumlet og lettere såret. Han konstaterer at Stanislaus er død og løber derefter, alt hvad han orker, væk fra det brændende vrag. (Stillbillede i program s. 6)

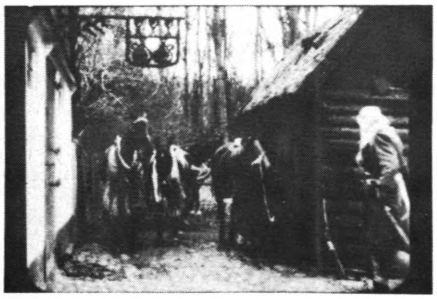
Boris flygter over en mark. (CFP 151)
Han er hårdt medtaget og vakler, da han skal over en dyb grøft.
En patrulje tyrkiske soldater ved luftværnskanonen får ordre til at forfølge ham. (CFP 152 mangler)

Boris kryber frem ved en bakketop i nærheden af en vej. (CFP 153)
Så får han øje på noget og gemmer sig bag bakketoppen.



Det er ryttere, som passerer forbi på vejen.
Rytterne er en gruppe kurder, som rider af sted gennem skoven. (CFP 154)
De standser ved et par huse og sidder af. (Stillfoto i program, s. 7)

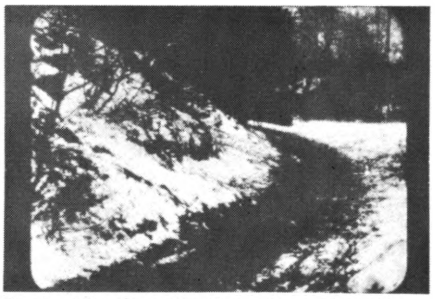
De tyrkiske luftværnssolater kommer løbende over en mark mod et dige, over hvilket Boris netop er flygtet. (CFP 155)



Kurderne er stået af hestene udenfor et hus, hvis skilt viser, at det er et værtshus. (CFP 156)
De går ind i værtshuset. En kurder bliver stående tilbage som vagt.

Vejen gennem skoven. (CFP 157)
Boris kommer løbende ad vejen.

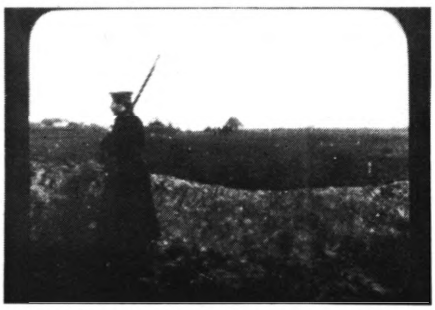
En anden ende af vejen. Boris kommer løbende. (CFP 158)
Han løber alt det han kan. Så får han øje på noget og gemmer sig.
Udenfor værtshuset står kurdernes heste, vogtet af en enkelt vagt.
Boris sniger sig frem, overrumpler vagten og slår ham ned.
Dernæst løsner han een af hestene og sætter af i galop. Men kurderne har opdaget det og styrter ud for at følge efter ham. (Ifølge program. CFP 159–161 mangler)



Boris rider frem i galop på en skovsti. (CFP 162)
Efter han har passeret, kommer kurderne i fuld fart.
De skyder efter ham.

En anden del af skovstien. (CFP 163)
Boris kommer i fuld fart. Så kaster han pludselig hesten til side og ridder skråt ind i skoven.
Kurderne forfølger ham stadig, vildt skydende.
Forfølgelsen fortsætter. (CFP 164 mangler)

Den bulgarske grænseport. Et par officerer sidder med et landkort i skødet. Bag dem soldater i beredskab. (CFP 165)
Tekst (26): Grænsen mellem Bulgarien og Tyrkiet.



En vagtpost patruljerer langs grænsen som markeres af et stengærde. (CFP 166)
Boris flygter fra sine forfølgere og har held til at nå grænsen til Bulgarien.
(Ifølge program, CFP 167–169 mangler)
SLUT
Forskning og rekonstruktion:
Gösta Werner, 1975.
Oversættelse fra svensk:
Claus Hesselsberg

Debat

Ang. Lubitsch

Som Vesttysklands centrale dokumentationsafdeling har vi med interesse fået kendskab til den omfattende Ernst Lubitsch-filmografi. Desværre dukker det også her igen op i hans skuespillerfilmografi, at han skulle have spillet med i Max Reinhardts »Eine venezianische Nacht« fra 1913. Undertegnede har set denne film adskillige gange og kan selv med den bedste vilje ikke komme til den slutning, at E. Lubitsch har medvirket i den – medmindre det skulle være som statist helt ude i baggrunden.

Spiess, Deutsches Institut für Filmkunde, 6202 Wiesbaden-Biebrich, Schloss, BRD.

Om »Herfra min verden går

Kosmorama 129 bringer på lederplads et ualmindelig ondskabsfuldt og på en række punkter løgnagtigt indlæg om min person i anledning af filmen »Herfra min verden går« og den kritik, jeg i filmens program har rettet mod det statsautoriserede kulturliv, herunder TVs konsulenter. Det ubeherskede angreb er signeret p. – og det havde egentlig været mest hæderligt af bladet, om man havde oplyst læserne om, at p ikke blot er redaktionsmedlem Poul Malmkjær, men også TV-medarbejderen af samme navn. Hvad Kosmorama lancerer som en neutral redaktionel spids om min person, er i virkeligheden et angreb skrevet af en af de TV-medarbejdere, der med større eller mindre grund føler sig ramt af min program-artikel.

Den mest perfide løgn i Poul Malmkjærs angreb er, at jeg op til premieren på »Herfra min verden går« skulle have rundsendt breve til »nøglepersoner i kulturlivet om endelig at få den omtalt« – samt tilføjelsen om, at de nævnte personer på mit bud villigt medvirkede til at skabe pseudobegivenheder, underforstået i form af positiv omtale af min film. Det er unægtelig en strid omgang. Det eneste brev, jeg har udsendt i forbindelse med filmen er et brev, som jeg egentlig tror *alle* filminstruktører udsender op til en premiere, – nemlig en opfordring til venner, bekendte og kollegaer i filmbranchen om at gå ind og se filmen. Skulle det nu pludselig være suspekt?

Til min kritik i filmens program om, at filmens tilblivelse strakte sig over ca. 3 år bemærker Malmkjær for det første, at han da godt kan forstå, filminstituttets konsulenter »var tilbageholdne med at ofre penge på en dokumentarfilm«? Malmkjær må have læst filmloven meget dårligt, for i den står der intet om, at konsulenterne skal være tilbageholdende over for dokumentarfilm. Der står derimod, at de skal støtte film, de skønner har kvalitet, og »dokumentarfilm« har vel ikke pr. definition ringere kvalitet end »fiktionsfilm«. Min kritik af TV for aldrig at besvare min henvendelse om at træde ind som co-producent besvarer Malmkjær med, at jeg jo udmærket vidste, at det kunne TV ikke uden en generel co-produktionsaftale. Igen skudt forbi. Intetsomhelst formelt forhindrer TV i at gå ind i en co-produktion.

Så generer det Malmkjær, at jeg har tilladt mig at kalde »Herfra min verden går« for en spillefilm, for ifølge Malmkjærs definitioner er spillefilm noget, der arbejder med fiktion. Jeg fatter ikke, hvorfor man nu pludselig skal skændes om etiketter. En spillefilm er for mig en film, der varer fra sådan ca. 80 minutter og fremad og er produceret til biografbrug – hvadenten der så er tale om en kriminalfilm, en musical, en western eller en dokumentarfilm. Og for mig kan Malmkjær naturligvis definere en spillefilm, som han har lyst. Hvad han derimod ikke kan – for det vidner om et for ringe filmæstetisk kendskab – er at hævde, at en »dokumentarfilm« som »Herfra min verden går« skulle adskille sig principielt fra »spillefilm«, der rummer »en fiktiv fortolkning af virkeligheden«. En hvilkensomhelst dokumentarfilm – og ikke mindst min egen – rummer nemlig en »fiktiv fortolkning af virkeligheden«. Dette har Søren Kjørup forlængst argumenteret overbevisende for over for en anden filmæstetisk ignorant, nemlig professor Niels Skyum-Nielsen (Kosmorama 103–108–109), og jeg henviser til Kjørups argumenter, som Malmkjær unægteligt vil få besvær med at gendrive. I samme øjeblik man stiller et kamera op foran nogle mennesker og beder dem sige noget, som man derefter ovenikøbet klipper i, så ophører virkeligheden med at være »virkelig« og bliver redigeret af et temperament. Virkelighedens mennesker ophører med at være »sig selv« og forvandles til billeder. Enhver såkaldt »dokumentarfilm« bliver dermed fiktiv på samme måde som enhver såkaldt »fiktionsfilm«.

Når jeg har tilladt mig at kalde »Herfra min verden går« for en spillefilm, så skyldes det imidlertid ifølge Poul Malmkjær ikke, at den varer ca. 80 minutter og er produceret til biografbrug. Det skyldes skumle økonomiske overvejelser gående ud på, at »spillefilm giver helt andre indtægter, hvis præmiering og salg til TV kommer på tale«. Malmkjær er ude i ren fiktion for nu ikke at sige løgn en gang til. For det første er filmpræmiering som bekendt afskaffet og erstattet med en tabsudligning, som ifølge loven heller ikke afgrænses af, om en film er »dokumentarfilm« eller »fiktionsfilm«, men udelukkende på, om filmen har kunstnerisk kvalitet. Hvad angår forholdet til TV, så er »Herfra min verden går« indlagt i I/S Danske Filmproducenters pulje for danske spillefilm, som sælges til TV til en fast pris – atter uanset om der er tale om »dokumentarfilm« eller »fiktionsfilm«. I denne pulje defineres en spillefilm præcist som jeg gør det, nemlig som en film produceret »med henblik på offentlig biografopførelse«. Naturligvis skulle det ikke undre mig, om Poul Malmkjær som repræsentant for den statskapitalistiske organisation, som TV jo er, vil forsøge at »trykke« prisen for filmen. Som ethvert andet kapitalistisk foretagende gør også TV, hvad de kan for at underbetale folk og hindre, at f. eks. filmarbejdere får en anstændig løn for deres arbejde.

Og det bringer mig til sidste punkt af Malmkjærs smæde-causeri om min person: Han hævder, at min kritik af statsbureaukratiet skulle appellere til den »vågnende forståelse af den poulsgårdske klangbund i folkesjælen«. Jeg beklager ikke at kunne leve op til Malmkjærs polemiske vid. Længe før Poulsgård/Glistrup dukkede frem på scenen har jeg sluttet mig til kampen for et socialistisk Danmark, der bl. a. er vendt imod det statsapparat, der rummer bureaukrater af en Malmkjær'sk hovenhed.

Chr. Braad Thomsen

Redaktionens svar:

1. Lederen udtrykker redaktionens synspunkter. Programsekretær Poul Malmkjær føler sig ikke ramt af C.B.T.s program. Det er der da heller ikke

grund til. Der er heller ikke tale om et »ubehersket angreb«.

2. C.B.T. udsendte altså det nævnte brev. Om løgn kan der derfor ikke være tale.
3. Når lederen argumenterer for, at filmen er og bliver en dokumentarfilm, er der tale om en fortolkning af filmloven. Vi forbeholder os denne ret til fortolkning, som baseres på grundlag af kendskab til filmloven. Braad har lov til at fortolke til sin fordel.
4. Det ville være uklogt af DR at gå ind i en coproduktion midt i de komplicerede forhandlinger om en generel coproduktionsaftale.
5. Vi *skal* skændes om etiketter eller rettere: vi skal fortolke efter vor overbevisning. Selv Thomsen gør det.
6. »Kosmorama«s redaktion er ikke tvunget til at acceptere I/S Danske Filmproducenters definition af spillefilm, som jo er rent kommercielt betinget. Vi noterer os, at C.B.T. accepterer den.
7. Et sympatisk citat fra C.B.T.s program til filmen. Han siger: »Jeg synes ikke, det er særlig sjovt at give folk karakter efter deres meninger. Det er der så mange, der gør i dag, og mange, der altid mener det rigtige, kan såmænd godt have mere uret end dem, der ofte mener det forkerte«. Alligevel blander C.B.T. Poul Malmkjærs stilling ved TV polemisk sammen med »Kosmorama«s lederkommentar. Klangbunden er der, så det runger. Det må derfor undre Poul Malmkjær, at han således får karakter, og han må minde den hellige Christian Braad Thomsen om historien om præsten, der troede at hans glorie var faldet ned over øjnene. Selv ikke hans nærmeste nænnede at fortælle ham, at det var hans horisont. red.

Errata

I min artikel »Louis Malle – en borgerskabets oprører« (Kos. 129) har et par minimale trykfejl forrykket meningen kolossalt et par steder: Side 18, 4. afsnit: »I sin jagt efter sin tabte ungdom ender Alain illusionsløs og – hvad næsten værre er – desperat med pistolen mod panden.« – der skulle have stået, at Alain var *adesperat*.

Side 22, 2. spalte, 1. afsnit: »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«. – Kommaer og punktum er placeret galt, der skulle have stået: »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«.

Jens Bruun Christensen

Bøger

Læst af:
Per Calum (P.C.)
Peter Schepelern (P.S.)

Film og revolution

Amerikaneren James Roy MacBeans bog ligner det den er, nemlig en samling artikler. Af bogens 15 afsnit har kun to ikke tidligere været offentliggjort, hovedparten af de øvrige stammer fra *Film Quarterly*. Det forklarer også, hvorfor bogen i så høj grad mangler sammenhæng og konklusion. Hvad vi får her er blot en række løse artikler, som informerer om nogle nyere film med politisk emne. Der er slet ikke tale om en samlet analyse af det i titlen angivne emne. Hele den ene halvdel af bogen handler om Godards seneste film og byder på en – i mangel af bedre – ganske informativ, men analytisk meget jævn gennemgang af filmene fra »Deux ou trois choses ...« til »Tout va bien«. I anden del gennemgås Solanas »Smelteovnenes time«, Kramers »Ice«, Rossellinis »Louis XIV«, Makavejevs »Organismens mysterier«, Marcel Ophüls' »Le chagrin et la pitié« og Rosis »La classe operaia va in Paradiso«, film som forfatteren åbenbart har ligget inde med artikler om. I tredie del gøres der op med semiologien i et diffust, snakkesaligt angreb på Metz. Det er MacBeans prisværdige bestræbelse at »base the practice of film criticism on sound theoretical foundations«. Hans egen teoretiske baggrund er angiveligt marxismen og han erklærer: »The present book took shape from my own commitment to the struggle for revolutionary liberation and from my growing conviction that the struggle must be carried out on all fronts even in film criticism«. Så meget mere ejendommeligt er det, at han efter 180 siders gennemgang af Godards politiske film når frem til det nedladende – og temmelig boomerangagtige – udsagn: »Perhaps Godard and Gorin need to be reminded that in revolution, as in life itself, actions speak louder than words«. P.S.

James Roy MacBean: Film and Revolution. Indiana University Press, Bloomington & London, 1975. $ 4.95.

Film Review

Denne engelske filmårbog – som startede i 1944-45 – spænder over det engelske biografrepertoire fra juli 1974 til juni 1975. Det er en velredigeret, men temmelig kostbar, årbog. Hovedafsnittet er en billedgennemgang af årets film med tilhørende credits, som dog langt fra er så udførlige som Kosmoramas læsere er vant til. Derudover indeholder bogen nogle artikler – bl. a. om »The Films That Never Were« og »The Big Spectacle«, en oversigt over årets engelske filmlitteratur og et afsnit, »In Memoriam«, med nekrologer over bl. a. Jack Benny (hvis præstation i »To Be or Not to Be« ikke omtales!), Anatole Litvak, Vittorio de Sica og filmhistoriske fænomener som Leontine Sagan (»Mädchen in Uniform«), Eric Charell (»Der Kongress tantzt«) og Arnold Fanc (»Die Weisse Hölle vom Piz Palü«), som man forlængst troede døde. Man noterer sig, at Danmark i det pågældende års engelske biografrepertoire har været repræsenteret med to film, den dansk-amerikanske co-produktion »Threesome« og »Danish Pillow Talk« (*Cast:* Birte Tove, Ole Soltoft, Soren Stromberg), som roses for "top technical quality" og "a rather more acceptable and pleasant erotic effort than the usual sex film". P.S.

Film Review 1975–1976, edited by F. Maurice Speed. W. H. Allen, London, 1975. 189 sider. £ 4.50.

International Film Guide

Under Peter Cowies begavede redaktion er »International Film Guide« for længst blevet lidt af en institution i håndbogsafdelingen – i øvrigt i takt med at bogen er blevet stadig mere uhåndterlig på grund af de stadig flere sider. For 1976-bindets vedkommende 608 sider mod 288 sider i første bind (1964). Opskriften fra tidligere bind holdes trofast: Årets instruktører er denne gang Cacoyannis, Cassavetes, Coppola, Fassbinder og Zanussi, der er den meget omfattende og ofte noget ukritiske sektion »World Survey« (Martin Drouzy skriver om dansk film), der er orientering om de enkelte landes Art Cinemas, om filmfestivaler i årets løb, om TV (der nok er lidt tilfældigt dækket), om 16 mm film og om filmtidsskrifter. I betragtning af, at Peter Cowie ikke viger tilbage for at omtale sit eget forlags tidsskrift, »Focus on Film«, vil jeg heller ikke holde mig

tilbage for at citere Cowies omtale af Kosmorama som »A bold, imaginative Danish quarterly«. P.C.

Peter Cowie (ed.): International Film Guide 1976. 608 sider. The Tantivy Press, London. £ 2.10.

Filmmusik

»Music for the Movies« er en bog om den konventionelle hollywood'ske filmmusik og dens skabere. 24 af de vigtigste komponister er behandlet, bl. a. Max Steiner, der var den egentlige grundlægger af den skoledannende *underscoring technique* som placerede underlægningsmusikken som filmbilledets lydige og upåfaldende ekko, Erich Korngold, Dimitri Tiomkin, Miklos Rozsa, Bernard Herrman, Elmer Bernstein, Henry Mancini og Jerry Goldsmith. Tony Thomas gennemgår komponisterne én efter én, fortæller temmelig snakkesaligt og anekdotisk, men også meget oplysende, om deres liv, professionelle karriere og produktion. Han analyserer ikke, men beskriver og informerer udmærket. Det mærkes, at bogens hovedmateriale er interviews med komponisterne, hvis meninger loyalt parafraseres. Nogen teori eller et overordnet synspunkt på filmmusik har forfatteren knap nok. Han polemiserer lidt mod musikkritikerne, som er »steadfastly snobbish about this branch of composition. They seem willing to judge opera and concert hall by its best examples and film scoring by its worst«, men fastslår også, at »good composers write good music – movie or otherwise« og at filmbranchens – og publikums – konformitetskrav til underlægningsmusikken hindrer en egentlig udvikling. P.S.

Tony Thomas: Music for the Movies. A. S. Barnes, New York & Tanetivy Press, London. 1973.

Internationalt index til filmtidsskrifter

I den hastigt voksende bunke af ligegyldige og næsten-ligegyldige filmbøger skiller et værk som »International Index to Film Periodicals« sig nemt ud ved at være radikalt anderledes. Ikke blot ved værkets strengt saglige indhold og karakter af u-uhdværlighed, men også ved i sit udstyr at være så lidet imødekommende. Den almindeligt filminteresserede fristes næppe til at anskaffe sig værket, men det må være en naturlig pligt for alle større biblioteker at have bogen stående. Som opslagsværk er »International Index ...« enestående. På bogens 517 sider (stort format) findes en guldgrube af oplysninger, idet der her er registreret alt hvad der i årets løb er skrevet i, hvad forlaget selv kalder »the world's 80 most important film magazines« (med Kosmorama som det eneste danske bidrag). Det seneste bind indeholder en registrering af året 1974, men inden ret mange måneder skulle fjerde bind være klar, så også filmåret 1975 er fastholdt. Nyt i forhold til tidligere er, at Monthly Film Bulletin og Variety er kommet med i registreringen (for Variety's vedkommende dog kun anmeldelserne, for de øvrige siders vedkommende får det uoverskuelige og uundværlige blad lov til fortsat at være uoverskueligt).

Blandt bindets emnegrupper indtager gruppen »Individual Films« naturligt nok førstepladsen – henvisningerne til de enkelte film fylder ialt 222 sider, mens et emne som »Distribution, Exhibition« kan fastholdes på kun fem sider. Andre emnegrupper i bogen er »Film Industry, Economics, Production« (21 sider), »Aesthetics, Theory, Criticism« (16 sider) og »Biography« (114 sider). Bagest i bogen findes et instruktør-index, et forfatter-index og et emne-index, og prisen for herligheden er forbløffende lav: £ 8.50 hos værkets nye udgiver, St. James Press Ltd. i London. P.C.

Karen Jones (ed.): International Index to Film Periodicals 1974. 517 sider. London 1975. St. James Press. £ 8.50.

En Oxford Companion til film

Mere populær, eller i hvert fald mindre streng, i anslaget end »International Index ...« er »The Oxford Companion to Film« (ed. Liz-Anne Bawden), der på sine 767 tættrykte sider kommer vidt omkring og oftest med en forbløffende saglighed i behold. Bogen rummer ca. 3000 opslag, »designed to answer the questions of intelligent film-goers everywhere«, heraf alene ca. 700 opslag på enkelte film, der kort og rimeligt dækkende beskrives og placeres. Yderligere er der selvfølgelig en række opslag på instruktører, skuespillere og enkelte lande. Generelt virker bogen pålidelig – omend det er forbløffende at læse (endnu engang) om Douglas Sirk, at han er født i Danmark, selvom Sirk-opslaget litteratur-henviser til bogen »Sirk on Sirk«, hvor myten om Skagen som Sirks fødested aflives.

Danmark og danske navne fylder ikke stort i bogen. Dreyer er selvfølgelig med, men af nutidige instruktører er kun Henning Carlsen kommet med. Artiklen om filmlandet Danmark bærer i øvrigt præg af at være skrevet tidligt i værkets tilblivelsesperiode. Man kan læse, at vor »film organization is notable« i forbindelse med en omtale af bevillingssystemet, men at dette er ophævet til fordel for fri næring er ikke kommet med. Heller ikke, at billetafgiften er borte, således at filminstitut, filmskole og filmmuseum nu finansieres direkte af Kulturministeriet. Den generelle vurdering af Danmark som filmnation er i øvrigt: »Despite such well-planned organization, Danish cinema has not maintained an output significantly superior in quality to that in countries where low artistic standards have been attributed to commercial domination«. P.C.

Liz-Anne Bawden (ed.): The Oxford Companion to Film. 767 sider. London 1976. Oxford University Press. £ 10.00 (kr. 162,75).

Skuespilleren som auteur?

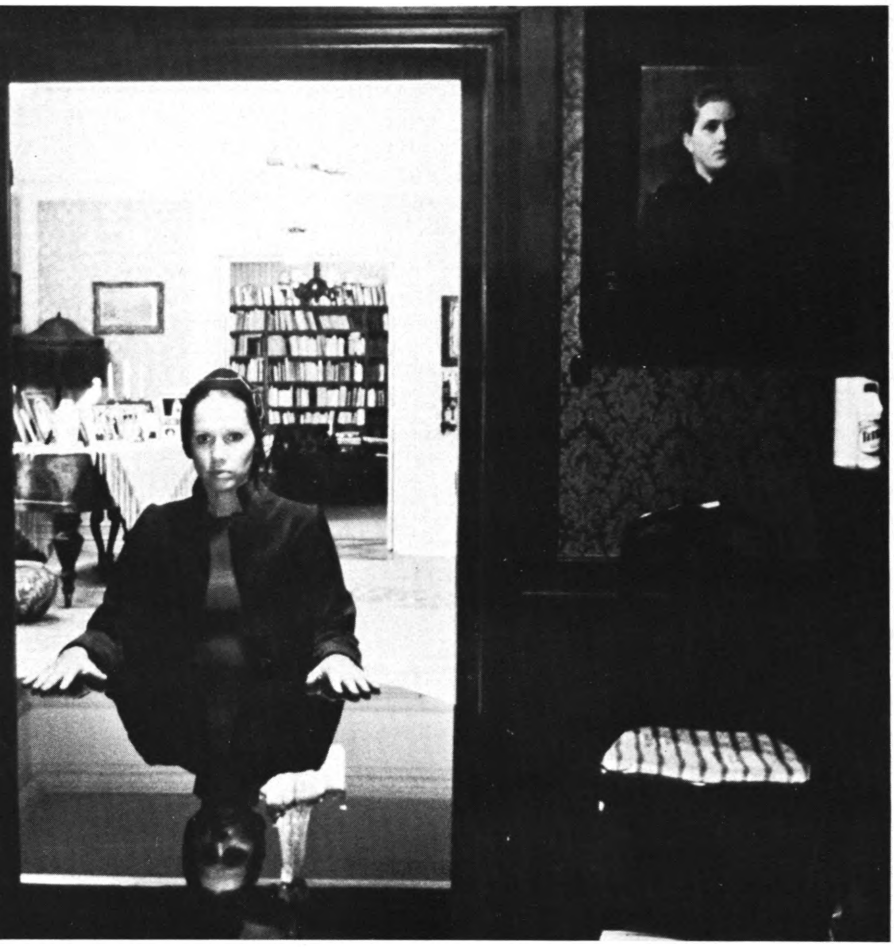
Forfatteren til denne solidt dokumenterede bog om James Cagney har givet bogen undertitlen »The Actor as Auteur«, og i den nogenlunde kronologiske gennemgang af Cagneys karriere bestræber Patrick McGilligan sig da også flittigt på at afsløre, hvornår Cagney har protesteret mod den opfattelse af ham som skuespiller og type, som publikum og Warner Bros. i fællesskab enedes om: den skrappe dreng med den rappe replik, manden der kvasede en grapefrugt i Mae Clarkes ansigt i Wellmans »The Public Enemy« (1931) og vandt øjeblikkelig berømmelse. Men er protest mod en bestemt og givetvis alt for snæver opfattelse af skuespilleren kombineret med lejlighedsvis omskrivning af dialog nok til at gøre skuespilleren til en auteur? Det er det selvfølgelig ikke, hvorfor Patrick McGilligan da også i et særskilt kapitel helliger sig bevisførelsen. Som eksempel på Cagneys auteur-status fremhæver McGilligan derfor scenen fra Walsh' film »White Heat«, hvori Cagney, trods sin rolle som skrap og psykotisk gangster ikke destomindre tillader sig et øjeblik at sidde på moderens skød. Scenen blev skabt på Cagneys forslag, nævner McGilligan, og med kupagtig sans for en filmarkæologisk trumf røber forfatteren så, at Cagney 20 år før »White Heat«, i filmen »Sinner's Holiday«, første gang sad på skødet af sin mor. Hvorefter McGilligan i sin begejstring glemmer, at en del af instruktørens virke netop er at tage imod forslag så vel som at sige fra, når han skønner at noget passer eller ikke passer ind i den helhed, som instruktøren i princippet er bedre rustet til at overskue end skuespilleren. Dermed ikke være hævdet, at en skuespiller – og specielt måske en *personality actor* – ikke kan præge en film. Blot bliver det ikke af den grund rimeligt at hævde at »The auteur theory can be revised and reproposed with actors in mind«. Jeg tror ikke der findes et eneste eksempel, hvor instruktørens indsats ikke har betydet mere end skuespillerens. Walsh skabte også uden Cagneys hjælp gode film.

Bortset fra denne uenighed med Patrick McGilligans bog er der kun godt at sige om værket, der er meget informerende og ofte velgørende afbalanceret i forhold til sit emne.

Patrick McGilligan: Cagney: The Actor as Auteur. 240 sider. The Tantivy Press/A. S. Barnes and Co. London/New York 1976. £ 5.00.

Set i TV

Bergmania: Ansigt til ansigt



SLÆGTEN

Det borgerlige interiør. Melankolsk og hyggeligt men også uheldssvangert. Tykke gardiner, blanke porcelænsfigurer, mørke billeder i sorte rammer. De dybe gange ind i huset og inderst inde garderobeskabet, klaustrofobiens, åndenødens, angstens væksthus, hvor al syndsbevidsthed næredes og al skyld skulle sones. I *vargtimmen* mellem nat og gry kommer erindringen tilbage. »Dörren stängdes. Det blev tyst och mörkt. Jag blev vansinnigt rädd och dunkade och sparkade ...«. Så var bedsteforældrenes hus, langt derfra i tid og rum, bedre, venligere. Duften af birkebrænde, det store, hvide bord i spisestuen, gardinerne der rørtes i vinden, de lyse blomster, emmen af skov og den gamle kvinde på trappen, der renser fisk så skællene lyner i solen ...

Siden dukker hun op igen, den sortklædte. Men nu er hun ikke så rar længere. Nu hedder hun fru Åström og kommer på midsommeraftenen til fotografen Jennys atelier for at være de udpegede til trøst. De ved hvis side døden allerede længe har gået. Thi *dagen slutar tidigt* for nogen, omend det er de lyse nætter.

Døden har også – helt siden den tidligste ungdom – været nær balletpigen Marie. Den kom ind i hendes verden den skærgårdssommer, hun mistede Henrik. Mindet om ham og deres *sommarlek* har hun fortrængt. Onkel Erland hjalp hende dermed. »Ser du Marie, man kan bara göra en sak, skydde sig, mura omkring sig, så att inte all djävulskapet kan nå en ... jag skal lära dig«. På den måde glemte hun, imens muren voksede. »Och till slut var jag inte bara skyddad utan inspärrad ...«. Nu bringer et tilfælde fortiden tilbage, og Marie bryder op for at gense de glemte steder. Efter morgenens prøver forlader hun teatret og går over Nybroplan, hvor hun tager en af de små dampbåde ude i skærgården. Det er en klar, lys høstdag med tunge skyer bag byens silhouet. Marie står af ved Blåkråkans Brygge. Vejret er mørknet, bladene falder. En lille sortklædt kvinde med blegt ansigt og døde øjne kommer hende imøde på stien. – Henriks tante, der allerede dengang talte om sin kræft og syge livsvilje. Det gibber i Marie, men hun fortsætter. For hun er begyndt at forstå, at det ikke er den lille kvinde foran hende, der er den virkelige fjende, men at det er inden i sig selv, hun må opsøge dæmonerne.

Også Karin kender de indre dæmoner. Blot behøver hun ikke opsøge dem, de kommer helt af sig selv og slider hendes liv i stykker. Til sidst sprænger de virkeligheden for hende. Det sker efter en voldsom erotisk oplevelse. Karin forfører sin mindreårige bror Minus. De ligger på bunden af et havareret skib i lugten af tang, råddent træ og havbund. Siden bekender hun sin brøde for faderen og beder om at komme på hospitalet. Hun når til, at man ikke kan leve i to verdner. Man må vælge. Karin bliver hentet af en helikopter. Da det store insekt er borte, står Minus og faderen tilbage i det grå landskab. Drengen udtrykker sin fortvivlelse over livets grusomme uvirkelighed. Det er for ham som om alt er den drøm, hvor alt kan ske. Men faderen, der selv er hårdt ramt, trøster dem begge med sin forvisning om, at tilværelsen er andet end spejlinger og fortoninger. Kærligheden eksisterer som noget virkeligt i menneskenes verden. Pludselig kan tomhed forvandles til rigdom, selvopgivelse til liv. Det som vi før så *så som i en spegel,* i en gåde skal vi da se ansigt til ansigt. Vi skal kende hinanden fuldt og uden forstillelse, så vi ikke længere skal synes men virkelig være.

Faderens tanker videreføres af en læge – et helt andet sted og i en helt anden situation – under en samtale, eller rettere i en monolog til en patient, der ligesom Karin har svært ved at leve i to verdener men længes mod én, der er fuld og krævende. Psykologien har et ord for konflikten – *Persona,* der af lægen forklares som afgrunden mellem, hvad du er i andres øjne, og hvad du er i dine egne. Følelsen af svindel og den deraf nærede higen mod afsløring. Mod endelig at blive gennemskuet, reduceret, måske udslettet. Hvert tonefald en løgn, hver gestus en forfalskning, hvert

smil en grimasse: Hustrurollen, kammeratrollen, moderrollen, elskerinderollen – hvilken er værst? Patienten – Elisabet – vælger tavsheden som sit skjul, muren hun gemmer sig bag. Som skuespillerinde hører hun forstillelsen bag alle ord. Ingen af dem kan dog dølge den virkelige smerte. At vi begynder og ender med et suk. At livet beherskes af lidelse. Den fjernsyn og avisbilleder bringer bud om og ved siden af hvilken al tale – al kunst – bliver retorik.

Elisabet vælger tavsheden. Måske fordi hun skammer sig, som hendes medsøster Eva gør det, da hun virkelig kommer til at gennemleve krigen og *skammen* over det menneskelige nederlag, den er. Virkeligheden som et mareridt, som en drøm, men »det är inte min dröm. Det är någon annans, som jag tvingas vara med i. Ingenting är riktigt verkligt. Alltihop är påhittat. Hur tror du det går, när den, som drömde oss, vaknar och skäms över sin dröm?« Den krig Eva lider under oplever hun ikke som et udslag af politiske spændinger eller som en egentlig militær udfoldelse. For hende er den netop ukonkret, en fysisk og psykisk tilstand af ydmygelse og fornedrelse uden klar årsag og bestemmelse. En allestedsnærværende, uforklarlig vold.

Ligesom den vold der hærger en anden verden – men et lignende landskab – hvor en anden kvinde, Anna, gennemlever et år fuld af lidelse. *En passion.* Stedet hun bebor rammes af en række ubegribelige dyremishandlinger. En hund findes hængt, får stikkes ned, heste indebrændes. Desperate handlinger og afmægtige. Netop udslag ikke af magt men af afmagt. Reaktioner på frygt og fremmedgørelse, den almene tilstand. »Jag kände en stark längtan efter gemenskap. Efter famn. Efter vila. Samtidigt en vetskap att detta var borta för alltid, antagligen förslösat genom något obegripligt slarv.« Det slarv, det jask Anna sigter til har måske også noget med hendes eget, intime liv at gøre. Hun er ved at komme til erkendelse om det selvbedrag, hun har hyllet sig i, ved at spille rollen som lykkelig hustru.

Anna har det som lægefruen – endnu en Karin – der får en amerikansk kirkerestaurator på besøg. En anmassende fyr uden reservationer. »Äktenskapet är lyckligt?«, spørger han med et strejf af ironi. Og Karin svarer uden tvetydighed: »Äktenskapet är alldeles ovanligt lyckligt. Vi har varit gifta i sexton år«. Man prominerer i haven. Det er en mild søndag eftermiddag med en duft af tilbagebleven sommer over den høstlige pragt. Karins mor er lige død, og hun selv mere rystet end hun ved af, pint af savn og skyld. Mødet med den insisterende fremmede skal blive *beröringen,* der ændrer hendes sårbare liv. For Karin – som for en af hendes socialt ligestillede, sagføreren Marianne oprulles nu en række *scener ur ett äktenskap,* der ved nærmere betragtning må siges at have været en komfortabel fiasko. Velopdragne folk med indkomster. Anstændige mennesker, ansvarsbevidste. Børn af faste normer og den materielle trygheds ideologi. Men undergravede. Fra det underste land – i dem selv og i den verden, som er udenfor deres – høres den hvisken og det råb, de ikke vil vide af. *Reservatet* er truet. Allerede i selvkarakteristikken hos endnu en af dem – Anna From – anes sårbarheden: »Jag heter Anna From tretiofyra år lektor i slaviska språk och lyckligt gift sen elva år. Jag har två barn, en pojke och en flicka. Min man heter Andreas. Det finns inte skymten av något oroväckande i mitt dagliga liv. Mina närmaste är hyggliga, snälla mänskor, fullständigt normala allihop frånsett min äldste bror Albert, som håller på att supa ihjäl sig. Det är klart att jag oroar mig för det som händer i världen. Det kommer till mig i korta ögonblick. Jag kan känna ett hisnande illamående, da själva nyheten drabbar mig. Men sen slutar vardagen«.

JENNY ISAKSSON OG MORMOR

Anna From kunne også have heddet Jenny, og Jenny kunne have heddet Eva, Elisabet eller Karin ... de er alle af samme slægt. Hvad der kan siges om den ene, er bilag til karakteristik af den anden, og den sidste i rækken er Jenny Isaksson, docent på sjælens alla konstigheter. Men også – som Bergmanias indbyggere i øvrigt – sjælelig analfabet. Og som de andre trængt op i en krog. Det begynder da en patient hadefuldt erklærer hende for at være uden evne for kærlighed. »Du är nästan overklig!«, lyder anklagen. Da Jenny går hjem den dag, møder hun på trappen den sorte dame, varslet om død og fortabelse. Jenny, hvis mand er bortrejst, bor for tiden hos bedsteforældrene i deres hjem, der stadig ligner verden, som den så ud før de store krige. Alt lever her sit stille, ydmyge liv i det milde dagslys og de lange aftners skumring. Trygt og solidt men også anakronistisk, et formynderisk og umyndiggørende reservat. Jennys mor voksede op og afstumpedes der. Sin sjælelige forkommenhed gav hun videre til Jenny, der igen overfører den på sit barn, som er tidligt forhærdet.

Men synet på borgerskabets mausolæum er alligevel – som altid hos Bergman – ambivalent. For det er også ramme om en mild generøsitet og stor uselviskhed. En trivselsplads for den omsorg og kærlighed, der ikke står noget om i Jennys lærebøger, men som hun alligevel lærer. Af mormor, der fortæller om, hvordan hun en dag så sin mand – som hun røber et meget nøgtern syn på – spankulere ned ad gaden i al sin naragtige forfængelighed, og hvordan hun da pludselig og som en gave evnede at acceptere ham og forstå al ting – sig selv og andre. Det øjeblik har været mormors smultronställe, nådens sekunder. Selvets genforening med sig selv, livets genforening med livet. Virkelighed i stedet for uvirkelighed. Hvad hun før anede som i et spejl, en gåde, så hun nu ansigt til ansigt. Bergman har måske aldrig givet en præcisere beskrivelse af tilstanden. Af dens overrumplende, øjeblikkelige grænseløshed. Ikke noget blivende men et forråd at tære på endda. En oplevelse der bærer mormor igennem, så hun kan blive morfars styrke i alderdommens helvede. Og også for barnebarnet en resurs til de kommende dage. Men først må Jenny igennem et sjæleligt inferno og et erindringens purgatorium.

LIDELSEN

Hele vejen gennem Ingmar Bergmans filmiske digterværk går troen på, at kun ved at huske kan man glemme, komme videre. Derfor er hans film rejsen tilbage. De er selvransagelser. »Ansikte mot Ansikte« ikke mindst. Anderledes end tidligere er blot skildringen af traumernes ophævelse. Hvor genkaldelsen og viljen til den i de tidligere film var tilstrækkelig, bliver det her mere lidelsens intensitet end modet til erindring, der betones. Psykoterapeuten Arthur Janov har med sine teorier om »primalskriget« gjort indtryk på Bergman. Og Janovs beskrivelse af neurotikeren bærer da også påfaldende ligheder med Bergmans uvirkelighedsplagede personer:

> Neurotikerens erindring er ofte drømmelignende, og individet kan have lige så svært ved at huske sin tidligste barndom som visse af sine drømme. Jeg tror at en forudsætning for konkrete erindringsbilleder er konkrete oplevelser – d. v. s. at individet må være helt med i sine oplevelser og ikke skilt fra dem af frygt eller ophidselse. Der findes patienter som er gået gennem livet næsten uden at bemærke, hvad der er sket omkring dem. De klager ofte over at livet ikke har hændt dem. Det er hændt den *uvirkelige* del af dem. De er gået gennem livet »fraværende«. I reglen har de levet inden for en slags gitterværk som har filtreret det, de har oplevet, og kun sluppet det ind, som har været behageligt. Når en primalpatient begynder at rive dette gitterværk ned, begynder han at indse hvad en del af hans oplevelser og optræden virkelig har betydet. Tidligere har smerten gjort dem uskarpe.

Neurotikeren føler sig spaltet, spærret ude fra sine følelser. De mure han har bygget omkring sig til beskyttelse er blevet fængsler. Det er dem primalterapeuten vil kuldkaste gennem en voldsom omstyrtning. Jo færre forsvarsværker et menneske har brug for, jo raskere er det, hævder Janov. Men processen er desperat, en pinefuld katharsis. Der skal hugges ned i de primale, de oprindelige skader, hvorpå alle senere snylter som svamp i sindet. Janov beskriver et tilfælde, der i selve sin fysiske udfoldelse

er analogt med Jennys sammenbrud:

Under en terapitime beskrev en kvinde en drøm fra den foregående nat: »Jeg blev overfaldet af noget, som tvang mig op i en krog i mit værelse. Jeg forsøgte at undslippe og nåede over til naboens, hvor jeg ville ringe til politiet efter hjælp. Jeg drejede hele tiden forkert nummer og nåede aldrig frem til politiet«. Jeg lod hende falde tilbage i drømmen, så hun kunne fortælle den en gang til. Hun vægrede sig ganske vist derved. Af en eller anden grund var den altfor skræmmende. Men jeg holdt fast. Da hun fortalte, at hun var løbet over til naboen, indskød jeg: »Drej rigtigt!«. Hun hylede, at det kunne hun ikke. Jeg tvang hende. Til sidst drejede hun det rigtige nummer og ud kom et forfærdende primalskrig: »Hjælp!«. Hun skreg i ti minutter og lå på gulvet og sparkede og vred sig. I alt hvad hun havde gjort i tyve år, havde hun skreget »hjælp!«, fordi hun aldrig fik nogen hjælp af sine forældre. Hun havde været så optaget af sin stræben efter at hjælpe dém, at hun ikke kunne mærke sit eget behov for hjælp.
Hvorfor havde hun ikke skreget ud i drømmen? For håbets skyld. Hvis hun havde skreget og ingen var kommet, havde hun været fortabt. Hun havde da været tvunget til at erkende sin fuldstændige hjælpeløshed og håbløshed. Ikke at skrige var altså en måde at holde hendes bestræbelse (og håb) igang på. Det holdt også hendes følelser skjult. Skriget brød igennem det uvirkelige dæksel og hjalp hende ind på vejen til virkeligheden.

Jenny forfølges i drømme af primalfølelser, og de – siger Janov – slutter ikke før de slutter i virkeligheden med en primaloplevelse. Forældrenes forskrækkede liv og forræderiske død. Had-kærlighedsforholdet til mormor, der er drømmenes sorte dame med de døde øjne. Patienterne hun aldrig kan nå, fordi hun selv står i vejen ... Jenny ser dem pludselig alle – og sig selv – »som barn i mörkret som har bestämt sig för att inte ropa, eftersom de kanske blir ändå räddare om ingen kommer när de ropar«.

Men så er bristepunktet også nær. Nu kan hun skrige sin smerte over menneskenes ubodelige ensomhed ud og ånde sig – udtrykket er en Janov-patients – tilbage til livet.

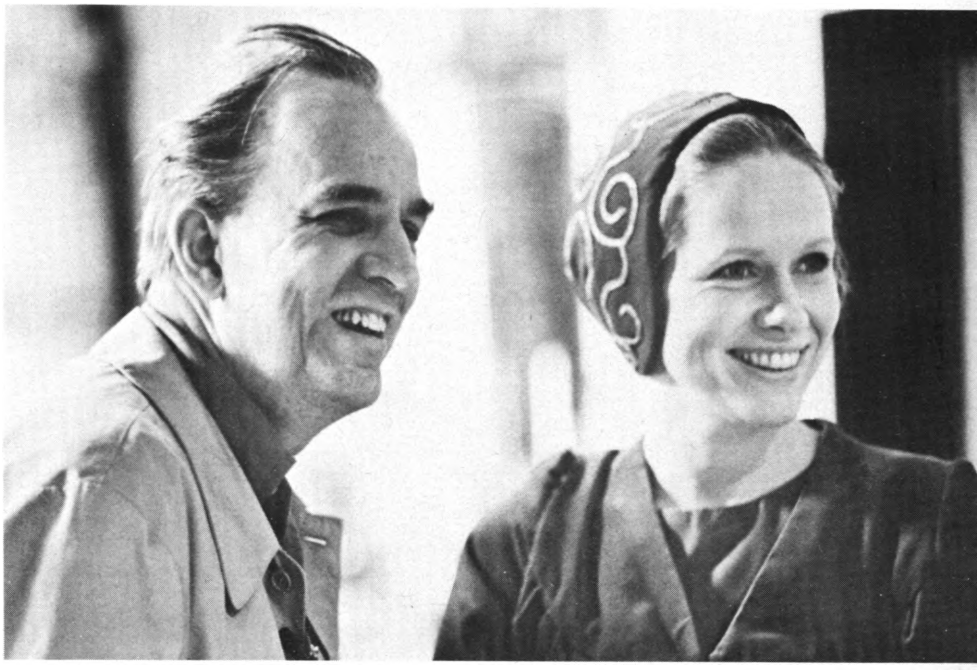
Eller kan hun? Janov er ikke selv i tvivl om sin metodes virkningsfuldhed, men Bergmans film er naturligvis heller ikke, som Janov da også er den første til at se, en illustration af en bestemt psykoterapeutisk teori og metode. Og hvor befæstet er Jenny, da hun går ud af filmen? Ikke sikrere end at hendes resolutte hjælpsomhed og professionelle omsorg, da hun atter møder den sortklædte kvinde på trappen og nu ser, hvem hun virkelig er, nemlig en tilfældig blind, er lige ved at ligne en rolle hun spiller til sin egen beroligelse.

Hun opgiver den da også, terapeutrollen, og rejser til USA for at forske. Dertil hvor også Ingmar Bergman selv er draget efter sin krise. På et avisbilde har man kunnet se ham stå og føle på vinylhajens tænder. Den der har forskrækket så mange. Men Ingmar Bergman er ikke bange for dødens gab, hvor sikker han end er på, at »vi är på det sluttande planet. Det går inte att stoppa utvecklingen som redan har gått för långt – motkrafterna är för få, för illa organiserade, för plana, för tafatta. Vi vet att det som sker i Västerlandet är åt helvete och att det snabbt störtar utför«.

KÆRLIGHEDEN

Men hvordan kan man, hvis denne apokalyptiske indsigt vitterlig er eksistentiel for en, overhovedet udholde den? Paul Tillich, hvis hele livsførelse og filosofi virker som et teologisk modstykke til Bergmans forestillingsverden, har givet et svar, der er aldeles ligeartet med Bergmans i »Ansikte mot Ansikte«, hvor Jenny udtrykker sin tro på kærligheden som den yderste og inderste virkelighed. Tillich siger:

Øverst Erland Josephson og Liv Ullmann i en scene fra »Ansigt til ansigt«, nederst Ingmar Bergman og Liv Ullmann.



Vi er blevet en afslutningens generation ...
Men hvem kan udholde at betragte dette billede? Kun den, der kan betragte et andet billede bag det og hinsides det – billedet af kærligheden. For kærligheden er stærkere end døden. Enhver død betyder at tage afsked, betyder adskillelse, isolation, modstand og ikke delagtighed. Sådan forholder det sig også med nationernes død, generationernes forsvinden og sjælens hentæring. Vore sjæle bliver fattige og opløses for så vidt vi ønsker at være alene, for så vidt vi klager over vor vanskæbne, kæler for vor fortvivlelse og nyder vor bitterhed, men alligevel vender os koldt bort fra andres fysiske og åndelige trang. Kærligheden overvinder adskillelse og skaber delagtighed, hvori der ligger mere end det, den enkelte implicerede kan tilføre den. Kærligheden er det uendelige, som bliver givet det endelige. Derfor elsker vi de andre, for vi elsker ikke blot andre, men vi elsker den kærlighed, som er i dem, og som er mere end deres eller vor

kærlighed. I gensidig hjælp er det vigtigste ikke lettelsen af nød, men kærlighedens virkeliggørelse. ... Og taknemmeligheden hos dem, som modtager hjælp, er først og fremmest og altid taknemmelighed for kærlighed og først derefter taknemmelighed for hjælp. Kærligheden, ikke hjælpen, er stærkere end døden. Men der er ingen kærlighed, som ikke bliver hjælp.

TV-SERIEN

Den kristne eksistensforståelse i Bergmans kunst er stadig åbenbar. Sidst han tog titel fra Korinterbrevet var med »Så som i en Spegel«. Den gang brugtes kærligheden som gudsbevis. Siden kom stilheden. Gudsbeviset fornemmedes af instruktøren selv som en deus ex machina. Bergman distancerer sig da også senere fra filmen. Oplever den nu som villet opbyggelighed mere end som oplevet virkelighed. Vil det komme til at gå ligervis med »Ansikte mot Ansikte«? Er der også i dens – om end tøvende og ubeslutsomme – positive udgang noget retorisk og demonstrativt?

Hvis der er det, ligner slutningen – efter min mening – filmen som helhed. Pædagogen – og Bergman er en formidabel pædagog – mere end kunstneren har denne gang dirigeret spillet. Hvor suverænt de vekslende scener – snart filmisk naturalisme, snart teatralsk ekspressionisme – end er afviklet hver for sig, så virker de mere som psykologiske anskuelsesbilleder eller prospekter fra Bergmania end som levet liv, og deres successive afvikling er stiv, savner i forbløffende grad overlegenhed. I alt fald hvis man betænker, hvad instruktøren ellers har formået i retning af at integrere den indre og den ydre verden, så billederne af tilværelsens mørkeside og lysside er blevet til tegn, til tilstande og ikke kun til illustrationer. Tænk blot på »Sommerlek« fra de unge år, »Smultronstället« fra modningstiden og den senere »Passion«. Måske har det noget med TV-mediet at gøre. Skærmen er for lille, registeret for snævert, selvom det naturligvis ville være en formastelighed at hævde nuancerne få i Liv Ullmanns spil. Den sjælelige hudløshed og forkommenhed er registreret med enestående autenticitet. Men til nogen virkelig person – plastisk og nærværende under bestemte betingelser – bliver figuren alligevel aldrig, og det er vel en svaghed i en historie, der i en grad som her betoner baggrund, udvikling og gennembrud? Vi har med et tilfælde at gøre, aldrig en skæbne. (Til sammenligning »Persona« eller »Viskningar och Rop«. Film der er uden distinktioner, anelsesfulde og dæmrende. Tilstande aldrig udviklinger. Men netop derfor savnes en sociologisk præcision heller ikke, som den gør det i »Ansikte mot Ansikte«).

»Ansikte mot Ansikte« – eller Gensyn med Bergmania. At seriens forestillinger og forbier er set og hørt før, skal deres ophavsmand dog ikke lastes. De store kunstnere er monomane og insisterende. Motiverne få men påtrængende. Men naturligvis kan variationerne få karakter af selvgentagelse. Bergman har i indledningen til »Persona« lavet en lille suggestiv eksperimentalfilm netop på en fornemmelse heraf. Slagger af gamle idéer, visioner og udtryk samlet op og brændt bort. En katharsisk virkning. »Persona« blev åbningen mod en ny periode. »Ansikte mot Ansikte« har ikke den lille films dristighed. Inspirationen er mattere, gennemførelsen trættere, hemmeligheden afdækket. For meget lys, for lidt skygge. Men med sin opsummerende karakter kan serien meget vel være tegnet for, at en fase er afsluttet. Og dermed forudsætningen for at en ny kan begynde.

Niels Jensen

Nye tider

»Der er vel få filmskabere for øjeblikket, der som Ken Loach og hans faste medarbejdere formår at forene den klassiske fiktionsfilms fortællemæssige styrke med debat- og diskussionsfilmens engagement«. – Sådan opsamlede jeg for to år siden (i Kos. 120), i anledning af »Family Life« fra 1971, indtrykket af den engelske film- og TV-instruktør, der sammen med sin faste producer Tony Garnett allerede da havde en række kunstnerisk vægtige og politisk effektfulde TV-spil og spillefilmen »Kes« bag sig.

Med TV-serien i fire afsnit »Days of Hope«, der blev vist af BBC i efteråret '75 og af dansk TV i januar i år, har Ken Loach befæstet sit ry og talent som europæisk film og TV's dygtigste og betydeligste fiktionsdokumentarist. Man kan indkredse hans talents egenart ved skitsemæssigt at sammenligne ham med landsmanden Peter Watkins og med Ingmar Bergman i dennes »Scener af et ægteskab«. Da Watkins med »Culloden« og »The War Game« skabte TV-revolution ved at lave reportage på henholdsvis fortiden og fremtiden (et slag i året 1746 og atombombeangreb på et par engelske byer), var det overrumplende evnen til at parre TV-reportagens egenart (der i virkeligheden er en begrænsning, dikteret af optagelsesøjeblikkets vilkår) med en klart fiktiv situation (TV var ikke opfundet i 1746, og bomben var ikke faldet over England). Peter Watkins er dygtig til at skabe illusioner om virkeligheden, som den var eller måske bliver. Hans mål er at ryste mere end at overbevise. Med undtagelse af Munch-filmene gælder det også hans senere arbejder som »Punishment Park« og de helt ubetydelige »Gladiatorerne« og spillefilmen »Privilege« (Popguden). I »Scener af et ægteskab« går Bergman rystende tæt på tilskueren ved at rense sin historie for alle de individualpsykologiske træk, der ellers gør det muligt for en tilskuer i identifikationen dog at holde den distance til fiktionen, der gør den til en kunstnerisk mere end en personlig oplevelse. Man kan sige, at der var noget skamløst ved Ægteskabsscenerne, som brugte dem hinsides både reportagen og det almindelige TV-spil. Det var Bergmans ønske at *bruge* TV som medium – ligesom det var Watkins' – og han kom igennem, så det bragede. Men den slags lader sig ikke gentage (jvf. »Ansigt til ansigt«), og gentages det, sløves effekten (jvf. Watkins).

Ken Loach går i sin fiktionsdokumentarisme en anden vej. Det bærende i hans spil – hvadenten de skabes som film eller for TV – er hans evne til at få sine spillere, professionelle eller – oftest – amatører, til at illudere virkelige. Det er spillets autenticitet langt mere end den øvrige fortællestil – som veksler efter både medium og sujet – der giver Ken Loachs arbejder deres afgørende *særpræg.* Deres *karakter* får de af, at Loach ikke – trods denne sin fremragende evne – tilstræber en illusion om virkelighed for illusionens skyld, men for debatten og diskussionens. Han var dygtig nok til at kunne nøjes med det første, men stræbsom nok til også at ville det sidste.

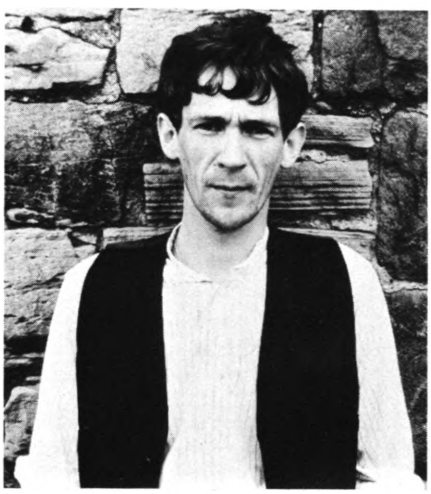
Det er derfor mindre påtrængende – og for nærværende dansker umuligt – at debattere den historiske korrekthed i »Days of Hope«. Men som eksempel kan nævnes den detalje, Berlingske Tidendes London-korrespondent, Frank Esmann Jensen, trak frem i et referat af den engelske debat om serien (Berl.Tid. 4.1.76). I det første af afsnittene beskrives socialisten og pacifisten Philip Hargreaves' vej igennem værnepligten som én af 16.000 militærnægtere i 1916. Han bliver dømt til dog at springe soldat, nægter i trøjen at adlyde ordre, bliver sendt til fronten, nægter at gøre så meget som civil tjeneste dér og bliver derfor bagbundet i selve frontlinien for at

deltage i den almindelige risiko for at blive skudt. Det sker »inden for fjendens skudvidde«, og London-korrespondentens kommentar lyder: »Det er mere klassisk kommunistisk propaganda end objektiv historieskrivning. Britiske nægtere blev rigtignok en gang imellem bundet til en pæl »inden for skudvidde af fjendens *granatild*«, men det er noget ganske andet og mindre risikabelt end scenen i filmen«, siger Berlingske Tidendes korrespondent. Det forstår sig – de var flinke og humane dengang. Men det forrykker jo ikke det mindste ved mekanismen i dette afsnit. Phil tvinges ind i en krig, han ikke kan anerkende som »vores« krig, d. v. s. arbejdernes. Det vil sige, han føler intet moralsk krav om at overvinde sin almene, kristeligt bestemte pacifisme. Men hans svoger, den 16-årige Ben Matthews falder for den massive hvervningskampagne og melder sig til hæren, hvor han kort efter sin uddannelse sendes til Irland for at nedkæmpe de oprørske – på samme måde, som den tyske fjende bekæmper belgierne, hvorfor englænderne bekæmper tyskerne. En irsk dreng (»min farbror er irlænder«, siger Ben til ham) lokker en soldat i et minebaghold, og afsnittet slutter med den engelske kolonnes march gennem det smukke irske landskab med den tilfangetagne dreng.

Det er det afgørende, både her og i de følgende afsnit, hvor vi fortsat følger Sarah, hendes bror Ben og hendes mand Phil i spring fra 1921 til 1924 og 1926, at det er de politiske mekanismer og deres nedslag i de individuelle skæbner, der virker overbevisende. Phil bliver labour-parlamentsmedlem, Ben kommer ud af *sit* fængsel som kommunist. Sarah glider serien igennem væk fra mandens »parlamentariske« vej over mod broderens lidt naive tro på, at arbejderne i direkte aktion kan nå længere end de stivnende organisationer. Omend det ikke i detaljen måtte være historisk korrekt eller bevisligt, når Labourregeringen i 1924 er indforstået med planer til nedkæmpelse af storstrejker, eller når det engelske LO i 1926 »sælger« minearbejderne for at få afblæst generalstrejken, så er det overbevisende klart, at de holdninger, motiver og argumenter, der i stigende grad fra afsnit til afsnit bliver lagt for dagen og på bordet, er genkendelige og sandsynlige ud fra nutidens politiske spektrum. Ken Loach og hans manuskriptforfatter Jim Allen har lagt vægt på fagbevægelsen mere end på den kommunistiske infiltration, har beskæftiget sig mere med fagbevægelsens kompromisser (»forræderier« vil nogen sige) end med kommunisternes Moskva-følgagtighed. Men det er også rigtigt gjort, fordi det er her, tyngdepunktet i nutidens debat ligger.

Seriens dramatiske højdepunkt er dens andet afsnit, der skildrer en strejke i en mindre mineby, hvortil Ben kommer, da han i 1921 deserterer fra hæren. Det lykkes arbejderne ved sammenhold og snilde at vinde strejken – selvom Ben og hans vært i byen, der er strejkens leder, bagefter arresteres for henholdsvis deserteringen og huslyet. Modsætningen mellem den patriarkalske mineejer og arbejderne, hvori hæren og politiet er den førstes følgagtige redskab, afspejler i en sikkert helt fiktiv begivenhedsrækkefølge et samfund sandt og overbevisende, fordi personerne handler og forholder sig politisk følgerigtigt.

Øverst: Ægteparret Hargreaves: Philip er uddannet bibliotekar og vedbliver gennem sin politiske karriere i Labor – med årene reduceret til politisk stik-i-rend-dreng for det engelske LO – at have et teoretisk syn på parlamentarismens muligheder for at skabe et socialistisk England. Hans kone Sarah, Ben Matthews storesøster, gennemlever mere personligt de erfaringer, der fører fra mandens mod broderens politiske standpunkt. Nikolas Simmonds spiller Phil, Pamela Brighton Sarah. Nederst: Ben Matthews er den yngste af de fiktive, gennemgående nøglepersoner i »Nye tider«. Han er naiv, sanddru og oprigtig, men forbliver – selv efter at han er svinget fra politisk ufarvet militærbegejstring til medlemskab af det engelske kommunistparti – en inferiør person. Han spilles af Paul Copley.



Dette er Ken Loachs kunst: han kan skildre et samfund, dets mekanismer og mennesker, så det påtrængende spørgsmål ikke bliver: er det historisk korrekt, men: har vi det også – eller stadig – sådan? Hans spil er en fryd at se, og man må misunde England en instruktør, som kan hente så overbevisende et spillermateriale frem i så overbevisende et spil. Det bliver spændende at se, om Jens Ravn har formået noget tilsvarende med »Fiskerne«.

Flemming Behrendt

Sam Bisbee, opfinder

De fleste filmkomikere skaber sig et image ved hjælp af deres udseende eller deres sociale rolle og ofte ved en kombination. Til og med »The Kid« er Chaplins farcer næsten alle oversat med »Chaplin som ...« eller noget lignende, skønt de originale titler aldrig nævner hans navn. Når disse titler giver mening, er det naturligvis fordi Chaplin gennem disse film udviklede og fastlagde såvel sit udseende som sin sociale rolle. Uanset om filmen hedder »Chaplin som brandmand« eller »Chaplin på rulleskøjter« er personen den samme: en fattig immigrant, der klarer sig halvskidt og har lidt svært ved at følge samfundets regler. Derfor er måske også »The Immigrant« den bedste af Chaplins farcer. Keaton er måske sværere at karakterisere, men han har da sin flade hat og er altid en forelsket ung mand, der af sine medmennesker anses for latterlig og uduelig. Nutidens filmkomikere kan karakteriseres på tilsvarende måde: Tatis Hulot er kendetegnet ved hat, pibe, frakke og sokker, plus et kontorjob i forretningsverdenen.

Kan W. C. Fields beskrives på en lignende måde? Udseendet giver ingen problemer; han karakteriseres ved rød næse (på sort-hvid film), bræddehat, jakkesæt med vest og eventuelt en stok. Hans adfærd er heller ikke til at tage fejl af, han drikker, bander, praler, ha-

Adrienne Ames og W. C. Fields.
Publicity-foto i forbindelse
med filmen »You're Telling Me«
(Sam Bisbee, opfinder).

der børn og kvindekønnet (med undtagelse af teenage-piger), og er upålidelig i enhver henseende. Men hvad med hans sociale rolle? Hans register spænder videre end de fleste komikeres. Bortset for »straight«-roller som Mr. Micawber i »David Copperfield« (1935) og Humpty-Dumpty i »Alice in Wonderland« (1934) har han blandt andet spillet præsident (Million Dollar Legs, 1932), bankdetektiv (The Bank Dick, 1940), cirkusdirektør (You Can't Cheat an Honest Man, 1939), kolonialhandler (It's a Gift, 1934), omvandrende kartotek på et kontor (The Man in the Flying Trapeze, 1935), svindler og spiller (My Little Chikadee, 1940), sig selv (Never Give a Sucker an Even Break, 1944), og i »You're Telling Me« (1934) opfinderen Sam Bisbee. Hvad angår udseende og adfærd er Fields stort set den samme i alle disse film, men det kan synes svært at definere ham socialt. Begrænser vi os imidlertid til »It's a Gift«, »The Man on the Flying Trapeze«, »The Bank Dick« og »You're Telling Me« fremtræder en socialt ligeså veldefineret person som Chaplin eller Hulot.

Disse film foregår alle i en amerikansk »small town«. Fields tilhører den lavere middelstand, bor i det obligate »frame house« og er selverhvervende eller »white-collar«. Han er gift, har en voksen datter og er under tøflen. Under tiden udvides persongalleriet med uvorne unger og et rivejern af en svigermor. Man kunne kalde dette »The American Nightmare«. Fields er den typiske amerikanske »selfmade-man«, blot er han ikke rigtigt nået nogen vegne, men fører en fremtidsløs, fordrukken middelklassetilværelse. Han er et symbol på den almindelige, jævne amerikaner, som vi kender så godt inkarneret i Anders And, Mickey Mouse, Tom Cooper og Søren Brun, for at tage barneudgaven med.

Hvordan går det så gennemsnitsamerikaneren Sam Bisbee? Økonomisk står det skidt til; hans geniale opfindelser som »the nose-lifter-upper«, et instrument, der giver folk opstoppernæse, så de lettere kan ånde gennem den og Bisbees punkterfri dæk, der kan modstå revolverskud, er ikke til at sælge. Hans datter kan ikke få den unge mand, hun elsker og som også elsker hende, fordi jernbanesporene, der som bekendt markerer den sociale kløft i en amerikansk lilleby, skiller dem. Med store håb tager Bisbee til storbyen for at sælge sit dæk, men da han skal demonstrere dækkets resistens over for skud, skyder han på en anden bil, ikke på sin egen, så han vender dybt deprimeret hjem uden at have solgt sit dæk. I toget betror han sig til en fin dame, der i al hemmelighed er en prinsesse fra et fjernt europæisk land. Prinsessen beslutter at hjælpe Bisbee ved at aflægge en visit i byen og opsøge ham i stedet for diverse honoratiores, og hun får ovenikøbet solgt hans punkterfri dæk til en svimlende sum.

Takket være den gode fés indgriben er Sam Bisbee blevet en rigtig »selfmade man«, og den amerikanske drøm er gået i opfyldelse. Den jævne amerikaner kan også få succes. Men det er vel at mærke den jævne amerikaner i Fields' fortolkning, hvilket er en person, der beskriver sin kone sådan: »You don't know my wife. The other night we had some folks to dinner. I said, »Abigale, dear, is it o.k. if I take my vest off?« She said, »You don't mind keeping your pants on, do you!« Når hans venner vil hjælpe ham med at pacificere konen, der er vred på Bisbee, og foreslår, at han skal købe en kanariefugl til hende fordi: »Women are just crazy about pets«, svarer han: »They are just crazy! Pets have nothing to do with it!«, og køber en struds til hende. Da konen endelig er blevet venligt stemt og modtager den europæiske prinsesse og byens højere borgerskab, skjuler han sig bag en bildør og advarer de omkringstående, »Look out, she may be stallin'.« Da Bisbee er blevet en anerkendt mand og er på talefod med borgmesteren, oplyser han: »I voted for you last election – five times!«. Og det er karakteristisk for Bisbees indstilling til politik. Han fremviser stolt billeder af sine aner, deriblandt en straffefange, hvortil han kommenterer: »The black sheep of the family – until he got into politics«. Hans evner til selvforherligelse er uovertrufne. Som den fine borger, han er blevet, skal han indvie byens ny golfbane. At han aldrig har spillet golf før er ingen hindring:

Bisbee: I haven't played since playing in the Thousand Islands many years ago. I used to be in the dressing business up there. In the early days in the Thousand Islands we used to tee off on one island and drive to the other.

Prinsessen: How far is it from one island to the other?

Bisbee: Oh, about a mile.

Prinsessen: Really, you could drive a mile?

Bisbee: We used to put a quarter of a mile ... of course we had to have the wind behind us.

Spiritus er altid i hans tanker. Mens han undersøger de forskellige typer af »golf clubs«, mumler han: »Eh, give me that Canadian Club!« Han kommer døddrukken hjem midt om natten, og konen bebrejder ham for datterens skyld:

Abigale: Suppose she was entertaining a nice young man and you came in looking like that, with your shoes off, your suspenders down, and your breath smelling of cheap licker!

Bisbee: Cheap! Four dollars a gallon!

Det er karakteristisk at ærlighed er udenfor Bisbees erfaring; han forstår aldrig, at prinsessen er en rigtig europæisk prinsesse, men komplimenterer hende for hendes svindelnummer, da hun forlader byen, hvortil hun svarer med replikken, der også giver titel til filmen: »You're telling me!«. Nok er byens borgere småborgerlige og bigotte, men Fields udgave af den lille jævne »everyman«, hans egentlige komikerimage, er om muligt endnu mere utiltalende. Og deri ligger det virkelig bidende i Fields' humor. Han sætter spørgsmålstegn ved vores allesammens pålidelighed.

Ul Jørgensen

Shinbone Alley

Archy og Mehitabel, denne tegnede langfilms »hovedpersoner«, må være et af filmhistoriens *oddest couples* – end ikke overgået af Neil Simons odd couple, Walter Matthau og Jack Lemmon. Thi Archy er en litterær kakerlak, og Mehitabel en blandt de jordnære fornøjelsers mest repræsentative baggårds-hunkatte. Archy er en mislykket digters reinkarnation, Mehitabel var engang Cleopatra og nu reinkarneret i sit niende katteliv. Jeg tror hun siger »wotthehell« til statistikken og lever både et tiende og elvte og tolvte katteliv. Mindst.

Parret fik første gang liv i 1916, da den tidligere Atlanta-journalist og siden 1909 i New York skrivende humorist Don Marquis (1878–1937) i sin faste avisspalte lod den skrivemaskine-digtende kakerlak kaste sig over tangenterne. Senere, i 1927, blev det første bind vers-fortællinger udsendt i bogform med illustrationer af George Herriman (kendt og med rette berømmet for tegneserien »Krazy Kat«), og parrets meriter ejer fortsat den snilde humors tiltrækning for en del amerikanere. Ikke mindst for Mel Brooks, der sammen med Joe Darion (der også er filmens manuskriptforfatter. John D. Wilson har instrueret) skrev en Broadway-musical over Archy og Mehitabel-historierne 20 år efter Don Marquis' død. Men enten var minderne nok for det potentielle publikum, eller musical'en ikke god nok, i hvert fald klarede stykket ikke mere end 49 opførelser (med Eartha Kitt som Mehitabel og Eddie Bracken som Archy). En omtrent samtidig LP-plade, med Carol Channing som Mehitabel, blev dog vist en succes. Det blev også til en koncert-version (med komponisten George Kleinsinger som fortæller) og senere lavedes der en TV-version (i begyndelsen af tresserne), også denne med Eddie Bracken som Archy. I den seneste visualisering af fortællingerne, tegnefilmen fra 1971, gentager Bracken for fjerde gang rollen som Archy, mens Carol Channing for anden gang kæleknurre-mjaver sig igennem Mehitabels rolle. Hun er filmens bærende kraft med sin vitale, hæst frodige stemme, og ikke uforståeligt har filmens tegnere under udformningen af figurerne ladet sig inspirere af Carol Channings i sig selv missekatteagtige fremtoning, mens George Herrimans oprindelige illustrationer er den væsentligste inspirationskilde for filmens Archy. Det misforhold, som disse to vidt forskellige udformninger repræsenterer (missekattens blødt rundede kurver à la Disney-normen, kakerlakens à la Herrimans lidt skødesløst skitserede figur) understreges i filmens mangel på helhed: Archy er først og fremmest den passive, småfilosoferende stillet overfor Mehitabels meget rørige, meget vitale livselsker, og filmen falder (som så ofte i lange tegnefilm i øvrigt) i mange dele, nogle gode og levende, andre statiske og kedelige.

Øverst Archy og Mehitabel i filmen, nederst som de så ud i George Herrimans streg. Og – øverst t.h. – Carol Channing, der tydeligvis har inspireret tegnerne.

De bedste øjeblikke i filmen er musical-sekvenserne, som når Mehitabel (efter et fem killingers-forhold til den frække baggårdskat Big Bill) giver fanden i besværlighederne og synger om at »there's life in the old dame yet«. Eller når Mehitabel, efter at være blevet verbal-forført af den gamle teaterkat Tyrone T. Tattersall (en eminent John Carradine) med snak om en scene-karriere præsterer en dejligt vulgær hoftevrikkende danserutine til Shakespeares prosa. Eller som når hun i et rytmisk tegnet farveorgie sejler på floden i et skraldespandelåg (i denne sekvens er der vist nogle lån fra »Yellow Submarine«).

Ingen af filmens melodier er ligefrem prægnante, men de er ganske medrivende arrangeret og spillet og sunget, og teksterne er, når ordene er skrevet af Don Marquis, ganske vittige også udenfor den oprindelige helhed. Med sine fejl, de stillestående passager, de ofte dårligt integrerede uens figurudformninger, de ofte fade baggrundstegninger og den lidt for slikkede farveholdning, rummer filmen dog så megen charme, at det er nemt nok at sige som Mehitabel – wotthehell.

Per Calum

Allonsanfan

»Allonsanfan« er den sjette spillefilm brødreparret Vittorio og Paolo Taviani har instrueret sammen, og den ligner meget, både i formel og i tematisk henseende, den forudgående »Sankt Mikael havde en hane«, som TV sendte i januar (jf. Kos. 129). Også denne gang drejer det sig om en periodefilm, men en periodefilm hvor tidspræget egentlig ikke spiller nogen større rolle. Handlingen foregår angiveligt under den italienske »restaurazione«-periode, som oversættes til »begyndelsen af 1800-tallet, altså den post-napoleonske tid, og fortæller om Fulvio, der tilhører en revolutionær gruppe, der kalder sig De ophøjede brødres orden. Efter et fængselsophold og nogle trakasserier med 'brødrene', som mistænker ham for forræderi, vender han tilbage til sin overklassefamilies gods, som han har forladt for år tilbage. Her bliver han passet og plejet og befinder sig glimrende, indtil hans elskerinde Charlotte, med hvem han har en søn, dukker op og forstyrrer idyllen. Han er godt træt af de revolutionære aktiviteter og foreslår hende, at de sammen med sønnen skal drage til Amerika. Men uheldigvis dukker brødrene, på Charlottes invitation, op og falder i en fælde, som familien har lagt. Modvilligt flygter Fulvio med den sårede Charlotte, som dør undervejs. Han henter sin søn og rejser med ham. Gruppen finder ham igen, og han forråder dem i det skjulte. Hans revolutionære bane vedbliver til det sidste, hvor han ved en fejltagelse lider den revolutionære heltedød, at være et kapløb mellem hans forræderiske og hans revolutionære tilbøjeligheder.

Mastroianni giver en perfekt fremstilling af denne vægelsindede, opportunistiske anarkist. Ligesom Giulio i »Sankt Mikael . . .« er Fulvio en selvoptagen fantast, uhjælpeligt et barn af borgerklassen, som når til den erkendelse om sig selv og sine revolutionære brødre, at »vi er kommet for sent eller for tidligt«. »Allonsanfan« er mere diverterende end for-

gængeren, den er dygtigere realiseret og har kendte skuespillere i hovedrollerne (Mastroianni og Lea Massari), og den er helt igennem sympatisk og interessant, men ved nærmere eftertanke byder den måske ikke på så meget. Den holder sig lidt for trygt til Fulvios tvivlsomme *point of view* og lader sig nøjes med at anskue den politiske situation fra et rent psykologisk synspunkt. Nogen dyb analyse bliver det ikke til. Filmens holdning er – som hovedpersonens – lidt undvigende, magelig og ironisk.

Peter Schepelern

Gangsterfilmen

Bortset fra det indlysende rigtige i den ofte beklagede mangel på dansk kendskab til svensk film og deraf følgende principiel glæde over at blive præsenteret for i hvert fald én af de film, som i hjemlandet har fået en seriøs og positiv modtagelse, så har jeg svært ved at se andet i »Gangsterfilmen« end en instruktørs manglende evne til at give sine ideer liv. Filmens historie, som Thelestam i 1975 har fundet i en bog fra 1965 og hvis idé om at debattere demokratiets muligheder for at overleve i Sverige, han tilsyneladende helhjertet har taget til sig, skal man nok være patriotisk svensker for at have mere end blot en fjern interesse for – sådan som det formuleres her.

Filmen fortæller om en fremmed, der står af toget i en lille svensk provinsby. Han er gangster fra Amerika, men af svensk slægt. Han vil sælge svenskerne et falsk demokrati på samme demagogiske måde, som diverse vækkelsespræ-dikanter sælger falsk religion eller kvaksalvere falsk medicin. Lidt efter lidt falder tilsyneladende så godt som alle landsbyens beboere til føje, enten fordi de vil bedrages eller fordi de er bange. Til slut skydes gangsteren, af landsbyens gamle nar, en veteran fra den spanske borgerkrig.

Filmens mennesker er svært belastede af, at Thelestam tilsyneladende først og fremmest har betragtet dem som symboler. Gangsteren med de forudsigelige voldshandlinger, der nogenlunde regelmæssigt bryder frem fra den polerede facon, den idealistisk talende intellektuelle, der naivt tror at han med sin snak kan ændre gangsteren (end ikke en så god skuespiller som Per Oscarsson evner at give figuren kød og blod og liv), skønt han tidligere i filmen har pointeret netop gangsterens farlighed for det lille samfund og derfor burde vide bedre, den gamle revolutionære tosse, som alle griner af, men som netop derfor skal fremstå som demokratiets sande forsvarer – i øvrigt sammen med den lille dreng (denne vidunderligt ukorrumperede barndom!), den passive politimester, den folkelige, sorte reaktion i skikkelse af en gammel mor og hendes debile søn, sladretasken, drukmåsen osv, osv. Det hele vidner om et meget skematisk menneskesyn, en underkasten sig en nobel kedsomhed der lugter slemt af fimset selvtilfredshed. Men Jörgen Perssons fotografering er smuk at se på, men dog omtrent så fersk som underlægningsmusikken, der er af den særligt henslæbende svenske halvtredserinspirerede (hvis det er ordet) jazz, model Miles Davis uden glød. Helt på niveau med filmen.

Per Calum

Ballets dronning

Sam O'Steen, tidligere klipper for bl. a. Mike Nichols, instruktørdebuterer (?) så løfterigt for TV, at der nok kan være grund til at stille forventninger til hans *spillefilmdebut,* »Sparkle«. Forventningerne skyldes ikke blot, at Sam O'Steen nærmest på trods af et egentlig kun nødtørftigt karakteriserende manuskript, der ofte er tilfreds med den nemmeste udvej, alligevel evner at skildre to midaldrende mennesker uden at klodse i manuskriptets næsten konstante indbydelser til sentimentalitet. Havde »Ballets dronning« været en regulær spillefilm, var der sikkert blevet poleret meget mere på manuskriptet, så i hvert fald de værste flovser var fjernet, nu må Sam O'Steen gå let hen over banaliteterne, de ulogiske træf, de nemme sym- og antipatier, hvorefter han til gengæld koncentrerer sig om at skildre de to hovedpersoner med en åben og tiltalende sympati, som han formidler til publikum.

Filmen fortæller om Bea (Maureen Stapleton), der i filmens start netop er blevet enke. En veninde får overtalt en modstræbende Bea til at gå med til dansesalen the Stardust Ballroom. Her møder Bea den stilfærdige Al (Charles Durning), og sammen finder de, om ikke i starten lykke, så dog i hvert fald samhørighed og begyndende livsglæde, der udvikles til mere. Undervejs er der så den nemme antipati overfor Beas uforstående datter og svigerinde, der *ikke* vil forstå Bea, og den ligeså alt for nemme sympati overfor Beas søn, der *vil* forstå.

Men det er øjeblikkene i The Stardust Ballroom, få som de desværre er, der tæller mest. Miljøet er spændende, typerne gode (jeg fattede især sympati for Petie kaldet the Nose) og beskrivelsen er kærlig – her er der intet af hverken den absurde ungdomsdyrkelse eller den forstemmende pukken på ældres eller midaldrendes suverænitet (begge dele er jo ofte nok blevet modbevist), og smuk er øjeblikket, da Bea danser ud sammen med Al i en konkurrence om at blive kåret til ballets dronning. I den modsatte ende af karakterskalaen er til gengæld den umiddelbart efterfølgende sekvens, da Al næste morgen kommer med morgenbrød og der finder Bea død, men med det lykkelige smil om munden, som hun er sovet ind med efter et sidste kig på den krone, der er hendes synlige bevis på triumfen og symbolet på hendes nye og alt for korte lykke.

Nogle halvt sungne, halvt reciterede sange (tekster af Marilyn og Alan Bergman, musik af Billy Goldenberg) er der ikke meget ved, mens dansemusikken i balsalen i al sin professionelle anonymitet fryder beskedent om man ejer det rette sindelag. Og så spilles der ganske enkelt formidabelt i de to hovedroller, Maureen Stapleton som Bea og Charles Durning som Al. Og jeg kunne ikke stå for Sam O'Steens glæde ved et frækt klip fra Bea, der hjemme snurrer et bælte om livet – til Bea, der i sin skrapt gule kjole snurrer rundt på dansegulvet i the Stardust Ballroom.

Per Calum

Maureen Stapleton og Charles Durning i scene fra »Ballets dronning«.

Filmene

Efter ordre
Dersu Uzala
Slip fangerne løs, det er forår!
Sheriffen og pebermøen
F for fup
Tre smarte smuglere på »Lucky Lady«
Den dobbelte mand
Hjerter er trumf
Skyggeblomster
Den romantiske englænderinde
Oprøret i Niklashausen
Frihedens knytnæve
Mutter Küsters' himmelfart
Polsk filmuge
Cubansk filmuge

Efter ordre

Når Québec-folkene (sådan vil de hellere kaldes end canadiere, selv om Québec er en af Canadas ti forenede stater) selv skal sige det, er de en af verdens største filmproducenter i forhold til befolkningstal. Det er muligt, det er rigtigt; i alle tilfælde kan man konstatere, at hvis bare de film, Québec nu engang producerer, ligger på niveau med Michel Braults smukke, alvorlige og farlige »Efter ordre«, kan det være lige meget med antallet – og så er det i øvrigt trist, vi kender så lidt til dem i Danmark.

Udgangspunktet (snarere end emnet) for Braults film er faktisk netop den politiske situation bag Québec-folkenes ulyst til at kalde sig canadiere. Québec er den eneste af de ti canadiske stater, som har fransk kulturbaggrund (eller: havde fransk kultur, for nu har de åbenlyst deres egen – bl. a. filmkultur), og den kæmper for frigørelse fra angelsaksisk administration og amerikansk kapital på linie med frigørelsesbevægelser i den tredie verden. Et udslag af denne frihedskamp er den såkaldte »oktober-krise« i 1970, forårsaget af frigørelsesbevægelsen FLQs kidnapning af og drab på en engelsk forretningsmand, og resulterende i, at premierminister Trudeau lod hele Canada erklære i undtagelsestilstand – i ly af hvilken man lod ca. 450 personer arrestere, fængsle og afhøre uden at yde dem demokratisk retsbeskyttelse. Når Brault har taget denne række af begivenheder op som udgangspunkt for sin film, er det ikke så meget for at propagandere for den québecske sag, men fordi han vil diskutere en mere generel politisk mekanisme (»demokratiet«s grænser), som på den ene eller den anden måde bliver aktuel (eller kan blive det) for alle frigørelsesbevægelser, der kæmper mod de vestlige, såkaldte »demokratier«. Og den gør det i bogstavelig forstand chokerende.

Er der nemlig politik i filmen, er der også en masse spændende aspekter af den type, man kalder »filmæstetiske« – og som i dette tilfælde hører tæt sammen med de politiske. Filmens tematiske substans finder udtryk i et sjældent nedfrosset, nøgternt forløb: den første trediedel af filmen præsenterer i montage-klipning de fem hovedpersoner via de skuespillere, der giver dem krop, og først derefter kan de sidste 2/3's stort set ukommenterede og u-dramatiske hændelsesforløb bryde løs med en beretning om de fem personers arrestation, fængselsophold og løsladelse – en beretning, der på samme tid giver indtryk af at have gennemlevet en masse og ingen ting. Via denne næsten mystificerende uforklarethed og den manglende traditionelle (fiktions)konklusion, opnår Brault med sin filmiske realisering umærkeligt, men stærkt at transportere de faktiske begivenheders absurditet eller i al fald nervepirrende dulgte hensigt ind i det oplevende publikum i salen. Man er sgu angst!

Michel Braults baggrund er tydeligt »le cinéma vérité« eller »direct«, altså (gerne lang)film-dokumentarisme. Det står tydeligt at læse også i kendsgerningerne omkring filmens tilblivelse: i december 1970 optog han ca. 50 båndinterviews med nogle af de arresterede, og disse beretninger har ikke alene afgivet materiale til filmens dialog og til andelens forløb, men tillige styret scene-instruktionen af skuespillerne og den regimæssige opbygning af billedsiden. Den danske distributør præsenterer Brault med en enkelt bemærkning: »Jeg vil kun beskæftige mig med, hvad der er videnskabeligt bevist«, men det så sandelig da på en bestemt måde. »Efter ordre« er hans første forsøg på at smelte fiktions- og dokumentarfilmen sammen, og det sker – fornemmer man i et interview (i det franske »Jeune Cinéma«, august 1975) – efter en art erkendelse af dokumentarfilmens (underforstået: politiske) begrænsninger: »F. eks. kan man vanskeligt i dokumentarform berette om begivenheder i forbindelse med en retssag, og hvis man ville lave direct-film på abortproblemet, ville »de medvirkende« straks blive retsforfulgt«. Politik og filmæstetik hænger sammen; senere kommenteres i samme forbindelse en af de gamle travere i realisme-debatten: »Ubevidst har jeg slet ikke søgt den absolutte objektivitet, for den er hverken mulig eller ønskelig«.

Dokumentarismens problem har altid været realisme-debattens: objektiviteten, fordi der jo altid står en redaktion bag klipningen og optagelserne fra »virkeligheden«. Braults syntese af fiktion og dokumentarisme (der først og fremmest viser sin konkrete styrke i »Efter ordre«) virker redelig over for denne problematik ved at *erklære* sin karakter af fiktion bl. a. ved at anvende (med vilje velkendte) skuespillere, og den viser sin politiske oprigtighed ved at lade redaktionen af det dokumentariske materiale antage form af en egentlig, hensigts-betonet *tematisering*. Man kan næsten sige, at overgangen fra traditionel dokumentarisme til fiktion netop ligger i denne tematisering. I filmen *ser* man faktisk ind i det værksted, hvor tematiseringen bliver til: filmens første trediedel viser f. eks., hvordan fiktions-personerne bliver til (de medvirkende skuespillere kigger lige ind i kameraet, siger deres navn, fortæller, hvem de spiller og hvorledes denne person er placeret; derefter kigger de væk og skyer øjenkontakt med linsen som det er almindeligt netop i fiktionsfilm), den viser, hvordan byen Montréal og den fysiske, politiske og familiemæssige situation ligesom vokser frem for instruktøren. Det dokumentariske materiale behand-

les loyalt for så vidt som intet af det sagte eller viste er »usandt« i forhold til interview-materialet, men alligevel udvikler der sig en *historie om virkeligheden* (der senere bliver til en politisk, moralsk fabel): det hele tematiseres og klippes sammen, så vi får at gøre med nogle *typer* (alle fem personer er »socialt« engagerede som socialrådgivere, arbejdsløse, fagforeningsengagerede o. s. v., uden at være typisk »venstreorienterede« og derfor potentielle sympatisører med FLQs terroraktion i oktober 1970), der fra *typiske hverdagssituationer* i Montréal føres ud i den aldeles exceptionelle situation omkring arrestationen og fængselsopholdet. Det er først, da denne situation indtræder, og man »kender« personerne (måske endda »genkender« dem fra sin egen hverdag), at montage-afdelingen af filmen langsomt udvikler sig til et egentligt fiktionært forløb: de fem personer bringes fysisk sammen i fængslerne og forløbet skildrer deres fælles skæbneforløb utroligt neddæmpet, uden traditionel dramatisk spændingskurve, nøgternt og konklusionsløst. Men man spændes så meget hårdere fast i stolen!

I stedet for at overvære et bevidst fiktionært forløb – der kan være nok så filmisk og politisk perspektivrigt eller oprivende – bindes man af Braults halvfiktion i stadigt stigende grad til personerne og deres skæbne, og reaktionen er en blanding af vrede og angst. Virkeligheden (der er stadig distanceeffekt på forløbs-afdelingen af filmen, idet der er indskudt farve-tonede sekvenser med sentensagtige udsagn om det sete, formentlig direkte udskrift af bånd-materialet) får her pludselig en meningsfyldt drejning, det mangfoldige får en tematisk værdi og man opdager, at foruden at handle om de traditionelle demokratiers indbyggede »ventiler« (her: undtagelsestilstanden), handler historien også om liberalismens eksplosive selvmodsigelse: ytrings- og meningsfriheden hører med til liberalismens faste inventarium, men man kan nå en grænse, hvor denne liberalisme må modsige sig selv, fordi den ellers vil gå til grunde. Og det er som at tirre en gammel, udslukt løve: når tirringen bliver for kraftig, slår den til, ganske tilfældigt, men effektivt. Når liberalismens frihedsrettigheder bliver brugt imod den, betjener den sig af de sluser, der har åbnet for sig selv – og sætter frihedsrettighederne ud af funktion. Det skal alle være klar over, som ikke bare er ligeglade med alting og derfor uden fare. »Efter ordre« gør opmærksom på det, men også på en sådan måde, at man går fra biografen med en beslutning om, at *de* skal standses, de gamle løver, inden de når at standse *os*. Det kan ske i Danmark.

Jesper Tang

Dersu Uzala

Man er dog et skarn! Tage forbehold over for et russisk-japansk mesterværk!? »Årtiers smukkeste film«, proklamerer Svend Kragh-Jacobsen i Berlingeren, mens Herbert Steinthal i Politiken »føler sig magtesløs, ude af stand til at udtrykke sin glæde, sin betagelse over et kunstværk, der er så stort, så altfavnende og ufatteligt smukt, at man helt må forstumme af betagelse og lykke.« Den magtesløse forstummelse er dog ikke større, end at han kan fastslå, at »»Dersu Uzala« er blevet et filmepos, der i skønhed og menneskelig varme overgår alt, hvad man hidtil har set« – selv Flaherty og Ford.

Her står jeg af, og jeg har ellers ikke været karrig med superlativer, bl. a. om Kurosawa.

Vist er det da en god film, et betydeligt kunstværk. Skam få den, der tør benægte det! Og John Ford er død og kanoniseret – æret være hans minde! – mens Kurosawa lever. Han kan nok have behov for nogle trompetstød, især da det er en vesteuropæisk premiere. Men alligevel.

Det forekommer mig, at Kurosawas berømte humanisme denne gang har nogle falske toner, noget let demonstrativt. Groft sagt, som om han har villet lave *the humanist picture to end all humanist pictures*. En påstand, jeg finder et vist belæg for i hans udtalelse om »Rødskæg«, hvor han ifølge Donald Richie »wanted to push the confines of moviemaking to their limits«, »something so magnificent that people would just have to see it«. Unægtelig prisværdigt med denne ambitiøse stræben mod det absolutte, men måske også lidt mistænkeligt. Det absolutte ligger uden for og over mennesket. Stoffet sublimeres let op i det æteriske.

Kurosawa skaber et monument over det store i det små i denne historie om en sibirisk jæger, der lever i fuldendt samklang med naturen. En storslået hyldest til det rendyrkede menneske, uspoleret af civilisationen, mennesket som modsætning til systemer og ideologier. Men det bliver også til en ideologi, nemlig humanisme iblandet panteisme. Og det er just det mistænkelige ved det. Ellers ikke et ondt ord om humanismen i sig selv eller Kurosawas ofte erklærede begejstring for Dostojevskij og Gorkij med al deres formidable medfølelse og indlevelse. Filmen er bygget på en helt tredje og ukendt russisk forfatter, og det er måske forklaringen på, at handlingen hist og her føles tynd, i hvert fald sammenlignet med de højstemte dramaer og tætpakkede epos'er, Kurosawa hidtil har præsteret.

Dersu Uzala er den gamle sibiriske jæger, som fortælleren, kaptajn Arseniev, møder under en landmåler-ekspedition i begyndelsen af århundredet. Dersu er en typisk Kurosawa-figur, en hjertensgod særling, som snakker til bålet som til et levende væsen og i det hele taget opfatter hele naturen antropomorfistisk. (Så vidt jeg kunne skønne, er han også nær ved at tale et gebrokkent russisk, som oversætteren gerne kunne have prøvet at gengive, »mig« i stedet for »jeg« f. eks.). Han er som skabt til at være fører for ekspeditionen og et varmt venskab opstår mellem ham og kaptajnen. Det holder til endnu en ekspedition.

Højdepunktet er den aften, hvor parret er faret vild på en isdækket slette. Solen går ned, en storm blæser op. Kun Dersus kunnen og udholdenhed redder dem. Her har vi meget af den gamle Kurosawa fra »Den skjulte fæstning«. Ligeså i en anden redningsscene, hvor en tømmerflåde kommer i drift med Dersu på. Men andre steder går tendensen mod det tableau-agtige. Mest monumentalt i en komposition med månen oppe til venstre, et stort landmåler-instrument og parret forneden i midten og den nedgående sol lavt til højre. Natur, teknik, menneske. Og så Dersus ord om solen: »Den er det største væsen. Alt forsvinder, men den bliver«.

»Beauty walks a razor's edge«, siger Kurosawa. Her lykkes det, men livsvisdommen klinger tam, når det efter isnatten hedder: »Mennesket er lille over for den vældige natur«. Balancegangen

Den gamle jæger, Dersu Uzala, og den unge kaptajn, hovedpersonerne i Kurosawas nye film.

svigter også i et patetisk tableau med det menige komparseri lejret om et bål til venstre, mens de så klokkerent som i en koncertsal synger »Min ørn med de blå vinger« som hyldest til kaptajnen og Dersu i positur bag et træ til højre. Det er strid spejderromantik.

Kurosawa er svinget fra dynamisk action i eksplosive billeder til det statiske i roligt-dvælende, efterårsskønne kompositioner eller kolde vinterpanoramaer, kun oplivet af lidt stædig menneskelig aktivitet. Alderdommens afklaring og harmoni med stærke islæt af bitter resignation (ligesom i den foregående, »Byen uden årstider«). Man kunne kalde det Kurosawas mest reaktionære film – reaktionær i den gode betydning af ordet, de fleste benægter eksistensen af. Historien om en mand, der mere og mere desperat prøver at opretholde naturens balance, solidariteten mellem mennesker, ja en universel harmoni. Her kommer også Kurosawas oplæringsmotiv ind, for jægeren vil gerne give sin viden videre. Han vil bevare, ikke ændre, ikke nedbryde, og Kurosawa er på hans side.

Men harmonien er ved at gå itu, selv i den fjernøstlige del af det forstenede zar-rige. Man bevæger sig fra naturens enkle lov til civilisationens uoverskuelige maskineri. Den sidste uskyldige individualist møder arbejdsdelingen og dermed også fremmedgørelsen. Soldaterne må finde på kunstige former for beskæftigelse: de spærrer i sjov døren til en hytte, de leger blindebuk og holder skydekonkurrence – spild af krudt og især af den flaske, de bruger som mål. Endnu værre er det, at man inde i byen må give penge for selvfølgelige naturprodukter som vand og ved. Fremskridtet kræver en ublu pris. Den er for høj for Dersu Uzala. Han forlader sit otium i byen, som kaptajnen har taget ham med til. Mæt af dage, som de gamle sagde, søger han tilbage til naturen og døden.

Det slutter med kaptajnen ved Dersus pauvre begravelse. En typisk vemodig Kurosawa-slutning, noget godt og ædelt er forbi, noget mere jordbundent begynder. Som bønderne var de egentlige sejrherrer i »De 7 samuraier«, således vil de lidet forstående soldater overtage verden. Kun kaptajnen forstår, hvilke værdier der er gået tabt.

Den sidste samurai er død! Som den sidste cowboy døde i Fords »Manden, der skød Liberty Valance«, men det er en anden historie.

Frederik G. Jungersen

Slip fangerne løs, det er forår!

For ca. fem år siden, i oktober 1971, var der lejlighed til, i en skandinavisk filmuge, at se Vilgot Sjömans film »Ni ljuger« fra 1968, og for øjeblikket kan man i biograferne se Tage Danielssons »Slip fangerne løs, det er forår«. En sammenligning mellem disse to film er både nærliggende og givtig, for såvidt som dens illustration af forskels- og lighedspunkter rører ved en meget principiel og omstridt problematik omkring forholdet form/indhold, eller stil/moral, ikke mindst i relation til filmen som socialt, politisk udtryksmiddel.

Emnet for de to film er nærmest identisk. Det drejer sig om resocialisering af kriminelle i dagens velfærdssamfund, et problem som de af samfundet etablerede institutioner *ikke* har fundet løsningen på. Det erkender begge film rent ud, og begge handler om private (skulle man sige *personlige*?) forsøg på individuel resocialisering, og om alle de følgende symptomatiske menneskelige problemer, der er forbundet med denne socio-psykologiske proces.

Mens de to film i det store hele er på linie, hvad angår idé og holdning til problemet, er de så forskellige »som nat og dag« hvad angår den udtryksmåde, de vælger at behandle problemet på. »Ni ljuger« er lagt an som en semidokumentarisk film (og er i overensstemmelse med konventionen for dokumentarisk ægthed optaget i sort/hvid), indledt af en sober, kritisk historisk redegørelse for det svenske straffemaskineri, fængselsvæsen og kriminalforsorg, efterfulgt af en dokumentarisk fremstillet case-history om en ungdomsforbryder og hans håbløse vandring ind og ud af straffeanstalter. Til gengæld er »Slip fangerne løs, det er forår« formet i den karakteristiske Hasse-å-Tageske eventyrstil, kendt fra »I ho'det på en gammel dreng«, »Æblekrigen« og »Ægget er skørt«. Ud fra en hverdagsagtig situation fabuleres der frit over det givne problem, det være sig alderdomsforsorg, miljø-ødelæggelse, eller fængselsvæsen og kriminalforsorg. Resultatet er et moderne folkeeventyr, eller – dens musikalitet taget i betragtning – en folkelig ballade. Det gennemgående stiltræk er altså poesien og ikke realismen (og filmen er selvfølgelig i farver). Spørgsmålet, man næsten vanemæssigt stiller sig over for dette stilistiske modsætningsforhold, er: Hvilket af de to eksempler bør man i kunstens og engagementets og den engagerede kunsts navn foretrække? Skal man udnævne en af de to udtryksformer som den ideelle, når det gælder kommunikationen af et aktuelt socialt problem? Er den ene form mere *ansvarlig* end den anden, og/eller forflygtiger den ene form emnet mere end den anden? Er den ene form mere fremmende for eftertanken og engagementet? Ligger der her nogle meget enkle tommelfingerregler for forholdet mellem en films stil og dens »moral«; regler som kan – og bør – iagttages af en instruktør og kritiker, når han henholdsvis instruerer eller kritiserer film?

Man kan holde sig til den filmhistoriske konvention og hævde, at det er velbegrundet, måske endda »naturligt«, når semi-dokumentarismen hovedsagelig har været brugt på sociale emner og eventyrstilen til mere uforpligtende stof, såsom »Troldmanden fra Oz«, musicals, etc. Og dermed altså, at en poetisk-fabulerende stil ikke egner sig til at skabe et socialt engagement. *Men* man kan med lige så stor ret hævde, at den smukke semidokumentarisme i »Ni ljuger« med al sin redelige, realistiske fiksering på et konkret udsnit af virkeligheden må nøjes med at fremvise sin hovedpersons sørgelige skæbne som et relativt isoleret tilfælde for så, i indledende og afsluttende tekst at postulere dette tilfældes sociale almengyldighed; hvilket i og for sig gør filmen nem at afvise for modstandere af dens synspunkter. Og tilsvarende kan man hævde, at den poetiske eventyrform i »Slip fangerne løs ...« i sin stilisering af virkeligheden udvider perspektivet, almengør problematikken og vanskeliggør en afvisning, fordi den *spontant* engagerer tilskueren i sin fabel, bl. a. gennem humoren, det engagement der ligger i at *le med* på en historie. Hvem tør f. eks. komme ud fra »Slip fangerne løs ...« og hævde sig u-truffet af hovedpersonernes fantasifulde, men psykologisk gennemtrængende jagt på »den unødvendige politibetjent indeni os selv«? Eventyrets egenskab af troldspejl for almene, arketypiske menneskelige træk fungerer her upåklageligt med en spontan effekt af selvgenkendelse – og herigennem også noget forpligtende.

Det nyttige ved ovenstående sammenligning af de to filmeksempler er for mig at se det formål, at demonstrere det meningsløse i et afgørende valg mellem de to former, at påvise det futile i at fastslå nemme tommelfingerregler hvad angår forskellige stilarters mål af »moralsk ansvarlighed«. Ikke mindst fordi de to film er kvalitativt jævnbyrdige, d. v. s. hver for sig vellykkede på deres egne præmisser.

Som man altså kan forstå, nærer jeg ingen betænkeligheder ved denne »fængselsfarce for hele familien«, fordi den behandler et alvorligt emne på en humoristisk facon. Den eneste begrænsning, der ligger heri, er, at filmen og dens budskab sandsynligvis vil prelle af på mennesker uden humoristisk sans, på dem der tror, at en film (eller et kunstværk i det hele taget) nødvendigvis må være *højtidelig* for at blive taget *alvorligt!* Disse to størrelser behøver i virkeligheden ikke at have noget med hinanden at gøre. Jeg finder en oprigtig, alvorlig og meget sund grundtone i denne helt igennem anti-autoritære film, der ikke blot udleverer magthavere (og magtmisbrugere) til afvæbnende latter, men som konstruktivt konkluderer: »Der er ingen mening i at gå og være gal, man må gøre noget ved det«. Og den »løsning«, som filmen fabulerer sig frem til, postuleres ikke at være noget utopisk tryllemiddel. Titlen er ikke en trylleformular, der som i en

reklamefilm løser alle de givne problemer omkring resocialisering og afkriminalisering. Mottoet ændres – i et anfald af momentan desperation – til »Släpp fångarne loss, det är *svårt*« (et klassisk eksempel på den Hasse-å-Tage-ske leg med sproget). Ikke mindst her er det tydeligt, at filmens stilisering af virkeligheden *ikke* er en uansvarlig problemforenkling eller -minimalisering. »Frelste« patentløsninger gives ikke, kun stof til personlig og samfundskritisk eftertanke, for nu ikke at bruge ordet »bevidstgørelse«. Jo, jeg finder, at »Slip fangerne løs ...« i mere end een forstand byder på en *sund* latter. Thi vel er bevidstgørelse ikke livets sande mening, men jeg har nu heller aldrig hørt, at det kunne skade nogen.

Peter Hirsch

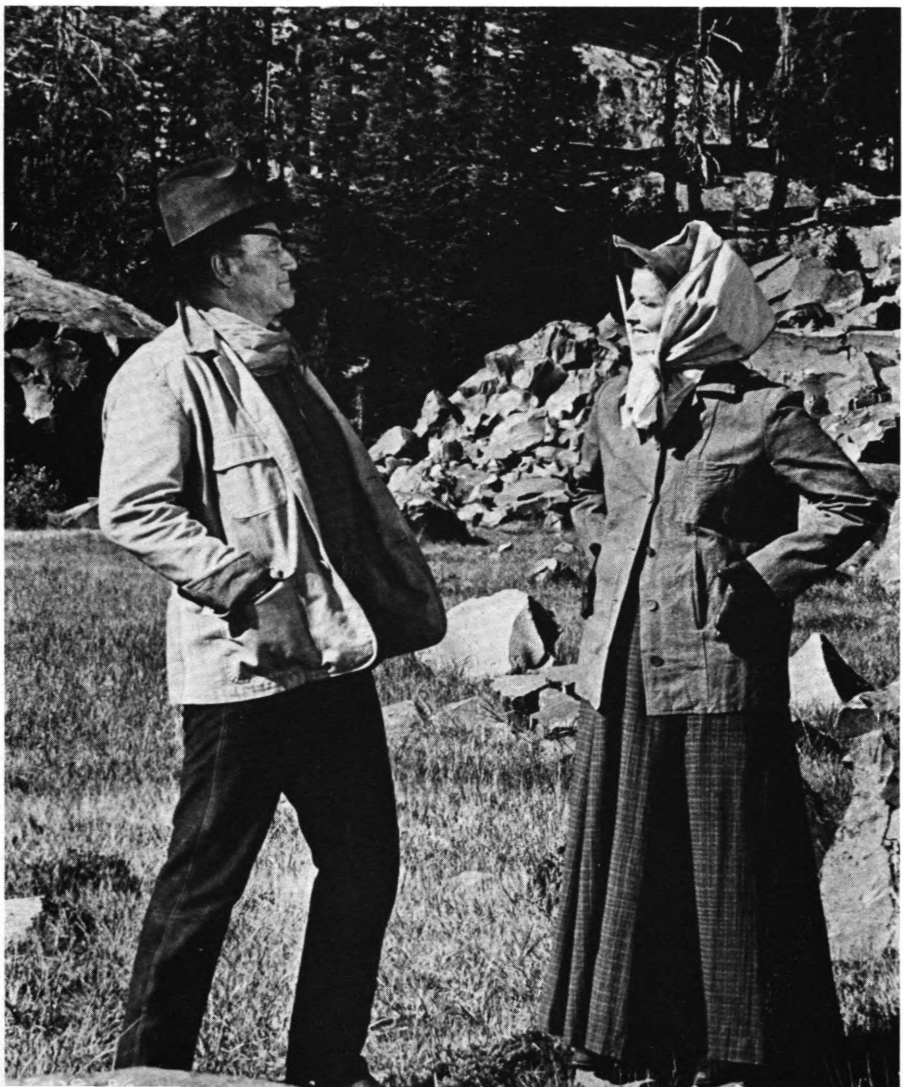
Sheriffen og pebermøen

Den anstrengte, men aldrig rådvilde, TV-helt McCoy skulle i et afsnit skaffe sig vej ind på flådens territorium og brugte kækt John Waynes navn, der straks gav carte planche til admiralens kontorer. Det var et realistisk indslag blandt de mange gimmicks. Privat som på film, og forskellen bliver stadig mindre, er John Wayne en levende legende, en national institution med emotionel gennemslagskraft som et vejende Stars and Stripes. I renkultur er han et uforgængeligt, elsket og overvægtigt stykke americana, identisk med sine roller, hvorfor man da også kun sjældent kalder hans film andet end hans tilfældige rollenavn. Skønt mindre end ham selv, både rollerne og filmene, er de alle smådele af filmhistoriens mest fastslåede image, så fastslået at han selv i det ungdomsdyrkende USA har gjort alderen til sin forbundsfælle. Han forlod »El Dorado« på krykker, tog en klap for øjet i »True Grit«, blev »comfortable« i »Rio Lobo« og har siden været sin egen virkelighed og fiktion som »Chisum«, »Big Jake«, »Cahill«, »McQ«, »Brannigan« og nu som »Rooster Cogburn«. Han bærer omtrent hvad der er tilbage af genren på sine tunge skuldre, og han bærer den uantastet. Som John McIntire siger til ham: »The West's changed, but you ain't changed with it.«

Veltjent og langt forbi pensionsalderen er han endnu engang taget on location for at holde liv i det gamle eventyr og genskabe Rooster Cogburn-figuren fra »De frygtløse«. Han har allieret sig med en anden fra mausolæet, Katharine Hepburn, der næsten lige så uforgængeligt som Wayne har gennemlevet talefilmens historie, og sammen har de slået sig ned i det storslåede Oregon, der med sine majestætiske klippeformationer, Cascades Mountains, og overvældende skovvækster i Deshutes National Forest danner en passende og harmonisk baggrund for de to og skaber en beroligende fornemmelse af tidløshed. Producenten er den 78-årige Hal B. Wallis og fotografen den westernkyndige Harry Stradling, jr. – ja, man kan blive ved hele vejen ned gennem holdet. Det er oldtimer-entertaiment af garvede professionalister. Der er få overraskelser, for det er ikke lavet for et publikum, der ønsker overraskelser. Selv Kay Heps western-debut er blevet en ajourføring af Miss Sayer fra »African Queen«, inklusive sejladsen ned ad Rouge River. Med naiv respekt for genrens elementære form leveres, hvad vi forventer, og i nogen grad hvad vi ønsker: et veloplagt, tilgiveligt krukket spil mellem to veteraner på flatterende baggrund. De har gjort det bedre før, men de gør det af lyst. Det er, som materialet nu engang tillader det, en personality-duel af den gamle skole med en dialog, der ret åbenlyst handler mere om de to stjerners placering på Hollywood-firmamentet end om Rooster Cogburn og Miss Goodnight. Og den er ikke uden ironi. Han: "You sure got more backbone than feminity". og hendes afskudssalut: "I must say you do give credit to the male sex".

Vist er »Rooster Cogburn« kun en beskeden western, iscenesat af Stuart Millar som en krydsning mellem Burt Kennedy og Andrew V. MacLaglen. Et star-vehicle uden egentlige udfordringer. Men der er lidt af den gamle magi, og det er mest et spørgsmål om at ligge under for den.

Michael Blædel



John Wayne og Katharine Hepburn i »Sheriffen og pebermøen«.

F for fup

En film af Orson Welles om »gode numre« måtte selvfølgelig blive, hvad »F for Fake« er blevet: et virkelig »godt nummer«. Ideen er enkel: hvad kan være mere drilagtigt end drillerier? Og ved hjælp af så mange drillerier, som kvikklip tempo vil give plads for, stilles pertinente spørgsmål som: hvad *er* et nummer, og hvornår er et nummer et nummer?

Welles blev som bekendt verdensberømt takket være et nummer, som endnu ofte kaldes »århundredets nummer«, men hans varige berømmelse skyldes – ja, hvad? Visse forklaringer, således André Bazins vidtløftigheder om hans anvendelse af dybdefocus, kan formodes at have gjort ham tankefuld. For hvad er dybdefocus andet end et optisk trick, et illusionsnummer?

»Optisk trick« – det lyder slemt. Uni-

versiteter og kunstakademier kender til finere betegnelser. Dog er det inden for kunsthistorien svært at komme udenom, at malere gennem tiderne gjorde »fremskridt« ved ustandselig at finde på nye »numre«.

En mand med talent kan lære sig at udføre sådanne numre, som eksperter, når de lokkes til det, må beskrive med mange dyre ord, som de efter års studier har lært sig at bruge. Er det da ikke numre, som fortjener respekt? Welles finder ikke, at der er grund til at foragte en nummermager som kunstsvindleren Elmyr de Hory, hvis talent er ubestrideligt. Elmyr kan sit nummer, der jo må siges at være et »krævende« nummer, til fuldkommenhed. Han kan male mere modiglianisk og picassosk end Modigliani og Picasso – hvad han har eksperternes ord for. Men det er ikke blot charmerende, men også afslørende, at han, som han fortæller i filmen, lejlighedsvis må tvinge sig til at ryste lidt på hånden, for at hans Picasso-billede ikke skal blive for fuldkomment – for mesterligt picassosk til at kunne være mesterens.

Elmyr er uimodståelig og hans nummer beundringsværdigt, men, kommenterer Welles, kunstner er han ikke. Hvad han mangler, er den »personlige vision«. Nok er kunstneren illusionist, men han må være noget andet tillige. Besat måske, som Picasso, da han genopdager kvindelegemet – i filmens festlige montagenummer. Nummer? Drilleriet er blevet subtilt, for på en passende henkastet måde antyder Welles, at et nummer kan være, hvad teologer ville kalde en metafor for sandheden. Det hænder, at man bedst kan nærme sig det ægte gennem fup. Sandheden når man frem til gennem en lignelse. Så man skal ikke sige, at Welles optræder som djævelens advokat, fordi han får én til at spekulere over, hvornår fup skal kaldes fup. Hvad mener vi egentlig, når vi taler om »arrangement« og »stilisering«?

Der er i filmen en person, som er endnu mere uimodståelig end Elmyr, for numrene i dette elegante divertissement for absolut kvikke hoveder præsenteres og kommenteres af den mageløse illusionist, som også har skrevet og instrueret det. Filmen vil ikke »øge hans berømmelse«, men den udgør et godt eksempel på, hvor godt et »godt nummer« kan være.

Albert Wiinblad

Tre smarte smuglere på »Lucky Lady«

»Lucky Lady« er den type film, der virker som konstrueret af en edb-maskine, der er kodet ind til at udregne maksimal potentiel fortjeneste. Den har et rigtigt tju-bang-manuskript, *period setting* fra forbudstiden, der har været meget chic siden »Sidste stik«, en populær hovedrolle-skuespillerinde, der dukker op i sin første rolle siden gennembruddet, stafferet med strudsfjer og cigaretrør og filosofiske schlagere og *divine decadence,* ligesom sidst, et par gode og folkekære mandlige skuespillere, et hir-hir-frivolt forhold til seksuallivet, nogle blodige skydedueller og en pompøs pantomime for motorbåde i et afsluttende søslag.

Man skal være en meget ringe instruktør for at køre den menage ud i rabatten, og Stanley Donen er en habil instruktør, så hvad man end kan mene om filmen, så har den i alle tilfælde alle ingredienserne stuvet rigtigt sammen til et par timers underholdning.

Nogen velafbalanceret film er »Lucky Lady« imidlertid ikke. Dens manuskript er i første række utroligt omfangsrigt, og kan man end beundre Donen for hans evne til at fortælle en hel føljeton på to timer, må man også beklage, at det er gået så meget udover filmens personskildring. I det utroligt indviklede handlingsmønster ender de tre hovedrolleskuespillere – og de er jo ikke dårlige spillere – som rene skabeloner, og karakteristisk nok er det Burt Reynolds – den mindst *type-castede* af de tre – der får mest sul klistret på sin figur. Gene Hackman og Liza Minnelli kan i forvejen smykke sig med en Oscar, og da »Lucky Lady« er en rigtig Oscarfilm, har de straks øjnet genvejen til en ny statuette, så de giver den alt, hvad den kan tage. Det ender mest i udvendig buldren og bragen. Men det kan man nu dårligt bebrejde dem.

Noget helt andet er, at »Lucky Lady« alt for åbenlyst er tænkt som Liza Minnellis film. Hun har jo siden »Cabaret« kunnet vælge og vrage, og da hun unægtelig har noget af et – godt – image at forsvare, har »Lucky Lady« selvfølgelig lignet det helt rigtige. Der er da heller ikke blevet sparet på referencerne til »Cabaret«. Perioden, kostumerne, typen, jargonen – det hele ligger pænt i forlængelse af den tidligere film. Ja, selv et par sange er der blevet produceret – ovenikøbet af folkene fra »Cabaret« – så den side af sagen er også i orden. Liza Minnelli er da også rigtig nok i rollen, og selv om det hele mest ligner repetitioner, er man ikke i tvivl om, at hun faktisk har et stort potentiel som både skuespillerinde og superstjerne. Spørgsmålet er bare, om hendes potentiel ikke er så stort, at det ligesom kan bære hende igennem noget helt andet end Sally Bowles den Anden. Det kan det selvfølgelig, og forhåbentlig får vi hende at se i en helt anden sammenhæng næste gang.

»Lucky Lady« som *starring vehicle* for Liza har ført nogle pikanterier med sig bag kulisserne, ikke mindst fordi damen jo ikke sætter sit lys under nogen skæppe. Filmens oprindelige slutning handlede f. eks. om, at de to fyre skulle dø. Det fandt Donen forkert i betragtning af filmens tonefald, og så lod han dem overleve. Det gjorde Liza Minnelli meget

Gene Hackman og Liza Minnelli i »Lucky Lady«.

sur, og hun og Donen må tilsyneladende være røget godt i totterne på hinanden, for Donen har sidenhen fået sagt mange nedsættende ting om Liza, som han »aldrig vil arbejde sammen med mere«. Man spekulerer på, hvordan relationerne er dybest nede. Donen er trods alt den ene af filmhistoriens to største musicalinstruktører, og Liza er datter af den anden (som hun i øvrigt er ved at lave en film sammen med nu).

Ingen skal være i tvivl om, at »Lucky Lady« er en film, der gerne vil tækkes et stort og broget publikum, og det er der da heller ikke noget suspekt ved. Det lykkes også filmen fra starten at få lagt et venligt og humoristisk tonefald. Det hele bliver imidlertid noget forvirrende, da der lige pludselig begynder at sprøjte med blod trekvart inde i filmen. På mig virkede den dramatiske side af sagen meget konstrueret og helt ude af trit med resten af filmen. En publikumsvenlig film kan altså også byde sig til i for mange forskellige retninger. Det samme gælder Geoffrey Unsworth's superlækre billeder, der er behagesyge over al måde. Ingen skal bilde mig ind, at Unsworth eller Donen har syntes, det var særlig smukt at lave David Hamilton-billeder en hel film igennem, men det er sikkert et godt middel, når man skal tage fusen på publikum. Der skal nok være dem, der tror, det er særlig svært at køre på fuldt hul hele tiden. Efter et kvarters tid havde jeg samme fornemmelse som drengen, der fik lov til at få

sit største ønske opfyldte: at æde sig igennem et helt konditori.

»Lucky Lady« har ikke så få ligheder med en vandbakkelse. Den smager ganske godt, mens den står på, men man bliver hurtigt klar over, at der ikke er meget gods i den, og den mætter overhovedet ikke.

Set i sammenhæng med Stanley Donens karriere er »Lucky Lady« bestemt et stort fremskridt fra de film, han har lavet de sidste mange år. Men der danses for lidt i den. Siden han ikke viger tilbage for kommercielle fiduser – og hvorfor skulle han også det – var det måske en idé for ham at lave en karatefilm næste gang.

Ib Lindberg

Den dobbelte mand

Man kan sagtens rose »Den dobbelte mand« til skyerne, hvis man blot husker at få modifikationen med: i dansk sammenhæng. Men i en vis forstand er det unfair at bedømme en film med så mange kvaliteter i forhold til dansk films normale standard.

Når man bedømmer filmen efter de kriterier, som den fortjener at blive bedømt efter, kommer man vanskeligt udenom, at den som helhed ikke måler sig med snart sagt en hvilken som helst af sine dele. Den falder lovlig mærkbart i så og så mange dele, og kvaliteterne er kun holdbare inden for de enkelte »episoder«, hvis man så at sige tager dem hver for sig.

Men idemæssigt synes filmen netop at forudsætte, at man er i stand til at acceptere helheden – det psykologiske forløb. Dens »tese« knytter sig til den udvikling, som hovedpersonen Christian gennemgår i løbet af filmen.

Christian er et »pænt« menneske, d. v. s. han bestræber sig for at opfylde de krav, som det borgerlige samfund sætter, for at man kan blive betragtet som et pænt menneske. Hans broder Mikael er meget langt fra i denne forstand at være et pænt menneske, men han er i stand til at få megen – for Christian irriterende megen – fornøjelse af tilværelsen. Desuden er Mikael, som er ansat i det firma, i hvilket Christian har tænkt sig at gøre karriere, noget af en belastning for sin broder. Så er det, at Mikael kommer ud for en ulykke, da han under en fest med sin broder er gået ud for at hente øl. Hvad gør et pænt menneske? Christian undlader at tilkalde hjælp – Mikael dør.

Her begynder Christians nedtur. Først skal han spekulere over, om broderens kone virkelig, som hun påstår, har set ham i nærheden af Mikael, da ulykken indtraf, om hvad hun kan have set, og om hun agter at foretage sig noget i den anledning. Det gør han så, meget og (for) længe. Derefter skal det »pæne« menneske begynde at interessere sig for de mindre pæne kredse, Mikael bevægede sig i – ja, det skal såmænd ende med, at han overtager broderens rolle, hvad der selvfølgelig ikke er så ligetil for et pænt menneske. Det bliver til total opløsning.

Alt dette sker ikke, fordi det måtte ske, eller blot, fordi det kunne ske, men fordi Franz Ernst lader det ske – ud fra »tesen«, som vil stille »samfundsmoral« over for »personlig moral«. Og når der ikke er nogen overbevisende begrundelse for faserne i denne nedtur, kan man nok synes, at skildringen af opløsningsprocessen er »seriøs« på en temmelig anmassende måde. Man kan komme til at tænke på det, der vist kaldes »skolelærerlinjen i dansk litteratur«.

Anmassende, altså i længden. I små portioner er den »seriøse« måde betydelig mindre generende, hvad der er så meget mere påfaldende her, som portionerne, episoderne, er både velskrevne og velfortalte. Specielt brillerer Ernst som personinstruktør: præcis karakterisering i praktisk talt hver eneste situation og en rent ud imponerende sikkerhed med hensyn til tonefald og stemning. Når en film i sine enkeltdele har så fornemme kvaliteter, har den ligefrem krav på at blive bedømt efter de kriterier, der fører til konklusionen: filmen er ikke så god, som en film med sådanne kvaliteter burde være.

Albert Wiinblad

Hjerter er trumf

Det kan jo godt gibbe lidt i én når den øjenvenlige billedside og den ørenvenlige lydside til en afveksling ikke får et hak i tuden af underteksterne. Det er dansk film, det her – så kan *Panavision* vel ikke være for lidt. Der var engang – i 1961 – da vennerne blev lidt imponerede over at »Sorte Shara« var »Den første danske film i *Kinoskop*«, dens øvrige kvaliteter ufortalt, men senere meddelte jungletrommen, at det i virkeligheden var fup: der var bare skåret lidt af toppen og bunden af billedet, så det kunne se dyrt ud. Nu om stunder er der nok ikke rigtig nogen, der gider hidse sig op. Dansk film følger med tiden, og det må man jo gøre hvis man vil være med hvor det foregår. »Det er ikke sjælen der er blevet skiftet ud«, siger psykiateren til Verner, der har mistet hjertet og fundet sig et nyt.

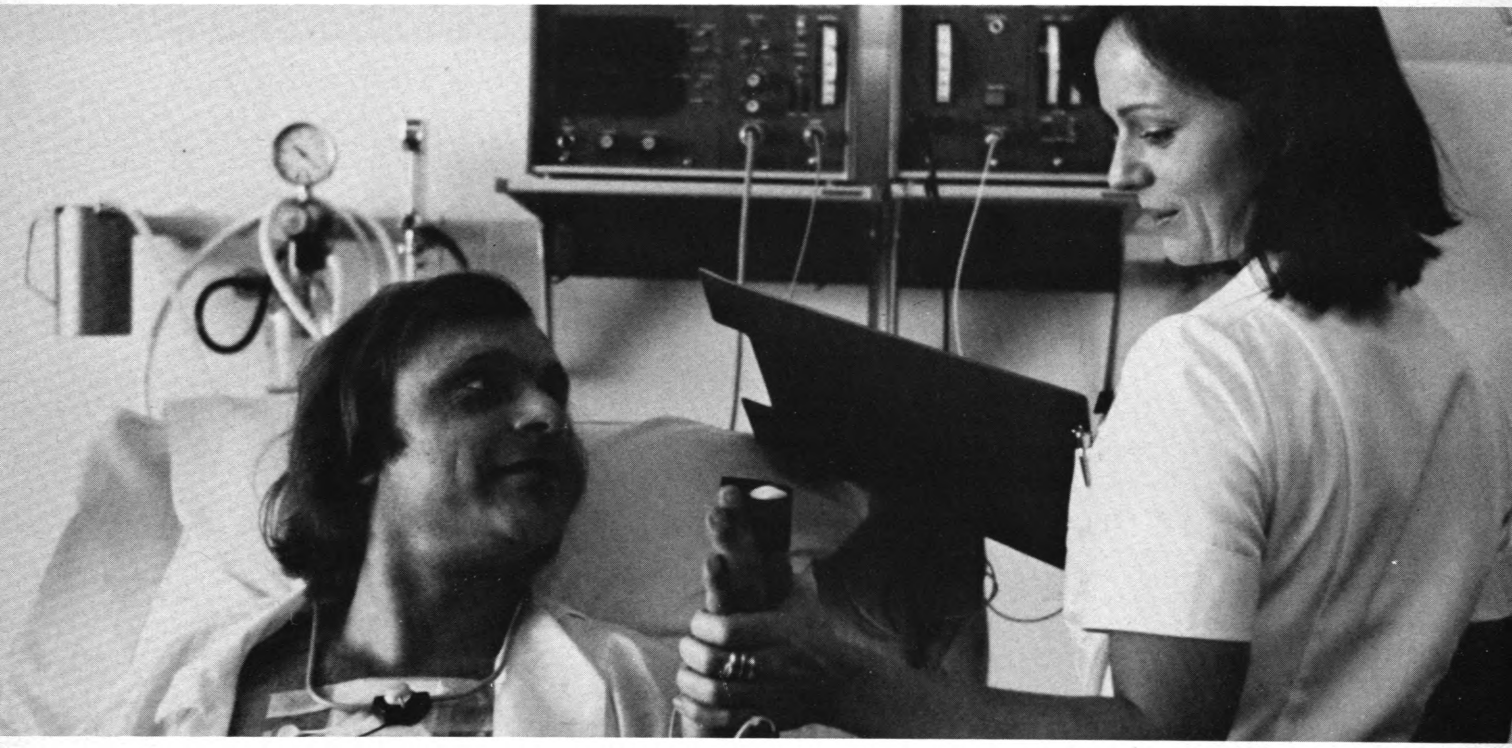
Selv om det så lidt blodigt ud, da Verner og hans donor blev åbnet, så virker de klare, antiseptiske billeder af det klare, antiseptiske hospital alligevel som om bilens strømfordeler denne gang blev skiftet ud af den moderne teknologis eksperter. Fremskridt, godt eller dårligt? Ifølge kirurgen ville Verner ellers have taget billetten, altså godt. Men Verner har ikke følt sig som den samme efter han har været død, som han siger. Altså dårligt? Har Verner foretaget sit eksistentialistiske valg, eller har han bare, som den vatpik han er, gjort hvad der blev sagt?

»At afgøre, om livet er værd at leve eller ej, er filosofiens grundspørgsmål«, afgør Camus. Det er måske indlysende for hjertet men må uddybes for også at blive åbenbart for forstanden. For filmen er hjertet ganske vist trumf, men det antydes at vi alligevel skal tænke lidt over sagen. Mennesket overfor Teknologien – hvor mange ædle dele kan egentlig erstattes i Legemet før det indvirker på Sjælen? »Er De sikker på De ved hvor sjælen sidder?«, spørger Verner psykiateren.

Hvorfor følelserne netop har fundet deres symbol i hjertet og ikke i f. eks. nyrerne skal jeg ikke kunne sige, men det er denne forbindelse, som har gjort ham med hjertetransplantationen og ikke ham med nyre-ditto til hovedperson. For at holde på tematikkens modstilling af følelse og intellekt, kunne man spørge, hvorfor filmen ikke har forsøgt sig med en hjernetransplantation. *For* meget science-fiction, måske. Filmen forsøger sig i stedet med Anders Bodelsen-opskriften, en evnesvag grundide, som spiller på et aktuelt emne fra avisoverskrifterne, kombineret med en indfølt beskrivelse af omegnskommunedanskerens lige så aktuelle »fremmedgjorthed«. Og det gør den faktisk ikke så dårligt som man kunne have frygtet.

Filmen har et sympatisk blik for det konkrete identitetsproblem, som den mere og mere udstrakte og anonymiserende styring af borgerne medfører. Verner fremstilles netop som en stillestående og anonym person, en mand der er gået i stå i sin udvikling på et så tidligt tidspunkt, at han nærmest bliver et barnligt offer for sin kones kærlige og sin mors forvirrede puslen om ham. Han har opgivet studier, har intet job, og holder sig indendøre, hvor han hygger om sine akvariefisk, en interesse der giver mulighed for et par ord med de af kvarterets børn, der deler den. Er han ikke eneboer, hvilket indebærer et valg, så er han isoleret, hvilket indebærer en dårlig social situation. Det dårlige hjerte medfører en ekstra kontakt, hospitalet – ekspertvældet.

Det giver den vakse anmelder chancen for at trække en forhåbentlig klargørende parallel ud af skægget, Frankenheimers »Seconds« (Manden der skiftede ansigt), som TV viste for nylig: manden, der har oplevet sine idealers realisering som gungrende tomhed, indfanges af deres supplement, den foryngelseskirurgiske industri, men han kan ikke gøre »valget« om og begynde på en frisk. Han fik en anden mands identitet – men kunne han leve en anden mands liv? »Hjerter er trumf« har i slaglinien udskiftet identitet med hjerte, men det betyder det samme. Verner får muligheden for at starte på en frisk – som sig selv – men bordet fanger når »systemets« formynderi sætter ind. Da han hentes, er båren klar, men han kan endnu stå på egne ben. Da han køres ind i operationsstuen ses i samme billede Nina grædende på vej ud. Skæbner mødes og Teknologien bliver til Skæbnen



En scene fra Lars Brydesens debutfilm »Hjerter er trumf«.

itself. En anden må jo dø for at Verner kan få sit/hans hjerte. Denne anden, Mads, er Verners diametrale modsætning. Dynamisk, succesrig forretningsmand med hustru, hus og hund der matcher. Og blodets bånd, eller hvad det nu er, er stærke. Verner flygter for at opleve sit hjertes foregående liv, vovsen snuser genkendende og også lidt kærlighed gryner i luksusomgivelserne.

Hvorfor skal »den lille mand« i dansk film altid finde spændingen på udebane, enten i de »lavere lag«s dunkle kriminalitet (nyeste eksempel »Den dobbelte mand« hvor forbindelsen også knyttes via blodets bånd) eller i overklassens glitrende dekadence? Og hvorfor lykkes flugten fra miljøet aldrig? Pessimismen får en ordentlig gang kul, da Nina dør ved en færdselsulykke (ligesom Mads) efter Verner endelig har åbnet sit hjerte. Det var måske hendes skyld at Mads døde (han opdagede hendes utroskab og så sig ikke for), og det er Verners skyld at hun dør. Ledigt hjerte.

Manuskriptet er jo slemt, og den henholdende billedføring gør sit for at dække over det. Men det synes jeg faktisk lykkes så godt, at interessen holdes fangen. Ikke for hjertehistorien, men for de mange små, præcist tegnede konfliktsituationer, hvor identitets- og kontaktproblemet konkretiseres. Her ses (det skal nemlig ses) en sympatisk holdning, som Lars Brydesen har til fælles med Edward Fleming. Hvis mindstekriteriet er det ikke direkte usympatiske, må der hæges om viljen til det bedre i den danske filmindustris kødhakkemaskine.

Kaare Schmidt

Skyggeblomster

Paul Zindels skuespil »The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds« er koncentreret omkring tre kvindeportrætter.

Enken Beatrice Hunsdorfer lever af at have døende oldinge i pleje. Hendes ene datter Ruth fremtvinger epileptiske anfald, når moderen går hende på nerverne, og når hun er bange for at komme til at ligne hende. Den anden datter Matilda kæmper sejt for sin selvstændighed.

Familien lever i et møjbeskidt sydstatsmiljø, en storby-forstad med ramponerede villaer langs en udfaldsvej. Alting flyder i hjemmet. Måneders køkkenaffald breder sig ind i stuerne. Beatrice fabler om at rydde op, men synker tilbage i stolen med en cigaret og en drink og læser annoncer og drømmer om at skaffe penge til at åbne en restaurant.

Paul Zindel, oprindelig biologilærer, har med sit stykke vundet en række priser. Paul Newman nåede lige at købe filmrettighederne, inden stykket fik Pulitzer-prisen. Det er formodentlig hovedrollens muligheder for Newmans kone, skuespillerinden Joanne Woodward, der har fristet. Kombinationen er også oplagt. Joanne Woodward får virkelig Beatrice, dette rastløse affaldsprodukt, skildret fra mange sider: Hendes ladhed, hendes impulsivitet, hendes forfængelighed, hendes moderkærlighed, der udfolder sig i kritiske situationer overfor den svage datter Ruth, men som nærmest er blevet jalousi overfor den stærkere Matilda.

Som værn mod det enerverende hjem har Matilda sin biologilærer, mr. Goodman, der holder foredrag for sine elever om den moderne videnskabs verdensbillede i fortrøstningsfulde vendinger. Matilda er hans lydige discipel, der udfører et forsøg med morgenfruer af gamma-bestrålede blomsterfrø og vinder en skolekonkurrence med et foredrag om de gunstige udsigter for mutationerne. Hun er i skarp konkurrence med en klassekammerat, der har udviklet en metode til skelettering af katte.

Nu kunne filmen have set disse tre kvinders beklagelsesværdige forfatning på baggrund af et samfundsmønster. Men det gør den ikke. Vi får kun ganske banale antydninger af, hvad der ligger bag Beatrices menneskelige forfald og hendes tiltagende alkoholisme: nemlig en outsider-position i skoleårene og et uheldigt ægteskab. Og når en mere nuanceret analyse er udeladt, skyldes det, at Paul Zindel er ude i et bestemt ærinde. Det er den gode lærer, mr. Goodmans naturevangelium, der skal kaste lys over familien Hunsdorfer, og dette evangelium går ud på, at verdensordenen er et dybsindigt mirakel, hvis udvikling vi nok kan gribe ind i med gama-stråler, men hvis udvikling vi ikke er i stand til at styre. Morgenfrue-mutationerne kan lige så vel blive tilbageskridt som fremskridt.

Matilda, som filmen er solidarisk med, ser forhåbningsfuldt på menneskehedens og sin egen fremtid, som hun knytter til de heldige mutationer, men filmen tager ikke klart stilling til, om hun er et offer for verdensfjern videnskabelighed med mr. Goodman som den lumske forfører, eller om vi virkelig skal hengive os til den skæbnetro, som naturevangeliet dybest set er. En antydning af en protest mod mr. Goodman fremgår in-

Joanne Woodward i gemalen Paul Newmans film »Skyggeblomster«.

direkte af scenen, hvor Matildas kammerat, en fregnet teenager med et afsindigt grin, gør rede for katte-skeletteringen. Man behøver ikke at være dyreværns-fanatiker for at få mentale forfrysninger. Men scenen står som et isoleret nummer, og dens demonstration af den videnskabelige indstillings fremmedgørende virkning breder sig ikke, tværtimod fornægtes den af Matildas fremtræden.

Måske skyldes denne uklarhed, at filmen er for meget af et familieforetagende. Ikke nok med at instruktør og hovedrolleindehaver er ægtefolk. Matilda spilles også af parrets datter Nell Potts. Det private engagement i at få kone og datter til at »gøre sig«, kan have fået Paul Newman til at overse, at filmen derved mister sit mulige sigte.

Tilbage bliver en meget rørende og velfortalt historie, appellerende til et dannet og medfølende publikum, som kan værdsætte gode skuespiller-præstationer, som kan bevæges over Matildas urokkelige tro på fremtiden, og som kan ryste alle problemerne af sig med en henvisning til, at skøre og ulykkelige mennesker som Beatrice Hunsdorfer har eksisteret til alle tider, og det er der ikke noget at gøre ved.

Stig Krabbe Barfoed

Den romantiske englænderinde

I et interview i Sight and Sound (summer 75) erklærer Losey, at hvis han er romantiker, vil han opfatte det som en svaghed. Han fortsætter tanken og hævder, at den roman af Tom Wiseman, som hans »The Romantic Englishwoman« bygger på, ligesom også filmen selv, er ironisk, når den kalder sin titelfigur romantisk, for »if ever there was an unromantic woman, it's this one«. Og hermed har Losey nok selv slået ned på den omstændighed, der har gjort denne film til noget af en skuffelse. Instruktøren og historien har simpelthen passet dårligt sammen, for man må på det bestemteste fastholde, at historien om en kvinde, der forlader en måske kedsommelig, men dog materielt overordentlig tilfredsstillende tilværelse for at flygte ud i det blå med sin kriminelle elsker – den historie er den rene romantik. Det kunne også være en historie om folk, der tror, de er romantiske og ikke er det, eller som tror, de ikke er det, men i virkeligheden er det eller alle mulige andre kombinationer af hjerne og hjerte – men noget følelse må der ind i historien, hvis den skal hænge sammen på en eller anden måde. Det gør den ikke.

Trekanthistorier er ellers ikke ukendte i Loseys karriere: »The Sleeping Tiger«,

»The Gypsy and the Gentleman«, »The Servant« og »Accident« f. eks. I hvert fald i sine film fra 60'erne og op har han da også gang på gang fået tilvejebragt overordentligt intense, følelsesmæssigt komplicerede, mangetydige sekvenser. Hvorfor så ikke i »The Romantic Englishwoman« som helhed, for der er ubestrideligt glimrende afsnit i filmen – karakteristisk nok de psykologisk mest intrikate. Måske fordi der simpelthen er for meget regulær handling i filmen, og det handling af en type, der slet ikke harmonerer med Loseys talenter. For det, filmen mest af alt minder om, er et gammeldags Hollywoodsk melodrama om en kvinde, der for første gang oplever den store kærlighed, og som ofrer alt for den. Filmen gør det ved sin historie, sit overklassemiljø, sine mondæne locations (Baden-Baden og Rivieraen) og sin synsvinkel, der stort set er identisk med sin kvindelige hovedpersons. Men Losey er alt for analytisk et temperament, til at han rigtig har lyst til at kaste sig ud i de store, melodramatiske ture, som historien råber på, og med valget af Glenda Jackson til titelrollen saboteres ethvert tilløb i den retning. For mens trekantens to andre sider Michael Caine og Helmut Berger uden videre kunne indgå i et romantisk drama, har Glenda Jackson som skuespillerinde en så formidabel klarhjernet autoritet, at det er helt umuligt at opleve hende som det usikre offer for sine følelser.

Man bør selvfølgelig ikke angribe en film for ikke at rumme egenskaber, den ikke søger at rumme. Man må tage den, som den er, og prøve at udlede meningen af det – men heller ikke det giver nogen acceptabel sammenhæng, for på en eller anden måde kommer de mislykkede melodramatiske indslag til at dominere filmens vellykkede partier, som falder i midterdelen, og som i en stil der får en til at mindes Loseys samarbejde med Pinter i »Accident« og »The Go-Between« skildrer uforløste spændinger mellem historiens tre hovedpersoner. Som den fremtræder nu, er »The Romantic Englishwoman« hverken tilfredsstillende som psykologisk kammerspil eller storladent erotisk drama – dertil savner den henholdsvis præcision og lidenskab.

Når jeg altså er lidt forbeholden over for filmen, må jeg tilføje, at det er i relation til Loseys tidligere, bedste film, for naturligvis er den på mange måder glimrende. Losey har vidunderlig kontrol over sine virkemidler og hans samarbejde med skuespillerne har også her resulteret i fortræffelige præstationer inden for de givne rammer. Hans faste art director gennem årene, Richard MacDonald, har igen leveret den upåklagelige visuelle udtryksform, perfekt realiseret i Gerry Fishers blankpolerede fotografering. Det er helt i orden alt sammen, men en underligt uengageret mondæn stemning hviler over det hele og forhindrer at det bliver rigtigt spændende.

Jørgen Oldenburg

Oprøret i Niklashausen, Frihedens knytnæve & Mutter Küsters' Himmelfart

»Oprøret i Niklashausen«, optaget lige før »Den amerikanske soldat« i 1970, er den tidligste Fassbinder-film, der endnu er blevet offentligt vist herhjemme. Den er ikke god. Christian Braad Thomsen, som har importeret filmen, oplyser i fællesprogrammet for de tre film, at Fassbinder »forsøger at komme til at se den mindst en gang om året«. Det må være et plagsomt forsæt. Filmen er et dræbende kedsommeligt Godard-plagiat, og tilmed et plagiat af Godard, når han er værst, d.v.s. som i »Le gai savoir«, »One plus one« og »Vent d'est«. Udgangspunktet er en beretning om en fårehyrde, som i 1476, på jomfru Marias personlige opfordring, gjorde oprør mod myndighederne, som til gengæld brændte ham på bålet. I filmen ser vi en gruppe skuespillere, deriblandt Fassbinder selv, Hanna Schygulla, Kurt Raab og en tyk herre udklædt som Antonio das Mortes (som vi lige stod og savnede), nogle af dem iført historiske kostumer, fremstille dramaet i moderne lokaliteter. Naive betragtninger over revolutionen citeres og doceres i forening med æstetiserende billedkrukkeri i uskarp 16 mm-teknik.

Den kedsommelige formalisme og doktrinære facon, som jo også prægede »Liebe ist kälter als der Tod« og »Den amerikanske soldat«, er én side af Fassbinder. Denne stil har fået et ganske underholdende modstykke i den kulørte trivial-stil, som begyndte med TV-serien »Acht Stunden sind kein Tag« og som siden er blevet mere og mere overhåndtagende i Fassbinders produktion, med »Effi Briest« som det kærkomne åndehul. Som forklaring plejer man at henvise til Fassbinders forkærlighed for Douglas Sirk, om hvem han har offentliggjort en prætentiøs artikel – »Imitation of Life, Rainer Werner Fassbinder über die Filme von Douglas Sirk«, Fernsehen & Film, februar 1971 – som var en hyldest til Sirk og de seks af hans farvestrålende dameblads-melodramer, Fassbinder havde set.

»Frihedens knytnæve« og »Mutter Küsters' himmelfart«, begge fra 1975, er sådanne folke-melodramer, som med den brede pensel og i den kulørte stil tager problemerne under bombastisk behandling.

I »Frihedens knytnæve« spiller Fassbinder selv hovedrollen som trækkerdrengen Franz Biberkopf (opkaldt efter hovedpersonen i Döblins roman »Berlin Alexanderplatz«, som filmen dog ikke har nævneværdige lighedspunkter med). Han vinder den store gevinst i lotteriet, og kan pludselig få indpas i de bedre homoseksuelle kredse. Eugen, repræsentant for disse kredse, sætter sig for at udnytte og flå den stakkels Franz, og det lykkes perfekt. Filmen illustrerer hvorledes det arrogante borgerskab plukker den trohjertige proletar til skindet. Til sidst, da Franz har begået selvmord og ligger livløs på undergrundsstationen, bliver liget sågar rullet af et par drenge. Fassbinder markerer sit udbytnings-tema med så bastant melodramatik, at Douglas Sirk tager sig ud som *understatement* i sammenligning. Det udarter jævnligt til pinlig folkekomedie, som når det i hele tre scener skal demonstreres, at over- og underklassen ikke har lige god bordskik: Franz forstår ikke menu-kortets franske navne, han ved ikke hvordan man bruger en sukkertang, og når han spiser middag med Eugens dannede familie, smuldrer han gudhjælpemig brødet ned i hummersuppen! Dér er underholdning for alle pengene, som det plejer at hedder i biografannoncerne.

»Mutter Küsters' himmelfart« – originaltitlen, »Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel«, anspiller på Piel Jutzis Neue Sachlichkeit-klassiker »Mutter Krausens Fahrt ins Glück« fra 1929 – er en tragisk folkekomedie om Vesttysklands venstrefløje. Det er historien om den ejegode fru Küsters (naturligvis spillet af Birgitte Mira, der var lige så prægtig i »Angst æder sjæle op«), som, efter hendes ellers så skikkelige mands protest-mord på en arbejdsgiver og selvmord, bliver udnyttet først (og sidst) af sensationspressen, dernæst både af kommunister og venstre-ekstremister. Historien er ikke uden ligheder med Heinrich Bölls »Katharina Blums tabte ære« (som Volker Schlöndorff har filmatiseret), men hvor Böll er ironisk i sin satire, er Fassbinder – som folkekomedien foreskriver det – banal. Fassbinders skildring af kommunist-ægteparret Thälmann (!), anskueliggør salon-kommunisme så det vil blive fattet i hele salen. Disse erklærede revolutionære lever nemlig et luksuøst overklasse-liv i herskabelig villa med sølvkaffestel og Marie-Antoinettes hofmaler, Vigée-Lebruns selvportræt på væggen, og de klæder om til det rette læderjakke-antræk inden de går til partimøde! Men det er ikke stort bedre fat med resten af venstre-fløjen. Fassbinder viser fru Küsters på besøg hos sin svage søn med den rædsomme kone i deres lille grotesk småborgerlige familie-uhygge, og klipper derfra til en indstilling, der viser fru Küsters i en næsten identisk trappeopgang; men denne gang er det – og heri ligger naturligvis pointen – en samfundsomstyrtende venstre-ekstremist, hun skal besøge. Og da hun kommer indenfor, viser det sig – ikke uventet – at ekstremisten har en nøgen pige siddende og vente på madrassen i baggrunden.

Det skal ikke nægtes, at de to nye Fassbinder-film fortsat vidner om hans betydelige talent for at fortælle historier på film; hans nye stil er ligefrem og om-

svøbsfri. Men når man så hvad han kunne opnå i »Petra von Kant«, må man undre sig over, at han så kritikløst har givet sig hen til den trivialgenre, der kombinerer folkekomedie med melodrama. Arven fra Douglas Sirk bliver mere og mere påtrængende. Han bliver dygtigere og dygtigere til at fortælle mindre og mindre. På den måde havner han snart i Hollywood.

Peter Schepelern

Den nye tyske film

Tysk film havde sin store periode i 20'erne med ekspressionismen og Lang, Murnau og Pabst. Siden da har det knebet med lignende storhedstider. Efter krigen var Staudte og Käutner nogenlunde ene om at repræsentere tysk filmkunst, resten var operette-kitsch og seksualvejledning. Men i 1966 talte man endelig om en længe ventet tysk bølge, »Bubis Kino«. En række nye talenter brød igennem, først og fremmest Volker Schlöndorff med den formelt prægnante Musil-filmatisering »De unge tyranner«, Alexander Kluge med det godard'ske kvindeportræt »Abschied von gestern« og Jean-Marie Straub med den kantede Böll-filmatisering »Nicht versöhnt«. Men som så mange andre bølger løb også denne hastigt ud i sandet. Nu, ti år efter, tales der imidlertid atter om en tysk filmbølge. Det drejer sig ikke bare om Rainer Werner Fassbinders private flodbølge af produktivitet, men, som Filmmuseets nylige serie med »Moderne tyske film« viste, om en lang række instruktørtalenter, så mange at det amerikanske ugemagasin »Newsweek« i februar kunne bringe en artikel om, hvad det betegnede som »The German Film Renaissance«. 1966-bølgens betydeligste navne har fået come back, Kluge med kvindesagsfilmen »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin« og Volker Schlöndorff med Böll-filmatiseringen »Die verlorene Ehre der Katharina Blum«. Straub fortsætter ufortrødent med at lave knastørre film for sin lille, fanatiske menighed, senest »Moses und Aron«, en vellykket filmudgave af Schönbergs opera, og den helt ulidelige »Geschichtsunterricht« efter Brechts Cæsar-roman. George Moorse, som lavede nogle forvirrede eksperimentale spillefilm i 60'erne, viser med sine senere film, »Lenz«, om den sindssyge digter i bjergene, og især »Schattenreiter«, en besk historie om klasseforskelle i 20'ernes Tyskland, stor visuel begavelse. Betydeligst blandt de nye navne er Werner Herzog. »Livstegn«, »Også dværge er begyndt i det små« og »Gåden om Kaspar Hauser« er blevet vist herhjemme, »Aguirre – Der Zorn Gottes« fra 1972, om en fejlslagen 1500-tals ekspedition i Sydamerika, kan snart ventes hertil. Wim Wenders viste betydeligt talent i den formelt ejendommelige »Målmandens angst ved straffesparket«, en filmatisering af Handkes roman, og »Alice i byerne«, men hans nye film, »Falsche Bewegung«, hvortil Handke har skrevet manus frit efter Goethes »Wilhelm Meister«, betegner et tilbageskridt til det diffust intellektualistiske. Debutanten Reinhard Hauff kom med den vellavede, velgørende virkelighedsforankrede fængselsfilm »Die Verrohung des Franz Blum«. Ottokar Runze formulerede på lignende måde samfundskritik gennem en udforskning af samfundets forhold til lovovertræderen i periodefilmen »En tyvs erindringer« og i den semidokumentariske »In Namen des Volkes«. Fassbinder-skuespilleren Ulli Lommel har forsøgt sig med en gyselig beretning om en autentisk vampyr fra 20'erne, »Die Zärtlichkeit der Wölfe«. Peter Lilienthal, som har lavet TV-film siden 60'ernes begyndelse, har fået et gennembrud med den lovlig smagfulde periodefilm »Hauptlehrer Hofer« om en politisk engageret skolelærer i tiden omkring århundredeskiftet, og debutanten Peter Stein har med held overført sin berømmede teateropsætning af Gorkijskuespillet »Sommergäste« til film. Skuespilleren Maximillian Schnell har haft betydelig succes med »Fodgængeren«, der borede videre i nazitraumerne på en temmelig effektsøgende måde. Bernhard Sinkels højt priste komedie, »Lina Braake«, om to gamle i kamp mod den umenneskelige bankverden, er nok lidt for harmløs og bekvem i sin spillen på gammel-dame-charme og småsentimentalitet, men byder på umiskendeligt professionelt håndelag og et prægtigt gensyn med Fritz Rasp, der var så glimrende en skurk i nogle af 20'ernes store film. Nu genfinder man denne repræsentant for den egentlige – og vist foreløbig den eneste – storhedstid i tysk film på et alderdomshjem, hvorfra han som en anden doktor Mabuse lægger snedige planer. Valget af ham kan måske ses som en bestræbelse på at gribe tilbage til den tyske filmtradition, som Hitler-tiden afbrød. Om den nye tyske bølge vil nå lignende højder må tiden vise, under alle omstændigheder sker der mere i tysk film nu end der plejer.

P.S.

Polsk filmuge

Den polske filmuge, som begyndte i marts i København og fortsatte til Odense og Århus, er den tredie inden for de sidste fem år. I foråret 1971 arrangerede Filmfonden en polsk filmuge, og i sommeren 1973 var der »Polsk filmfestival« i Lyngby Bio, så vi har altså fået en relativ jævnlig orientering om de senere års polske spillefilmproduktion, trods biografernes almindelige negligering.

Filmugen præsenterede seks spillefilm og et program med tegnefilm. Åbningsforestillingen, overværet af instruktør og kvindelig stjerne, var Jerzy Hoffmans lange, flotte og kedsommelige historiske epos »Syndfloden« (1974), efter en roman af nobelpristageren Henryk Sienkiewicz, midterdelen i en historisk triologi, der omfatter »Ogniem i mieczen«, »Potop« og »Pan Wolodyjowski«. Hoffmans filmatisering af den sidste del, »Oberst Wolodyjowski«, blev vist ved 1973-filmugen. Det er nok meget begrænset, hvad fornøjelse et dansk publikum har af disse bastante epos'er i Illustreret Klassiker-stil, hvor 10.000 statister i historiske dragter leger røvere og soldater med hinanden; men filmen er åbenbart repræsentativ for en del af polsk filmproduktion.

»Sommerfugle« (1973) af Janusz Nasfeter var en psykologisk børnefilm, nydeligt lavet, om en krukket, poetisk fabulerende pige, som besnærer jævnaldrende sommerferie-kammerater. Den kunne minde om Kjell Gredes »Hugo og Josefine«, lige så lækker i natur-fotograferingen og lige så sødladen i psykologien.

»En rapport om forbrydelser« (1974) var en spillefilmdebut af dokumentaristen Andrzej Trzos-Rastawiecki, som havde søgt at skabe en saglig »rapport« om to unge fyres kyniske og irrationelle mord. Den angav at være baseret på autentiske hændelser, hvad man da heller ikke følte trang til at tvivle om. Men dens pseudo-dokumentarisme og tilstræbte værdi-fri holdning til emnet gjorde beretningen temmelig uvedkommende og perspektivfattig.

»Illumination« (1973) af Krysztof Zanussi er en anderledes avanceret og »moderne« intellektuel film, som da også har vakt betydelig opsigt rundt omkring og er blevet taget som bevis på, at der godt kan skabet kontroversielle film inden for systemet i Polen. Den fortæller i en »sprængt«, kalejdoskopisk stil om 10 år af en ung videnskabsmands liv fra hans første studietid og damebekendtskaber til han, over diverse private og professionelle kriser, omsider er blevet færdig og etableret. »Dokumentariske« indslag, hvor videnskabsmænd udtaler sig om videnskabsmandens samfundsmæssige og politiske problemer, animationsafsnit og en afstandsskabende, demonstrativ underlægningsmusik leder tanken hen på Makavejevs tidlige film. Filmen skildrer ganske dygtigt en forvirret ung mands intellektuelle og emotionelle uro, men

den overbeviser måske ikke helt om, at hovedpersonens forvirring udspringer af en dyb moralsk problematik, og man kan også få en fornemmelse af, at den abrupte, bevidst usammenhængende fortællestil og de filosofiske dybsindigheder blot er camouflage for en temmelig overfladisk hverdagsskildring. Zanussis første film, »Krystallets struktur« (fra 1969), der behandler en lignende tematik, blev vist ved 1971-filmugen.

Walerian Borowzcyks »En historie om synd« (1975) er hans fjerde spillefilm, men hans første polske efter de tre franske »Goto, l'île d'amour«, »Blanche« og »Contes immoreaux« (og lavet umiddelbart før hans nyeste franske, »La bête«). Den er baseret på en roman fra 1908 af Stefan Zeromski. Handlingen er som i en føljeton-roman, en vovet fortælling fra århundredeskiftets lejebiblioteker om den unge, uskyldige Eva, som trods sin opofrende kærlighed til en ung logerende, går til grunde i en ond, korrumperet og forbryderisk verden, hvor bestialske, forrykte og brunstige mænd udnytter hende og trækker hende ned i skidtet. Borowzcyk har instrueret den lange, vidtløftige fortælling med sin vanlige elegante og påtrængende formalisme, som betjener sig af et helt system af bizarre stilistiske tricks og raffinerede distanceeffekter, som når han med ondskabsfuld ironi lader hele den beske fortælling akkompagnere af Mendelssohns yndefulde violinkoncert. Filmen er ikke så fascinerende og original som »Goto« og »Blanche«, repræsenterer en mere tilpasset og mondæn Borowzcyk, men det er heller ikke uden interesse.

Filmugens hovedværk var dog utvivlsomt Andrzej Wajdas seneste film, »Det forjættede land« (1974). De to tidligere filmuger har bragt fire andre af Wajdas senere film, »Alt til salg«, »Birkeskoven«, »Landskab efter slaget« og »Brylluppet«, som var symboloverlæssede, svulstige, overstyrede værker, som tydede på, at Wajda var gået i stå i en karikering af sine egne – og polsk films – gennembrudsværker, »De 63 dage« og »Aske og diamanter«. Med »Det forjættede land« har han imidlertid skabt et imponerende og cinematografisk virtuost værk, præget af fuldstændig artistisk beherskelse af mediet. Filmen er baseret på en roman af polsk litteraturs anden nobelpristager, Wladyslaw Reymont, hvis store roman »Chlopi« blev televiseret af Jan Rybkowski og sendt i dansk TV i 13 dele i 1973-74 under titlen »Bønder«. I »Det forjættede land« fortæller Wajda i et effektivt tempo og en dynamisk billedstil om Lodz' pludselige vækst som industriby i slutningen af århundredet. Vi følger tre ubehagelige unge stræberes beslutsomme karriere i forretningsverdenen, som fremmanes i et hektisk panorama af formidable scenerier – med dystre fabrikshaller, dæmonisk og dekadent forlystelsesliv i cafeer og på teatre, bankerotte landsteder og arbejderslum i 90'ernes Polen. Den ellers uudholdelige Daniel Olbrychski, som så skånselsløst hjemsøger film efter film, er ligefrem god i rollen som den totalt samvittighedsløse nouveau riche, der må korrumpere sig i alle henseender for at nå sine mål. Wajdas grandiose historiske panorama rummer en ætsende, næsten misantropisk tidsanalyse, fremført med en Zola'sk voldsomhed i skildringernes naturalisme. Filmen fremstiller den industrialiserede verden som et sandt menneskehedens helvede, i hvert fald når det gælder den industrialisering som udgår fra privatkapitalistisk initiativ. I den allersidste scene markerer et par flyvende brosten, nogle fjerne råb og glimtet af den røde fane, at der kan ændres ved disse forhold.

Peter Schepelern

Cubansk filmuge

Før Castros revolution i 1959 synes der ikke at have eksisteret nogen egentlig filmtradition på Cuba, og selv om der siden revolutionen er produceret godt et halvt hundrede film af spillefilmlængde, så er cubansk film fortsat så godt som ikke-eksisterende på dansk afstand. TV har vist nogle enkelte – i julen 1969 den kedsommelige »Juan Quin Quins eventyr« (Las aventuras de Juan Quin Quin, 1967), og i 1971 både »Minder fra underudviklingen« (Memorias del subdesarollo, 1968) og »En bureaukrats død« (Muerte de un burocrata, 1966), begge instrueret af Cubas måske største filmbegavelse, Tomás Gutiérres Alea. I den nylige cubanske filmuge i København var Alea desværre ikke repræsenteret, og ingen af de nye instruktørnavne evnede med deres film at leve op til de forventninger, som de to Alea-film evt. har givet et dansk publikum.

Af ugens syv film var de tre rene dokumentarfilm: »April i Viet Nam – i Kattens år« (Abril de Viet Nam en el ano del gato, 1975), »Puerto Rico« (Puerto Rico, 1975) og »Leve republikken« (Viva la republica, 1972), mens andre tre var en lidt usikker balancegang mellem dokumentarisme og fiktion, nemlig »Den anden Francisco« (El otro Francisco, 1975), »Manden fra Maisinicu« (El hombre de Maisinicu, 1973) og »Nu er det op 1975), »Manden fra Maisinicu« (El hombre de Maisinicu, 1973) og »Nu er det op til jer« (Ustedes tienen da palabra, 1974). Kun »Lucia« (Lucia, 1968) kan med nogen rimelighed betragtes som en regulær spillefilm, og den var afgjort filmugens kunstnerisk set mest overbevisende cubanske manifestation.

Filmen er instrueret af Humberto Solas, og den er egentlig tre film i én. Originalversionen spillede i ca. 160 minutter, mens den udgave vi så herhjemme varede 145 minutter. De tre episoder holdes sammen af et fælles tema, nemlig kvindens stilling på Cuba i tre brydningsperioder. Der er dog ikke så meget tale om en kvindefilm, snarere skal de tre episoders Luciaer ses som symboler på den undertrykkelse, som Cuba og cubanerne gennem tiderne har været udsat for.

1. episode, »Lucia 1895«, udspilles på baggrund af Cubas oprør mod det spanske overherredømme. Der veksles mellem scener fra slagmarken (hårde, stærkt overeksponerede billeder af en egen mareridt-agtig karakter) og en skildring af livet iblandt kvinderne fra Havannas kreolske overklasse. Blandt dem Lucia, der forelsker sig glødende i en tilrejsende spansk forretningsmand, der foregiver at være upolitisk. Reelt er han agent for den spanske hær, og hans opgave er at få Lucia til at røbe, hvor i bjergene hendes bror og hans medrevolutionære opholder sig. Først for sent går det op for Lucia, at hun er blevet bedraget – og med hende den cubanske revolution – og i episodens slutning myrder hun uventet spanieren. Humberto Solas beretter episoden i et stærkt stiliseret formsprog (af og til med mindelser om Visconti), der er medvirkende til at gøre episoden til fængslende sædeskildring.

De to efterfølgende episoder, »Lucia 1933« og »Lucia 196 . . .«, er mere ordinære. Også i 1933 er der oprør på Cuba, og atter parallelliseres den svigtede revolution og den svigtede Lucia. Episoden er fortalt i mørke og trøstesløse billeder à la tredivernes skæbnetunge film, og spillet er ligetil og anonymt (i modsætning til 1. episodes let teatralske spillestil), og synderlig vedkommende er det ikke. Lidt bedre er trediedelen, der er godmodig, let humoristisk folkekomedie om, hvordan kvinden undertrykkes af manden, men nu med mulighed for at frigøre sig. Der er en vis morskab i skildringen af kønnenes kamp, men der er langt til at episoden er »et af verdens morsomste bidrag til kønsrolledebatten«, som programnoterne hævder det.

De øvrige tre spillefilm er først og fremmest didaktiske film, der skal bibringe den menige cubaner en forståelse for revolutionen. »Den anden Francisco« (instrueret af Tomas Giral) fortæller tungt og monotont om en slaveopstand på en sukkerplantage, mens »Manden fra Maisinicu« (instrueret af Manuel Perez) er en historie om, hvordan kontra-revolutionære bevægelser splittes. Filmen mangler dramatisk nerve, den er lidt for episodisk og usammenhængende men ellers ganske kompetent lavet af den spillefilmdebuterende instruktør. »Nu er det op til jer« (instrueret af Manuel Octavi Gomez) er en knastør film, der i tilbageblik beretter om nogle kontra-revolutionæres sabotage. Filmen er meget prækende og ikke så lidt håndfast i sin formulering af budskabet. Arrangørerne hævder, at filmen også er »et vigtigt indlæg i debatten om socialistisk bevidsthed«. Hvilket er en vældig overdrivelse.

Per Calum

Kort sagt

Filmene set af:
Michael Blædel (M.B.)
Per Calum (P.C.)
Ib Lindberg (I.L.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Ib Monty (I.M.)
Peter Schepelern (P.S.)

DEJLIGE HEKS

Instruktør: IRVIN KERSHNER

Kershners Streisand-film er fra 1972, altså lavet inden det mislykkede spionlystspil »S.P.Y.S.« (jf. Kos. 123–124), men selv da har dens bidrag til kønsrolle-debatten næppe virket sprudlende aktuelt. Filmen repræsenterer den typiske hollywood'ske valenhed og opportunisme over for kontroversielle problemstillinger. Streisand, mere behersket og charmerende end ellers, spiller hjemmegående husmor. Manden er stræbsom akademiker og må ikke forstyrres. Husmoderen hengiver sig i sin isolation til dagdrømmerier, hvorunder hun oplever spændende ting hos et matriarkat i Afrika, sprænger Frihedsgudinden i luften sammen med sorte terrorister, konstaterer ved selvsyn at Fidel Castro i virkeligheden er en forklædt kvinde, får lejlighed til at dukke sin emsige mors hovede ned i lagkagen etc. Filmen slutter med at heltindens oprørsansatser overstås. Manuskriptet – af Paul Zindel der også skrev Newmans »Skyggeblomster« – lider under manglen på de vittige indfald, konstruktionen ellers synes at være baseret på. (Up the Sandbox – USA 1972). P.S.

DEJLIG ER DEN HIMMEL BLÅ

Instr.: JON BANG CARLSEN

Som selvstændig film er denne lidt ubehjælpsomme dokumentarfilm ikke meget bevendt. Men den har en vis historisk værdi som en registrering af Solvognens seks døgns manifestationer i december 1974, hvor julemandsoptrinnene vakte størst opsigt og forargelse. At fastholde denne marathonhappening, der formentlig var veltilrettelagt, men hvis effekt naturligvis skulle ligge i fremkaldelsen af spontane reaktioner, var måske umulig. I det øjeblik man fastholder en happening er ideen med happeningen jo gået fløjten. Men i »Dejlig er den himmel blå« får man da et genskin af begivenhederne. At give filmen en Bodil som årets bedste danske dokumentarfilm synes dog urimeligt. Det er ikke flatterende for de københavnske filmjournalister, at man mere eller mindre tilfældigt i sidste sekund hiver et par dokumentarfilm ind i afstemningen, og så tildeler den mindst ringe af filmene en statuette. Lidt mere kritisk sans efterlyses næste år. (Danmark 1975). I.M.

DEN KORTE SOMMER

Instruktør: EDWARD FLEMING

Edward Fleming debuterede i 1970 med den originale folkekomedie om teaterturneer i provinsen »– og så er der bal bagefter«, som, skønt negligeret af publikum, repræsenterede et velkomment – og vellykket – forsøg på at blæse nyt liv i folkekomediens skabeloner. Hans nye film er blevet en stor publikumssucces, men byder til gengæld ikke på nogen originalitet eller fornyelse. Fleming vil tydeligt nok fortælle en historie, i sig selv en sympatisk bestræbelse, og i modsætning til hvad vi ellers er vant til i tidens danske film er det ikke uforløste prætentioner, som skæmmer filmen. Men historien fra besættelsestiden om den unge kvinde, som med sin søn vender tilbage til provinsen efter et mislykket ægteskab, forelsker sig i en tysk officer og som følge af dette moralbrud må gennemgå de obligatoriske ydmygelser, er tung og klæg. Tidsbilledet plages af anakronismer og atmosfæren vil ikke indfinde sig. Letheden og stemningsnuanceringen fra debutfilmen er her afløst af skæbneladet patos. Kærlighedshistorien repræsenterer en uvelkommen genoplivning af 40'ernes melodramatiske damefilm à la »Brief Encounter«, hvor kærlighedsforholdets korte varighed også blev set som udtryk for skæbnens tragiske fremfærd mod sagesløse mennesker. Filmen har fået et forlorent teatralsk præg; i den indledende scene, hvor drengen hører forældrenes skænderi *off-screen,* tror man faktisk det er et stykke radioteater, der kører. Skuespillerne giver deres roller med ekstrem overdrivelse, replikkerne deklameres med ha-stemt teaterdiktion. Der er noget umanerligt *corny* og et hult ekko af dameblad over disse scener, hvor dramaet skal slå én i møde. Ghita Nørby ligger ved stranden i smart rød badedragt og læser en moderne billigudgave af »Borte med blæsten«, mens den flinke nazi-officer redder hendes barn fra at drukne! Karakteristisk nok lever filmen kun i de små scener fra sommerteatret, hvor Fleming kan fortsætte den rammende miljøskildring fra debutfilmen. I sin næste film må Fleming gerne finde tilbage til livligheden og charmen fra sin første. (Danmark 1976). P.S.

DEN SIDSTE KVINDE

Instruktør: MARCO FERRERI

Hvad man end kan synes om Ferreris tidligere film – misantropiske kan man måske nok kalde dem – har de dog været præget af en vis frodighed i deres vrængende menneskesyn. Der har været svup i den, når instruktøren klaskede tilværelsen i røven! Med »Den sidste kvinde« er det hele endt i jammerlig freudianisme og uforløste kønsrolle-problemer, der efterlader tilskueren frustreret overfor den samling freaks og freakishness, han må beskue i to stive klokketimer. Jeg har svært ved at finde nogen jordforbindelse i Ferreris historie om manden, der bliver så slået ud af sin tosomheds-ensomhed, at han må skære tissemanden af for at gøre opmærksom på sig selv, og for fuldkommenhedens skyld er det hele klistret sammen med halv-improviseret, menings-omstyrtende dialog af den type, der er mere naturalistisk end naturlig. Gérard Dépardieu bærer det hele med rejsning, og Ornella Muti ser lige præcis så urealistisk ud, som »Playboy«s folde-ud-piger. Billedet med kniven og tissemanden var en god chok'er, men selv forventningen om det gys kan ikke bære nogen vågen igennem alle disse meningsløse excesser. (La dernière femme – Frankrig/Italien 1975). I.L.

DET BEGYNDTE PÅ BARBADOS

Instr.: BLAKE EDWARDS

Blake Edwards har ikke lavet geniale film i så mange år, at man begynder at tvivle på, at det nogensinde har været tilfældet. Han flakser fra genre til genre, men der er noget ganske tiltalende ved hans tungt gammeldags stil, der er begyndt at ligne en anakronisme i dagens Hollywood. Hans varmeste fortaler har i mange år været kritikeren Andrew Sarris, der netop har forsvaret ham som en idérig viderefører af Hollywoods bedste traditioner. Skønt jeg har svært ved at rangere Edwards så højt på geni-rangstigen, som Sarris altid har gjort, erkender jeg gerne, at jeg godt kan lide hans film. Der er ingen af dem, der hæver sig over det middelmådige, men Edwards ligner i den henseende nøje en kultskikkelse som Michael Curtiz, der også lavede håndværksmæssigt perfekte og kunstnerisk middelmådige film. »Det begyndte på Barbados« er Edwards' udgave af »Casablanca«, et lille, perfektibelt, gammeldags melodrama, hvor kærligheden sejrer over storpolitikkens is-

kolde korridordiplomati. Handlingen er utroligt kompliceret, og det tjener Edwards til ære, at vi aldrig mister tråden i de sindrige kabaler, der skal lægges og løses, før de elskende til slut kan vandre bort sammen mod en lykkelig fremtid. Julie Andrews og Omar Sharif har de fornødne gammeldags romantiske kvaliteter til hovedrollerne, og selv om deres præstationer ikke gør nogen tilskuer åndeløs, klinger de ganske pænt sammen. Jeg ved ikke, om en film som »Det begyndte på Barbados« har noget som helst publikum i vore dage, men i betragtning af den syndflod af pladderromantisk litteratur, kioskerne kan sælge, skulle man tro det. (The Tamarind Seed – England 1974). I.L.

GREV DRACULA
Instruktør: PAUL MORRISSEY

Morrissey-Warhol travesti på endnu en klassiker fra gysergenren, »Dracula«, og med næsten samme overflødige resultat som i tilfældet »Flesh for Frankenstein«. Også her er der ændret afgørende på det oprindelige forlægs ydre og indre, og den dramatiske motor er blevet grev Draculas yderst uheldige allergi over for blod, der ikke stammer fra jomfruer. Man ser hans dilemma. Og som Gøg og Gokke drog til Schweiz for at afsætte deres musefælder, således ræsonnerer grev Dracula, at han nok finder flest jomfruer i Italien, og med nogenlunde samme resultat. Han finder ganske vist tre jomfruer på et fattigt gods, men en viril klassebevidst arbejder på godset (Joe Dallesandro) får en finger med i spillet og redder jomfruerne med det, der er værre end døden. Og da grev Dracula i Udo Kiers forpinte lille skikkelse er afsløret, sørger arbejderen desuden for, at han kommer grundigt af dage. Aldrig havde man anet, at der var så meget blod i dette sølle, anæmiske væsen! Joe Dallesandro fremsiger sit budskab med en inderlig alvor, der kan skyldes manglende talent for andet end posering, mens Vittorio de Sica som godsejeren lyser op med vid og professionalisme. Måske på en for nem baggrund. (Blood for Dracula – USA 1975). P.M.

DUFTEN AF KVINDE
Instruktør: DINO RISI

Dino Risi har siden 50'erne lavet pæne, mere eller mindre opfindsomme film. »Duften af kvinde« hører til de mindre opfindsomme. Den fortæller, lidt for holdningsløst og småsentimentalt til at interessere, om officeren Fausto, som er blevet blind og har mistet en arm ved en militær ulykke. Med en ung menig, der er udkommanderet til opgaven, tager han på rejse, en sentimental rejse. Den menige skal hjælpe ham med at kontakte kvinder, som den blinde – jævnfør titlen – har fin næse for. Rejsen ender hos Faustos ven, der er lige så handicappet. De har planer om et fælles selvmord, men det mislykkes, og til slut må Fausto modvilligt tage imod den kærlighed og hjælp, den opofrende unge Sara så indtrængende tilbyder ham. Der spilles nydeligt, men ikke ligefrem medrivende, af Vittorio Gassman som officeren, den ungdommelige Alessandro Momo fra »Angela«-filmene som ledsageren og Agostina Belli som pigen. (Profumo di donna – Italien 1975). P.S.

EN HÅNDFULD KÆRLIGHED
Instruktør: VILGOT SJÖMAN

Sjöman må være Nordeuropas mest ujævne kvalitetsinstruktør. Hans œuvre går som en vis legemsdel på en vis konge og med nogenlunde samme bramfrihed. »En håndfuld kærlighed« er en afstikker fra hans foretrukne moderne dokumenterende realisme, der kan klinge så falsk, hvis balancen ryger, og det er en heldig afstikker. Tiden er 1907, stedet Stockholm og problemet klassekampen og kærligheden (de to væves så tæt sammen, at det næsten bliver ét og samme problem). En ung arbejder lever i papirløst ægteskab med en ung pige, der kommer i huset hos kolonialhandler Crona, som er en dårlig forretningsmand og en sjuft med en skrækkelig familie. Han betror på et tidspunkt den unge pige, at man skal ikke sælge sig selv, i hvert fald ikke forgæves. Under påvirkning af den truende generalstrejke, af det anspændte forhold til arbejderen og af den almindelige usselhed, går pigen i seng med Crona og bliver gravid. Fru Crona træder til og arrangerer bryllup med en apotekersøn, og udsigten til sikkerhed og en far til barnet får den unge pige til at sælge sig selv – igen, og igen forgæves. Til gengæld spenderer arbejderen en del af strejkekassen på en middag med Cronas depraverede søster – socialdemokraterne har alligevel solgt ud af idealerne og standset strejken efter fire uger, så kan han lige så gerne helt privat tage røven på en burgøjser. Det lyder nøjagtigt så kontant, som Sjöman fremlægger det, og alligevel er man ikke i tvivl om, hvor Sjömans sympati ligger. Midt i dramaet og komedien står arbejderen og hans klasse som de kraftige, de sunde, de levedygtige, der vel kan komme på afveje, som vel kan drømme om en borgerlig sikkerhed og forledes til borgerlig stræben, men som endnu ikke – som familien Crona – er ved at rådne op indefra. Måske er skildringen af denne købmandsfamilie på grænsen af det parodierende, og måske er arbejderne med den usle ernæring, de usunde boliger og det hårde arbejde for sunde og raske. Det gør ikke så meget i den iøvrigt nuancerede og næsten konstant fængslende debatfilm om klassekamp og kønsroller, smukt fotograferet af Jörgen Persson og overordentlig velspillet af især Anita Ekström som den unge pige og af Ernst-Hugo Järegård. (En handfull kärlek – Sverige 1974). P.M.

ET ES I ÆRMET
Instruktør: IVAN PASSER

Tjekken Ivan Passer er mest kendt som manus-medarbejder på alle Milos Formans film fra »Sorte Peter« til »Taking Off«, men han instruerede også i Tjekkoslovakiet den fintmærkende hverdagsskildring »Intimní osvêtlení« (Intimate Lightning), 1965, og i USA den også herhjemme viste »Born to Win« (Født til at vinde), 1971, en lavmælt tragi-komedie om en forhutlet narkoman i New York med George Segal i hovedrollen. I hans nye amerikanske film er alle spor af den sensible forman'ske realist forsvundet. Filmen er én gang tåbeligt krukkeri om en højtspillende forretningsmand, der gifter sin elskerinde bort til en rigmand som led i en plan, som mislykkes. Omar Sharif, som stadig er den hårdeste byrde den arabiske verden har lagt på den vestlige, kombinerer sin bekendte våd-øjede, dame-films-romantiske stil med en nervøs skabagtighed, som åbenbart skal være hans bidrag til komediegenren. Karen Black parodierer, som hun plejer, sin egen naivt vulgære, infantil-erotiske stil. Og stakkels Bernhard Wicki er rigmanden. Det eneste interessante ved filmen er den surrealistisk fabulerende tegnefilm, der er baggrund for forteksterne; den er lavet af Jan Brycza. (Ace Up My Sleeve – USA 1976). P.S.

FORT HUMBOLDT
Instruktør: TOM GRIES

Der er en svag tendens til, at Charles Bronsons stædigt tavse, meget fysiske tilstedeværelse er begyndt at levne plads for andet end tæsk. Miljø og biroller har funktion i historien, som her Ben Johnson, Ed Lauter og den stadigt mere fremtrædende Charles Durning, der er ved at blive 70'ernes svar på Jack Weston. Alistair MacLeans debut i western-genren inkluderer alle de gamle tricks og er for det meste hans sædvanlige plot omplantet til nye kulisser, men den er sket med tæft for det besættende i et dampende tog gennem sneklædte amerikanske landskaber. Lucien Ballards foto får det meste ud af mulighederne, actionscenerne skyldes den udødelige Yakima Canutt, og det øvrige kompetent anonyme håndværk Tom Gries. Han kan sit stof, men »Will Penny« begynder at ligne en enlig svale. (Breakheart Pass – USA 1975). M.B.

HELD I SPRØJTEN
Instruktør: CHRISTOPHER MILES

Jeg tør vove den påstand, at dette er det mest ubegribeligt fantasiforladte lystspil, der er lavet i mands minde. Det er så ucharmerende ånds- og idé-

forladt, at det kun kan være engelsk. Engelsk films mest talentløse nullitet af en »stjerne«, Roger Moore, spiller hovedrollen som våbensælger, hvis forsøg på at lave den store forretning i EF-hovedstaden Bruxelles slår fejl, fordi en kvindelig journalist, spillet af Susannah York, krydser hans vej. Det er lykkedes instruktøren Christopher Miles, der er bror til Sarah Miles, at få både Shelley Winters, Lee J. Cobb, Jean-Pierre Cassel og Raf Vallone til at medvirke, men intet kan redde denne ødemark af en farce, som oven i købet angiver at være baseret på en idé af Moss Hart. Engelsk film!! (That Lucky Touch – England 1975). P.S.

HERFRA MIN VERDEN GÅR

Instruktør: CHR. BRAAD THOMSEN

Braad Thomsens verden begynder i Midtjylland i et miljø, der snart ikke eksisterer mere. Konkret, men med grove symbolske overtoner, fordi en gravko frådser i de grønne marker, hvor nu en motorvej skal anlægges. I virkeligheden på grund af en for længe, længe siden begyndt samfundsudvikling, som gravkoen blot er det endelige udsagn om, thi også uden gravkoens voldtægt af den grønne idyl synes idyllen mere at være en Braad Thomsensk illusion, et lidt sentimentalt barndomsminde plejet og forkælet i sikker københavnsk afstand. Det er i hvert fald karakteristisk for denne dokumentarfilms mange interviews, oftest anekdotiske i karakter, at egnens mennesker bærer på tunge traumer, der næppe har noget reelt med samfundsudviklingen at gøre, men snarere med netop dette samfunds tidligere mangel på udvikling. Med idyl har oplevelserne, som egnens udvalgte mennesker beretter om, intet at gøre, og der er for meget privat i disse beretninger til at filmen bliver andet end privat. Somme tider ganske køn i sin tunge rytme, af og til noget ujævn og grim. (Danmark 1976). P.C.

HINDENBURG

Instruktør: ROBERT WISE

6.5.1937 brød luftskibet »Hindenburg«, Nazi-Tysklands stolthed, netop ankommet til lufthavnen i New Jersey, ud i flammer og 36 personer omkom. Denne berømte katastrofe måtte naturligvis filmatiseres nu, hvor katastrofefilmene har etableret deres egen genre. Filmen følger den sædvanlige Grand Hotel-opskrift: en gruppe personer forsamlet i det undergangsdømte luftskib på vej over Atlanten. George C. Scott er sikkerhedschef på udkig efter sabotage, Anne Bancroft er grevinde på flugt, William Atherton er bombemanden og Gig Young, Burgess Meredith og Charles Durning går rundt og virker mistænkelige. Underholdningsmæssigt er det filmens problem, at katastrofen er så pludselig, dvs. at i størstedelen af filmen sker der ikke ret meget og i de sidste minutter, hvor Wise uden god effekt benytter autentiske sort-hvid optagelser, sker der alt for meget. Bedst fungerer filmen i den simple spændingsscene, der skal råde bod på dette forhold, nemlig scenen hvor riggerne ligger uden på skibet og syr en lap på. (Hindenburg – USA 1976). P. S.

KILLER ELITE

Instruktør: SAM PECKINPAH

På vej ind i en stadig mere traumatisk blindgyde gennemspiller Peckinpah her endnu engang sine velkendte temaer om venskab og forræderi, og han gør det i en næsten karikerende, voldsinficeret fantasi, hvor alle afsløringer, løsninger og sammenhænge går op i en højere enhed af blodig anarki. »Killer Elite« har karakter af en surrealistisk gangsterballade om de mægtige organisationer fra nær og fjern, der aldrig er, hvad de giver sig ud for, og som likviderer hinanden anført af Peckinpahs professionelle handlingsmennesker. Men historien tror Peckinpah ikke selv på, personerne er omtrent reduceret til robotter, så tilbage i tom desperation er nu kun en suverænt formaliseret række sekvenser af slagsmål, der eksploderer på lærredet, som det efterhånden må eksplodere inde i hovedet på denne temperamentsfulde ener, der kan så meget, men synes tvunget ind i et kredsløb, han hverken ved egen eller andres hjælp får lov at komme ud af. (Killer Elite – USA 1975). M.B.

LÆRERINDEN FRA SAO BERNARDO

Instr.: LEON HIRSZMAN

I modsætning til andre, nyere brasilianske film, som vi har set, er denne lettilgængelig for et ikke brasiliansk publikum. Skønt instruktøren var et af de fremtrædende medlemmer af den nu afdøde cinema novo-bevægelse, kan »Sao Bernardo« ikke kaldes en cinema novo-film, og det regner brasilianerne selv den da heller ikke for. At sælge den herhjemme som »kvindefilm« synes også at være en lovlig smart hægten sig på en populær varebetegnelse. »Sao Bernardo« er en formelt set relativ traditionel og en smule tung og treven litterær filmatisering. Hovedpersonen er en tyrannisk opkomling, der driver sin unge kone i døden af jalousi og af angst for hendes politiske synspunkter, som afviger fra hans. Det er en svaghed i filmen, at godsejeren, spillet af Othon Bastos, fremstilles som en traditionel, melodramantisk skurk, og man ser snarere filmen som et folkeligt melodrama end som en film, der mere alment afspejler en fortidig virkelighed. (Sao Bernardo – Brasilien 1972). I.M.

MANDEN, SOM KOM NED PÅ JORDEN

Instruktør: NICOLAS ROEG

Den danske titel på Nicolas Roegs »The Man Who Fell To Earth« har, måske ufrivilligt, fået en ekstra betydning, som originaltitlen ikke rummer, men som måske alligevel harmonerer meget godt med filmen, nemlig det »at komme ned på jorden«, i betydningen: blive sat på plads. Omend der helt bogstaveligt er tale om, at en mand fra det ydre rum, fra en ikke nærmere præciseret planet, falder ned på jorden, hvor han hurtigt skaber et kæmpe-forretningsimperium i kraft af sin klodes langt mere fremskredne tekniske kunnen. De indtjente penge skal bruges til at bygge et rumskib, så han kan rejse tilbage til sin egen planet, der lider af vandmangel. Om planetens beboere har tænkt sig at transportere vand fra jorden til rummet eller om de vil erobre jorden melder historien intet om, men det er netop karakteristisk, at filmen hele tiden undslår sig for at forklare – ja, tværtimod mystificerer instruktører bevidst, gør så at sige det enkle indviklet og det evt. indviklede gøres da som en konsekvens uforståeligt. Til gengæld fascinerer Nicolas Roeg ofte med sine billeder, der lader landskaber og byer og mennesker antage lidt af mareridtets karakter på grund af instruktørens meget suggestive blanding af lyd og billede, af mærkelige associationsklip, der breder fortællingen ud på en sært uhåndgribelig vis. Et kup for filmen er rock-idolet David Bowie som den sære gæst fra rummet, men også på det mere jordnære plan er der gode kræfter i filmen. Især Candy Clark, som Bowies elskerinde. I filmens slutning, da rumgæsten er blevet kidnappet umiddelbart før den planlagte rumrejse, synes moralen i filmen at være, at dem der er anderledes, de skal kanøfles. Nicolas Roeg selv er dog næppe mere anderledes end at han får lov til at fortsætte uden at blive kanøflet. Den danske version af filmen er ca. et kvarter kortere end originalen. (The Man Who Fell To Earth – England 1976). P.C.

MENNESKEDYRET

Instruktør: WALERIAN BOROWCZYK

I sin evige trang til at provokere i sine billeder og i sin evige optagethed af seksualiteten som drivfjeder og moralen som hemsko er det kun logisk, at Borowczyk før eller siden måtte slå ind på film, der var rent pornografiske af udseende. Han fortabte sig vistnok allerede i sin franske episodefilm, »Contes Immoreaux«, som jeg ikke har set, i pornografiske excesser, og hans seneste film må – om man overhovedet skal yde den nogen retfærdighed – også først og fremmest ses som et forsøg indenfor denne vanskelige genre. Historien om den franske adelsfamilie, der er hjemsøgt af en sodomistisk arvesynd,

er spinkel i sin morale og som så ofte hos Borowczyk fungerer udenomsværkerne (her den rødkindede præst og hans to småpan'er og den hvide søster og hendes sorte elsker) bedre end selve historien. Borowczyks sans for det spektakulære og hans ondskabsfulde humor forlener filmen med glimt af genialitet, og et par af de rent pornografiske scener er den rene fryd. Men resten er kun ejakulationer, og det er en kedelig udvikling hos en instruktør, hvis forspil altid har været så spændende. (La bête - Frankrig 1975). I.L.

NORMANNERNE

Instruktører: PER KIRKEBY, POUL GERNES

Maleren og forfatteren Per Kirkebys forhold til filmmediet har altid haft præg af ulykkelig kærlighed. »Normannerne«, lavet i samarbejde med maleren Poul Gernes, er et resultat af denne kærlighed, når den er mest ulykkelig, ja det er et spørgsmål om filmen ikke er gået hen og blevet dansk filmhistories mest oppustede prætentiøse og ynkværdigt dilettantiske værk overhovedet. En tåbelig nutidsskildring med Lisbeth Dahl som historisk rundviser og Henning Jensen som interesseret tilhører danner ramme om spredte episoder fra den ældre Danmarkshistorie: Kong Skjold driver i land som spæd, Kraka trasker afsted med fiskenet, hund og løgsmag, Regnar Lodbrog sidder stoisk i ormegården, Einar Tramperskjælvers bue brister og Rolf Krake og hans mænd springer over ilden, dertil kommer en lang, meningsløs scene, hvor en høvding bisættes sammen med en til formålet voldtaget og myrdet trælkvinde. Lene Tiemroth udviser stoisk tålmodighed i rollen. Kirkeby har altid, når lejlighed gaves, prædiket, at »film er billeder«. »Normannerne« er grimme, diffuse, meningsforladte billeder, men det er naturligvis også en slags billeder. Men først og fremmest er det hele naivt, tåbeligt og uprofessionelt ud over al rimelighed. Saxos *droit moral* må bestemt være krænket. (Danmark 1976). P.S.

OKINAWA – STILLEHAVSKRIGENS HELVEDE

Instruktør: KIHACHI OKAMOTO

Slaget om den lille sydjapanske ø Okinawa fra april til juni 1945 blev et af de afgørende i Verdenskrigen. Amerikanerne skulle bruge øen som base for den planlagtee invasion på de japanske hovedøer. Det mægtige blodbad – et par hundrede tusind soldater og civile blev dræbt – kom dog ikke til at tjene det oprindelige strategiske formål da atombomben overflødiggjorde en invasion, men markerede Japans endelige, uoprettelige militære nederlag. I Okamotos film, der har manus af Kaneto Shindo, som instruerede de berømte »Children of Hiroshima« og »The Island«, fortælles i flotte farve-scope-billeder bredt og kollektivt om det store nederlag i en flimrende skildring af skiftende reaktioner på katastrofen: rædsel, heltemod, forvirring, opofrelse, lydighed. Grundholdningen er, som i så mange japanske efterkrigsfilm, pacifistisk; kejserdømmets krigsfanatisme fordømmes klart, til gengæld fremhæves »folket«s humanitet og offervilje. Instruktøren, Kihachi Okamoto, har desuden lavet den satiriske komedie »Age of Assassins«, 1966, og den lange »The Longest Day of Japan«, 1967, som Filmmuseet netop har vist i sin japanske serie. Både denne film, som er en klar og spændende skildring af det officerskupforsøg som i sidste øjeblik var ved at forhindre Japans betingelsesløse kapitulation, og »Okinawa« (der herhjemme var forkortet med ca. ½ time) viser Okamoto som en dygtig episk fortæller. (Okinawa Kessen – Japan 1971). P.S.

REGIMENTETS ÆRE

Instruktør: MICHAEL ANDERSON

Historien begynder lovende. Under et selskab ved et engelsk regiment i Indien 1878 bliver en kvinde overfaldet; en ung officer anklages og stilles for underofficerernes interne domstol. Der spilles ypperligt af Michael York, Richard Attenborough, Christopher Plummer, Stacy Keach og Trevor Howard. Men desværre bevæger historien sig efterhånden ud i aldeles usandsynlige og uinteressante baner. Mest fatal er dog instruktionen. Anderson, ophavsmand til en række temmelig absurde film – i de senere år bl. a. »Fiskerens sko« hvor Anthony Quinn spillede pave og »Pavę Johanne« hvor Liv Ullmann spillede pave(!), viser i »Regimentets ære« alle sine mangler hvad angår stil- og billedsans, timing og atmosfærefornemmelse, men det lykkes ham dog ikke helt at kvæle det massive opbud af skuespillertalent. Filmen er baseret på et skuespil af Barry England, der også skrev grundlaget for Loseys mislykkede »Lige på grænsen«, 1970. (Conduct Unbecoming – England 1975). P.S.

SANDSLOTTET

Instruktør: YOSHITARO NOMURA

Kyklop Film importerede sidste år tre bemærkelsesværdige japanske film, »Mørkets blomster«, »Idioten« og mesterværket »Rødskæg«. Men hvor megen sympati man end kan have for de idealistiske importører, må man dog sige fra ved deres nyeste japanske import. Hvad er det dog for et makværk af et flovt, grådkvalt melodrama, de denne gang har kastet deres kærlighed på! »Sandslottet« er fotograferet i flotte, store farvebilleder, men dermed er det også slut. En ældre mand bliver i 1971 fundet dræbt i Tokio, og politiet går i gang med at opklare sagen. Det tager frygtelig lang tid, og efterhånden som filmen med forfærdelig omstændelighed reder trådene ud bliver historien mere og mere pinlig. Det viser sig, at den lovende unge komponist Eiryo Waga, som i den lange slutdel fremfører sin nykomponerede, ubegribeligt underlødige klaverkoncert, har myrdet manden, fordi denne insisterede på, at Eiryo skulle besøge sin gamle spedalske far, som han ikke har set siden barndommen. (Suna no Utsuwa – Japan 1975). P.S.

SLAMBERTEN FRA NASHVILLE

Instr.: JOHN G. AVILDSEN

Burt Reynolds viser sig fra sin allerbedste side i denne lille, charmerende og pudsigt ekscentriske film. Han spiller en elskværdig røver, der hjælper det halvprofessionelle country & western ensemble »The Dixie Dancekings« frem mod et mindre gennembrud i musikbyen Nashville. Avildsen har instrueret med stor veloplagthed og uanstrengt humor efter Thomas Rickmans ukonventionelle manuskript. Filmen foregår i de såkaldt ubekymrede 50'erne og tiden toner smukt frem, især gennem musikken. Der rides ikke uhæmmet på den nostalgiske bølge, men filmen formidler fint den atmosfære af venlig og uhøjtidelig laden stå til, som måske var et af de karakteristiske træk i USA i 50'erne. (W. W. and the Dixie Dancekings – USA 1975). I.M.

STRØMEREN OG LUKSUSPIGEN

Instruktør: ROBERT ALDRICH

Der er for meget af en kunstner i Robert Aldrich til at hans film er ligegyldige, og der er for lidt til at filmene er gode. »Strømeren og luksuspigen« hører dog, efter de senere års groft kommercielle Aldrich-udskejelser, til instruktørens bedre film. Efter manus af Steve Shagan (der skrev »Manden i midten«) fortælles om en politidetektiv, der har problemer med sit privatliv (han lever sammen med en luksusluder, men tør først for sent erkende at han elsker hende) og sit arbejde (om »opklaringen« af et selvmord, der muligvis er provokeret frem af en rig sagfører med gangster-forbindelser og smag for alsidig sex), fordi han til slut må skelne mellem samfundets (politidirektørens) og egen moral. De to historieplaner bliver aldrig til et organisk hele, og kvaliteten sænkes yderligere af Burt Reynolds' groft unuancerede spil og Catherine Deneuves anæmiske fremtoning. Til gengæld er Ben Johnson god som manden, der sørger for politimandens moralske vækkelse. (Hustle - USA 1975). P.C.

Premiererne

1.1. - 31.3.76 / ved Claus Hesselberg

Anvendte forkortelser:

Adapt:	= Adaption	**Komp:**	= Komponist
Ark:	= Filmarkitekt	**Kost:**	= Kostumer
Arr:	= Musikarrangør	**Medv:**	= Medvirkende skuespillere
As-P:	= Associate Producer	**P:**	= Producere
Ass:	= Assistent	**P-leder:**	= Produktionsleder
Dekor:	= Scenedekorationer	**Prem:**	= Dansk premiere
Dir:	= Dirigent	**P-selskab:**	= 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

ALFIE DARLING
Alfie Darling. England 1975. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Signal Films. For EMI. **P:** Dugald Rankin. **As-P:** Richard du Vivier. **P-leder:** Robert Watts. **Instr:** Ken Hughes. **Instr-ass:** Peter Cotton. **Manus:** Ken Hughes. **Efter:** inspiration fra skuespillet »Alfie« af Bill Naughton, og Lewis Gilberts filmatisering (1966) af dette. **Foto:** Ousama Rawi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Trumper. **Ark:** Harry Puttle. **Dekor:** Denise Exshaw. **Musik:** Alan Price. **Dir:** Derek Wadsworth. **Sang:** »Alfie Darling«. **Solist:** Cilla Black. **Tone:** John Mitchell, Mike Le Mare. **Medv:** Alan Price (Alfie Elkins), Jill Townsend (Abby), Paul Copley (Bakey), Joan Collins (Fay), Sheila White (Norma), Annie Ross (Claire), Hannah Gordon (Dora), Roger Lumont (Pierre), Rula Lenska (Louise), Minah Bird (Gloria), Derek Smith (Harold), Vicki Michelle (Bird), Brian Wilde (Doctor), Robin Parkinson (Parker), Rosalind Elliot (Sekretær), Jenny Hanley (Receptionist), Ben Aris, Timothy Peters, Hugh Walters (Reklamefolk), Sally Bulloch (Kontorist), Brian Anthony, Lufthavnsmand), Sean Roantree (Fitter), Constantin De Goguel (Politiinspektør), Graham Ashley (Tolder), Patsy Kensitt (Penny), Mark Scoonse (Dreng), Terense Taplin (Fotograf), Ian Woodward (Mandlig model), Marianne Broom (Kvindelig model), Adrian Pearson, David Lampson, Nell Campbell, Annette Potts, Jennifer Guy (Gæster ved selskab). **Længde:** 102 min. **Udl:** Borg. **Prem:** 23.2.76 Astoria, Alborg. Indspilningen begyndt 27.8.74 i EMI-studierne. Sexkomedie.

AMAZONERNES KAMP MOD SUPERMÆNDENE
Superuomini, Superdonne, Superbotte. **Eng. titel:** Supermen Against the Amazons. Italien/Hong Kong/USA. **P-selskab:** AR Cinema (Rom)/Shaw Bros. (Hong Kong)/American International Productions (L.A.). **P:** Ovidio G. Assontits, Giorgia Carlo Rossi. **P-leder:** Riccardo Billi. **I-leder:** Stenio Fiorentini. **Instr:** Alfonsio Brescia. **Manus:** Aldo Crudo, Alfonso Brescia. **Foto:** Fausto Rossi. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Musik:** Franco Micalizzi. **Medv:** Nick Jordan, Mark Hannibal, Marisa Longo, Magda Konopka, Giacomo Rizzo, Aldo Buffi Landi, Yeueh Hua, Karen Yehi, Lyn Moody, Riccardo Pizzuti, Genie Woods, Kirsten Gilles, Almut Berg. **Længde:** 103 min. 2800 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 9.2.76 Kino Thisted. Spændingsfilm.

BANDEKRIG
Honor Thy Father. USA 1973. **P-selskab:** Metromedia Producers Corporation. A Halcyon Production. **P:** Harold D. Cohen. **Ex-P:** Charles Fries. **P-leder:** Joe Wonder. **Instr:** Paul Wendkos. **Instr-ass:** Burtt Harris, Howard Roessel, Fred Caruso, Fred Gammon. **Manus:** Lewis John Carlino. **Efter:** roman af Gay Talese, »Honor Thy Father« (1971). **Foto:** Arthur Ornitz, Howard Schwartz. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Richard Halsey. **Ark:** Roger Maus. **Kost:** Linda Wayne Howard. **Sp-E:** Roger George. **Musik:** George Dunning. **Tone:** Charles L. Campbell, Robert J. Litt, Dennis Maitland, Bill Edmondson. **Medv:** Joseph Bologna (Salvatore »Bill« Bonanno), Raf Vallone (Joseph »Joe Bananas« Bonanno), Brenda Vaccaro (Rosalie Bonanno), Richard S. Castellano (Frank Labruzzo), Joe de Santis, Marc Lawrence, Louis Zorich, Felice Orlandi, Robert Burr, Carmine Caridi, Anthony Charnota, Leonardo Cimino, Sam Coppola, Nick Discenza, Gilbert Green, Antonia Rey, James J. Sloyan. **Længde:** 92 min. 2510 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 1.3.76 Colosseum. Gangsterfilm.

BOMBER OG BLONDER
Soft Beds and Hard Battles. England 1973. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Charter films. **P:** John Boulting. **As-P:** John Palmer. **P-leder:** Terry Cleeg. **Instr:** Roy Boulting. **Instr-ass:** David Munro. **Manus:** Led Marks, Roy Boulting. **Efter:** idé af Maurice Moisewitch. **Foto:** Gil Taylor. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Martin Charles. **Ark:** John Howell. **Dekor:** Patrick McLoughlin. **Kost:** John Furniss. **Make-up:** Stuart Freeborn. **Musik:** Neil Rhoden. **Sang:** »I Don't Want to Set the World on Fire« og »Madame Grenier Theme« af Roy Boulting, Neil Rhoden. **Solist:** Joan Baxter. **Tone:** Ken Ritchie, Nolan Roberts. **Medv:** Peter Sellers (General Latour/Major Robinson/Gestapochef Schroeder/Adolf Hitler/Prins Kyoto/Fransk præsident/Oplæser af radionyheder), Lila Kedrova (Madame Grenier), Curt Jürgens (General von Grotjahn), Beatrice Romand (Marie-Claude), Jenny Hanley (Michelle), Francoise Pascal (Madeleine), Gabriella Licudi (Simone), Rula Lenska (Louise), Daphne Lawson (Claudine), Carole Rosseau (Helene), Hylette Adolphe (Tom-Tom), Rex Stallings (Alan Cassidy), Douglas Sheldon (Kaptajn Kneff), Timothy West (Feltpræst), Patricia Burke (Abbedisse), Thorley Walters (General Erhardt), Philip Madoc (Marskal Weber), Vernon Dobtceff (Pastor), Windsor Davies (Bisset), Neil Rhoden (Pianist), Tony Simpson (Felix), Allan Rebbeck (Cellist), John Abineri (Politichef). **Længde:** 107 min. 2655 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Palladium. **Prem:** 19.3.76 Palladium. Indspilningen begyndt 16.4.73 i Shepperton-studierne. Lystspil.

BRAND-BØRGE RYKKER UD
Danmark 1975. **Dist:** ASA/Panorama. **P:** Just Betzer. **P-ass:** Trine Hedman. **P-leder:** Werner Hedman. **I-leder:** Palle Schnedler-Sørensen. **Instr:** Ib Mossin. **Manus:** Sven Methling. **Efter:** Idé af Ib Mossin. **Foto:** Erik Wittrup Willumsen. **Ass:** Otto Stenow. **Stills:** John Duurlo. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** May Soya. **Rekvis:** Torben Bille. **Kost:** Trine Hedman. **Makeup:** Else Hennings, Susan Christiansen. **Musik:** Bertrand Bech. **Lys:** Per Jørgensen. **Ass:** John Sørensen, Reno Rasmussen. **Tone:** Leif Jensen. **Medv:** Axel Strøbye (Brand-Børge), Kai Løvring (Krovært), Sonja Oppenhagen (Pep), Poul Bundgaard (Alf), Ulf Pilgaard (Fritz), Niels Hinrichsen (Philip), Anette Karlsen (Alice), Preben Marth (Godsejer), Baard Owe (Skurk), Elga Olga (Tante), Gotha Andersen (Politimester), Kirsten Passer (Kokkepige). **Længde:** 87 min. 2390 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 20.2.76 Saga, Bio Trio, Bio Lyngby, Scala (Århus), Royal Cinema (Århus), Scala (Ålborg), Fønix (Odense), Strand (Esbjerg), Slotsbio (Randers), Bio (Roskilde), Lido (Vejle), Kino (Næstved), Scala (Holstebro), Scala (Slagelse), Kino (Nykøbing F.). Folkekomedie.

BRUCE LEE SOM »DEN GRØNNE HVEPS«
Bruce Lee Against Supermen. Hong Kong. **P-selskab:** Hong Kong Alpha Motion Picture Co. A Jimmy Shaw, R. P. Shaw Presentation. **P:** Wu Chia-Chun, Wang Tong-Kin. **Ex-P:** Wu Wan-Chie, Yu-Wai. **Instr:** Wu Chia-Chun. **Stunt-instr:** Chang Pang. **Manus:** Yiu Hing-Kong. **Foto:** Lai Man Sing. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Law Tao-Tak. **Medv:** Bruce Lee [el. Li] (Kato), Lung Fei, Lu Lu Wen, Au-Yeung Ross, Joe Brown, Thomas Yau, Yang le-Moo, San Muo, Ma San. **Udl:** Panorama. **Prem:** 15.3.76 World Cinema. Karatevold.

DERSU UZALA
Dersu Uzala. USSR/Japan 1975. **P-selskab:** Sovexport/Mosfilm. **Instr:** Akira Kurosawa. **Manus:** Akira Kurosawa, Yuri Nagibin. **Efter:** rejseskildring af Vladimir Arsenjev (1872–1930), da. overs. 1946: »Jægeren fra den sibiriske urskov«. **Foto:** Asakadru Nakai, Yuri Gantman, Fjodor Dobrovravov. **Farve:** Eastmancolor(?). **Medv:** Maxim Munzuk (Dersu Uzala), Yuri Nagibin (Arsenjev). **Længde:** 137 min. 3840 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Posthusteatret. **Prem:** 15.3.76 Alexandra. Tilkendt en Oscar som bedste udenlandske film. Anm. Kos. 130.

DET FRÆKKE ER OGSÅ GODT
Quirk. USA. **Farve:** Eastmancolor(?). **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 23.2.76 Carlton. Porno.

DIAMANTKUPPET
Diamonds. USA/Israel 1975. **P-selskab:** AmeriEuro Productions. **P:** Menahem Golan. **Ex-P:** Harry N. Blum. **As-P:** Yoram Globus. **P-leder:** Arik Dichner. **Instr:** Menahem Golan. **Instr-ass:** Zion Chen, Shmuel Firstenberg, Roger Richman. **Manus:** David Paulsen, Menahem Golan, Ken Globus. **Efter:** fortælling af Menahem Golan. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Dov Hoenig. **Ark:** Kuli Sander. **Dekor:** Alfred Gershoni. **Sp-E:** Hanz Kramsky. **Musik:** Roy Budd. **Sang:** »Diamonds« af Roy Budd, Jack Fishman. **Solister:** The Three Degrees. **Tone:** Cyril Kolleck, David Ozechov, Hanz Kramsky. **Medv:** Robert Shaw (Charles Hodgson/Earl Hodgson), Richard Roundtree (Archie), Barbara Seagul [= Barbara Hershey] (Sally), Shelley Winters (Zelda Shapira), Shai K. Ophir (Moshe), Gadi Yageel (Gaby), Joseph Shiloah (Mustafa), Jona Elian (Zippi), Yehuda Efroni (Salzburg), Joseph Graber (Rabinowitz), Bomba Zur (Momo), Arie Moscona (Avram), Tali Goldberg (Kvindelig betjent), Arik Dichner (Arik), Chen Plotkin (Danny Rabinowitz), Naomi Greenbaum (Ruth Rabinowitz). **Længde:** 108 min. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 22.3.76 Saga. Eksteriørscenerne optaget i Jerusalem, Tel Aviv og Bethlehem. Spændingsfilm.

DJÆVELSK TERROR
Race with the Devil. USA 1975. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** Saber/Maslansky. **P:** Wes Bishop. **Ex-P:** Paul Maslansky. **P-sup:** Tony Wade. **P-leder:** Fred Brost. **Instr:** Jack Starrett. **Instr-ass:** Fred Brost, Steve Lim. **Manus:** Lee Frost, Wes Bishop. **M-sup:** Joyce King. **Foto:** Robert Jessup. **Kamera:** George Bouilliet, Lynn Lockwood, Jim Etheridge. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Allan Jacobs, John Link. **Ass:** Lee Williams. **Kost:** Nancy McArdle. **Rekvis:** Mark Wade. **Sp-E:** Richard Helmer. **Musik:** Leonard Rosenman. **Tone:** William Randall, Don Bassman, Charles Randall. **Medv:** Peter Fonda (Roger), Warren Oates (Frank), Loretta Swift (Alice), Lara Parker (Kelly), R. G. Armstrong (Sheriff Taylor), Clay Tanner (Jack Henderson), Carol Blodgett (Ethel Henderson), Ricci Ware (Ricci Ware), James N. Harrell (Våbenhandler), Paul A. Partain (Cal Mathers), Karen Miller (Kay), Arkey Blue (Arkey Blue), Jack Starrett (Tankpasser), Phil Hoover (Mekaniker), Wes Bishop (Vicesheriff Dave), Bob Jutson (Troldmand), Peggy Kokerndt (Offer), Carol Cannon (Heks), Tommy Splittberger (Jay Scott), Bob Watkins (Politimand ved vejspærring). **Længde:** 88 min. 2415 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 9.2.76 Nørreport. Spændingsfilm.

DJÆVLEBROENS HELTE
Most. **Engelsk titel:** The Heroic Battle of the Bridge. Jugoslavien 1969. **P-selskab:** Bosna Film, Sarajevo. **Instr:** Hajrudin Krvavac (pseudonym: Harold Crawford). **Manus:** Predrag Golubovic, Dorde Lebovic. **Efter:** fortælling af Hajrudin Krvavac. **Foto:** Ognjen Milicevic. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Hajrudin Krvavac. **Ark:** Vladimir Tadej. **Musik:** Bojan Adamic. **Medv:** Bata Zivojinovic (Tigeren), Boris Dvornik (Zavattoni), Relja Basic (Kauz, »Uglen«), Slobodan Perovic (Ingeniøren), Sibina Mijatovic (Helena), Jovan Janicijevic (Szwercer), Hanno Hasse (Kaptajn Hoffmann), Wilhelm Koch-Hooge (Oberst von Felsen), Axel Delmare (Schmidt), Borislav Begovic, Igor Galo (Bambino). **Længde:** 92 min. 2528 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 15.3.76 Kino Thisted. Engelsksproget version. Krigsfilm.

DRACULA'S BLODIGE SAGA
La Saga de los Dracula. **Eng. titel:** The Dracula's Saga. Spanien. **P-selskab:** Profilmes. **Instr:** Leon Klimovsky. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Helga Line, Tina Sainz, J. J. Paladino, Cristina Suriani, Narciso Ibanez Menta, Maria Kosti, Tony Isbert. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Kino Film. **Prem:** 8.3.76 Kino (Næstved). Vampyrhistorie.

DUKKE-KVINDERNE
The Stepford Wives. USA 1974. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Faosin/Cinema Associates. **P:** Edgar J. Sherick. **Ex-P:** Gustave M. Berne. **Instr:** Bryan Forbes. **Manus:** William Goldman. **Efter:** roman af Ira Levin (1972), dansk udg: »De lydige koner i

Stepford« (1973). **Foto:** Owen Roizman. **Farve:** Eastmancolor(?). **Klip:** Gene Callahan. **Musik:** Michael Small. **Medv:** Katherine Ross (Joanne), Paula Prentiss (Bobby), Peter Masterson (Walter), Nanette Newman (Carol), Patrick O'Neal (Dale Coba), Tina Louise (Chermaine), Carol Rosson (Dr. Fancher), William Prince (Ike Mazzard). **Længde:** 115 min. **Udl:** Scala. **Prem:** 9.2.76 Grand. Indspilningen begyndt 20.5.74 i England. Anm. Kos. 129.

DØDENS BY
The Ultimate Warrior. **Arb. titel:** The Barony. USA 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. A Weintraub-Heller Production. **P:** Fred Weintraub, Paul Heller. **P-leder:** Marty Hornstein. **I-leder:** Ron Windred. **Instr:** Robert Clouse. **Script:** Judy Tucker. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Instr-ass:** Robert Koster, Tony Brand. **Stunt-instr:** Pat Johnson, Reggie Parton. **Manus:** Robert Clouse. **Foto:** Gerald Hirschfeld. **Kamera:** Frank P. Beascoechea. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael Kahn. **Ark:** Walter Simonds. **Rekvis:** Russell Goble. **Dekor:** Bill Calvert. **Kost:** Ann McCarthy. **Makeup:** Marvin Westmore. **Frisurer:** Eddie Barron. **Sp-E:** Gene Griggs. **Musik:** Gil Melle. **Tone:** Darin Knight, Ted Rudloff, Gene Eliot, Joseph von Stroheim, Edwin Scheid. **Medv:** Yul Brynner (Carson), Max Von Sydow (Baron), Joanna Miles (Melinda), Richard Kelton (Cal), Lane Bradbury (Barrie), William Smith (Carrot), Stephen McHattie (Robert), Darrell Zwerling (Silas), Nate Esformes (Garon), Mel Novak (Lippert), Mickey Caruso (B. Harkness), Gary Johnson (L. Harkness), Susan Keener (Vred kvinde), Stevie Myers (Is-dame), Fred Slyter (Mand i pakhus), Reggie Parton, Larry Bischof (Baronens vagter), Pat Johnson, Henry Kingi (Carrots mænd). **Længde:** 92 min. 2510 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 26.1.76 Kinopalæet. Indspilningen begyndt 16.9. 74. Science Fiction.

EFTER ORDRE
Les Ordres. Canada 1974. **Dist:** Les Films Mutuels. **P-selskab:** Les Productions Prisma Inc. **P:** Michel Brault. **Ex-P:** Bernard Lalonde. **As-P:** Gui L. Caron. **P-leder:** René Pothier, Lise Abastado. **Ass:** Lucie Drolet. **Instr:** Michel Brault. **Script:** Marianne Feaver. **Instr-ass:** Alain Chartrand, Suzanne Chiasson. **Manus:** Michel Brault. **Dialog:** Michel Brault, Guy Dufesne. **Foto:** Francois Protat, Michel Brault. **Ass:** Michel Bissonnette, Jacques Methe. **Stills:** Daniel Kieffer. **Farve:** Eastmancolor(?). **Klip:** Yves Dion. **Ass:** Babalou Hamelin, Dagmar Guissaz. **P-tegn:** Michel Proulx. **Rekvis:** Normand Sarrazin. **Kost:** Louise Jobin. **Makeup:** Julio Piedra. **Musik:** Philippe Gagnon. **Lys:** Kevin O'Connell, Denis Deslauriers. **Tone:** Serge Beauchemin, Pierre Blain, Michel Descombes. **Medv:** Jean Lapointe (Clermont Boudreau), Hélène Loiselle (Marie Boudreau), Claude Gauthier (Richard Lavoie), Louise Forestier (Claudette Dussault), Guy Provost (Jean-Marie Beauchemin), Amulette Garneau (Madame Thibault), Louise Latraverse (Claire Beauchemin), Sophie Clement (Ginette Lavoie), Roger Garand (Monsieur Martineau), Esther Auger (Esther), J. Léo Gagnon (Købmand), J. M. Gelinas (Maurice), Martine Pratte, Louise Pratte, Monique Pratte (Boudreaus piger), Claire Richard (Madame Vézina), Jose Rettino (Formand), Guy Belanger (Fængselsinspektør), Philippe Robert, Gilbert Comtois, René Jourdain (Politifolk), Jean-Pierre Cartier, Jacques Martin, Jean-Pierre Matte, Serge Destrompes, Louis Mathieu, Vincent Roberge (Vagter), Marie T. Beaulieu, Barbara Page, Madeleine Pageau. **Længde:** 107 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 18.2.76 Dagmar. Produceret m. støtte fra The Canadian Film Development Corp. Michel Brault prisbelønnet i Cannes 1975. Anm. Kos. 130.

EFTERSØGT FOR TOGRØVERI
Posse. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** A Bryna Company Production. For Paramount. **P:** Kirk Douglas. **Ex-P:** Phil Feldman. **P-ass:** Joel Douglas. **P-leder:** Howard Pine. **Instr:** Kirk Douglas. **Instr-ass:** Jack Roe, Pat Kehoe. **Manus:** William Roberts, Christopher Knopf. **Efter:** fortælling af Christopher Knopf (Udsendt i romanform af Burton Wohl, Bantam Books). **Foto:** Fred J. Koenekamp, Jules Brenner. **Stills:** Orlando Soero. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** John W. Wheeler. **P-tegn:** Lyle Wheeler. **Dekor:** Fred Price. **Makeup:** Loren Cosand. **Frisurer:** Judith Alexander. **Musik:** Maurice Jarre. **Musikbånd:** George Brand. **Tone:** Tom Overton, Dick Portman, Keith Stafford. **Medv:** Kirk Douglas (U.S.Marshal Howard Nightingale), Bruce Dern (Jack Strawhorn), Bo Hopkins (Wesley), James Stacy (Harold Hellman), Luke Askew (Krag), David Canary (Pensterman), Alfonso Arau (Pepe), Katharine Woodville (Mrs. Katherine Cooper), Mark Roberts (Mr. Cooper), Beth Brickell (Mrs. Carla Rose, hotelværtinde,, Dick O'Neill (Fotograf Walter Wiley), Bill Burton (McCanless), Louie Elias (Rains), Gus Greymountain (Reyno), Allan Warnick (Telegrafist), Roger Behrstock (Sheriff Buwalda), Jess Riggle (Hunsinger), Stephanie Steele (Amie), Melody Thomas (Laurie), Dick Armstrong, Larry Finley, Pat Tobin. **Længde:** 92 min. 2650 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 11.2.76 Mercur. Eksteriørscenerne optaget i Austin, Texas og Tucson, Arizona, begyndt 30.9.74. Anm. Kos. 129.

FLÅDENS UHELDIGE HELTE
Pasqualino Cammarata, capitano di fregata. **Eng. titel:** Funny Boys At Sea. Italien/Spanien 1973. **P-selskab:** Colosseo Artistica/Hesperia Film. **P:** Dario Sabatello. **Instr:** Mario Amendola. **Manus:** Mario Amendola, Bruno Corbucci, José Luis Piqueras Alcazar. **Foto:** Francisco Marin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Daniele Alabiso. **P-tegn:** Stefano Paltrinieri. **Musik:** Renato Serio. **Medv:** Aldo Giuffre (Pasqualino Cammarata), Agata Flori (Dolores), Agata Lys (Novella), Ninetto Davoli (Otello), Tano Cimarosa (Patano), José Sacistan (Gianni), Stefano Amato (Peluso), Ricardo Palacioa, Lara Sanders, Manuel De Benito, Sal Borgese (Corbellini), Mario Carotenuto (Admiral Santi), Iwao Yoshioka, Renato Baldini, Dante Cleri, Gigi Bonos, Clara Mancini, Luigi Antonio Guerra, José Jaspe. **Længde:** 90 min. 2455 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Toofa. **Prem:** 23.2.76 Herning, Nykøbing Mors. Komedie.

FORJÆTTEDE LAND, DET
Ziemia Obiecana. Polen 1975. **Dist:** Film Polski. **P-selskab:** X Film Gruppen. Zespoly Filmowe. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka, Janina Krassowska. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Andrzej Wajda. **Efter:** roman af Wladyslaw Reymont (1897). **Foto:** Witold Sobocinski, Edward Klosinski, Waclaw Dybowski. **Farve:** Eastmancolor. **P-tegn:** Tadeusz Kosarewicz, Andrzej Borecki. **Musik:** Wojciech Kilar. **Medv:** Daniel Olbrychski (Karol Borowiecki), Wojciech Pszoniak (Moryl Welt), Andrzej Seweryn (Maks Baum), Anna Nehrebecka (Anka), Tadeusz Bialoszcynski (Karols far), Bozena Dykiel (Mada Müller), Franciszek Pieczka (Müller), Danuta Wodynska (Fru Müller), M. Glinka (Wilhelm Müller), Andrzej Szalawski (Bucholc), Jadwiga Andrzejewska (Fru Bucholc), Kalina Jedrusik (Lucy), Jerzy Nowak (Hendes mand). **Længde:** 178 min. **Prem:** 4.3.76 Atlantic (Polsk filmuge). Anm. Kos. 129.

FORÅR PÅ ELMEHØJ
Frühling auf Immenhof. Vesttyskland 1974. **Dist:** Constantin. **P-selskab:** Terra Filmkunst/Arca Winston Film. **Instr:** Wolfgang Schleif. **Manus:** Johannes Weiss, Wolfgang Schleif. **Foto:** Igor Oberberg. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Ernst Brandner. **Sang:** »Pony Hop«. Dansk bearbejdelse v. Ole Mortensen. **Solister:** Radioens pigekor. **Medv stemmer:** Horst Janson/Peter Steen (Martens), Heidi Brühl/Malene Schwartz (Dorthe), Bettina Westhausen/Susanne Bruun Koppel (Bobby), Birgit Westihausen/Lisbeth Dahl (Billie), Olga Tschechowa/Else-Marie (Bedste), Vera Gruber/Hanne Løye (Stine), Henry Vahl/Karl Stegger (Vendelbo-far), Franz Schafheitlin/Holger Juul Hansen (Dr. Tidemann), Thomas Balzer/Jess Ingerslev (Hasse), Alexander Grill/Claus Ryskjær (Denkelund), Giulia Follina/Annie Birgit Garde (Sigrid), Katherina Brauren, Günther Lüdke, Wolfram Schaerf. **Længde:** 94 min. 2610 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 23.1.76 Palads (Odense), Folketeatret (Århus). Filmen eftersynkroniseret til dansk af Laterna Film. Folkekomedie.

GANGSTERFILMEN
Gangsterfilmen – En främling steg av tåget. Sverige 1974. **Dist:** Sandrews. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet. Sandrew Film & Teater. **P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Peter Hald. **Instr:** Lars G. Thelestam. **Scrips:** Monica Hedestig. **Instr-ass:** Dag Lind. **Manus:** Max Lundgren, Lars G. Thelestam. **Efter:** »Gangsterboken«, roman (1965) af Max Lundgren. **Foto:** Jörgen Persson. Ass: Stefan Hencz. **Stills:** Rolf Lindström. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lars Hagström. **Ark:** Ulf Axén. **Kost:** Ulf Axén, Tina Johansson. **Makeup:** Tina Johansson. **Musik:** Bengt Ernryd. **Lys:** Ulv Björck, Sten Lindberg. **Tone:** Ulf Darin, Björn Öberg, Berndt Frithiof. **Medv:** Clu Gulager (Glenn Mortensson), Ernst Günther (Politimester Anders Andersson), Per Oscarsson (Politiassistent Johan Gustavsson), Gunnar Olsson (Karl), Ulla Sjöblom (Kristina Nordbäck), Peter Lindgren (Hans Nilsson), Gudrun Brost (Anna Nilsson), Tor-Ivan Odulf (Bror Nilsson), Gunnar Ossiander (Maleren), Lou Castel (Simon), Anne-Lise Gabold (Maria), Inga Tidblad (Majoren), Lillis Lundgren (Folke), John Henry (Jim Harry), Hans Alfredson (Ejer af billardsalon), Ingvar Ernblad (TV reporter), August Carlsson (Gamle Nilsson), Cecilia Persson (Voldtagen pige), Elina Salo (Pige i tobaksforretning), Marvin Yxner (Politimand). **Længde:** 105 min. 2924 m. **Prem:** 12.3.76 TV. Filmen indspillet fra 17.4.74–19.6.74 med eksteriørscener i Åhus. Filmen blev vist i TV Natkassen. Anm. Kos. 130.

GARAGEN
Garaget. Sverige 1975. **Dist:** E-S. **P-selskab:** Europa Film AB, Public Commercial Production AB, Vilgot Sjöman AB. **P:** Vilgot Sjöman. **P-leder:** Brian Wikström. **P-ass:** Peder Langenskiöld. **Instr:** Vilgot Sjöman. **Script:** Elisabeth Mörk-Norén. **Manus:** Vilgot Sjöman. **Efter:** egen fortælling »Garaget« fra »Oskuld och Förbittring«. **Foto:** Petter Davidsson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Wic Kjellin. **Ark:** P. A. Lundgren. **Kost:** Inger Pehrsson. **Makeup:** Helena Olofsson. **Musik:** Bengt Ernryd. **Tone:** Thomas Holéwa. **Medv:** Agneta Ekmanner (Pia Hiorth), Frej Lindquist (Andreas Hiorth), Per Myrberg (Rektor Ulf Billgren), Christina Schollin (Nancy Billgren), Kerstin Hänström (Sylvia), Lil Terselius (Gun Liljedahl), Peter Lindgren (Redaktør Adolphson), Carl Billquist (Doktor Orlander), Annika Tretow (Fru Ohlsson), Annika Levin (Skolepigen), Mona Andersson (Damefrisøren), Rolf Skoglund (Tankpasseren), Åke Fridell (Den sidste baron), Evert Granholm (Adjunkt Stahl). **Længde:** 100 min. 2750 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 12.1.76 Nygade. Anm. Kos. 129.

GNID – SÅ KOMMER JEG
A Touch of Genie. USA. **Dist:** 808 Pictures. **P:** Jason Russell. **Instr:** Karl Andersson. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Douglas Stone (Melvin), Karen Craig (Benie), Ultramax (Mor), Hearding Harrison (Irvine), John Ashton (Mælkemand), Eric Edwards (Forsikringsagent), Ronald Holand (Kunde), Sandi Fox, Lynn Stevens, Ro Tasha (Fantasipiger), Frank Shepard, Jason Russell, James Irwin (Mænd i teatret), Tina Russell, Harry Reems, Marc Stevens. **Længde:** 100 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 19.1.76 Carlton. Porno.

GO' GANG I GANGSTERNE
Anche gli angeli tirani di destro. **Eng. titel:** Charleston. Italien 1974. **P-selskab:** Tritone Cinmatografica. **P:** Tommaso Sagone. **Instr:** E. B. Clucher (= Enzo Barboni). **Manus:** Enzo Barboni. **Foto:** Marcello Masciocchi. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Eugenio Alabiso. **Ark:** Piero Filippone. **Musik:** Guido De Angelis, Maurizio De Angelis. **Medv:** Giuliano Gemma (Sonny), Ricky Bruch (Præsten), Laura Becherelli (Virginia), Paolo Zilli (Duke), Dominic Barto (Barabba), Natale Nazzareno (Jim), Giuseppe Castellano (Red), Edward Faieta (Tiger), Artemio Antonini, Giancarlo Bastianoni, Omero Capanna (Tigers mænd), Pupo de Luca (Restauratør), Dante Cleri (Tjener), Roberto Alessandri, Enrico Chiappafreddo, Giulio Maculani (Gangstere), Claudio Rufini (Cheribuno Fritz), Fortunato Arena (Peluso), Dada Gallotti (Kvindelig tyv), Enzo Fiermonte (Joe Bendage), Riccardo Pizzuti. **Længde:** 116 min. 3160 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 4.2.76 Cinema 1-2-3.

GREV DRACULA
Dracula cerca sangue di vergine e ... mori di sete!!! **Fransk titel:** Du sang pour Dracula. **Alt. italiensk titel:** Dracula vuole vivere: Cerca sanque di vergine! **Engelsk titel:** Blood for Dracula. **Amerikansk titel:** Andy Warhol's Dracula. Italien/Frankrig 1973. **Dist:** Euro International (Rom)/C.F.D.C. (Paris). **P-selskab:** Compagnia Cinematografica Champion (Roma)/Jean Yanne et Jean-Pierre Rassam (Paris)/An Andy Warhol Presentation. **P:** Andrew Braunsberg. **P-leder:** Mara Blasetti. **Instr:** Paul Morrissey, Antonio Margheriti (= Anthony Dawson). **Instr-ass:** Paolo Pietrangeli. **Manus:** Paul Morrissey, Tonino Guerra. **Efter:** Meget fri tolkning af Bram Stokers roman »Dracula« (1912). **Foto:** Luigi Kuveiller. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jed Johnson, Franca Silvi. **P-tegn:** Enrico Job. **Dekor:** Gianni Giovagnoni. **Kost:** Benito Persico. **Makeup:** Mario di Salvio. **Sp-E:** Carlo Rambaldi. **Musik:** Claudio Gizzi. **Tone:** Carlo Palmieri, Fausto Ancillai, Roberto Arcangeli. **Medv:** Joe Dallesandro (Mario Balato), Udo Kier (Grev Dracula), Maxime McKendry (Marquise Di Fiori), Vittorio de Sica (Marquis Di Fiori), Arno Juerging (Anton), Milena Vukotic (Esmeralda), Dominique Darel (Saphiria), Stefania Casini (Rubina), Silvia Dionisio (Perla), Roman Polanski (Bonde), Gil Cagne (Byboer). **Længde:** 99 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Camera. **Prem:** 23.2.76 Grand. Engelsksproget version. Anm. Kos. 130.

GULD PÅ HJERNEN
Inside Out. England/Vesttyskland 1975. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** Kettledrum (London). For MacLean & Co. (Berlin). **P:** Judd Bernard. **As-P:** Patricia Casey. **P-sup:** Robert Watts. **P-leder:** Rudolph Hertzog. **Instr:** Peter Duffell. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes, Michael Mackenroth. **Stunt-instr:** Rémy Julienne. **Manus:** Judd Bernard, Stephen Schneck. **Foto:** John Coquillon. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Thom Noble. **P-tegn:** Peter Lamont. **Ark:** Jan Schlubach. **Kost:** Irms Pauli. **Sp-E:** Erwin Lange, Karl Baumgartner. **Musik:** Konrad Elfers. **Dir:** Harry Rabinowitz. **Tone:** Günther Kortwich. **Medv:** Telly Savalas (Harry Morgan), Robert Culp (Sly Wells), James Mason (Ernst Furben), Aldo Ray (Prior), Günther Meisner (Schmidt), Adrian Hoven (Dr. Marr), Wolfgang Lukschy (Reinhard Holtz), Charles Korvin (Peter Dohlberg), Constantin De Goguel (Col. Kosnikov), Richard Warner (Wilhelm Schlager), Don Fellows (Amerikansk oberst), Lorna Dallas (Meredith Morgan), Sigrid Hanack (Siggi), Peter Schlesinger (Udo Blimpermann), Stephen Curtis (Chess boy), Doris Kunstmann (Erika), Bernhard Bauer (Pauli), Lutz Winter (Bilforhandler), Timothy Peters (Sælger), Thursten Gehrhus (Walti), Marlis Peteersen (Waltis mor), Rainer Peets (Chauffør), Gerhard Konzack (Bedemand). **Længde:** 97 min. 2675 m. **Censur:** Rød. **Udl:** War-

ner/Constantin. **Prem:** 5.1.76 Kinopalæet. Filmen indspillet i Berlin, London og Amsterdam. Indspilningen begyndt 18.2.75. Spændingsfilm.

GØGEREDEN
One Flew Over the Cuckoo's Nest. USA 1975. **Dist:** United Artist. **P-selskab:** Fantasy Film. **P:** Saul Taentz, Michael Douglas. **As-P:** Martin Fink. **P-leder:** Joel Douglas. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr:** Milos Forman. **Instr-ass:** Irby Smith, William St. John. **Manus:** Lawrence Hauben, Bo Goldman. **Efter:** Roman af Ken Kesey »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (1962), dansk oversættelse »Gøgereden«, 1971. Opført som skuespil på Broadway 1964 (med Kirk Douglas i hovedrollen) skrevet af Dale Wasserman. **Foto:** Haskell Wexler, Bill Butler, William A. Fraker. **Kamera:** Hugh Gagnier, Robert Stevens, Dick Colean, Robert Thomas. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Richard Chew, Lynzee Klingman, Sheldon Kahn. **P-tegn:** Paul Sylbert. **Ark:** Edwin O'Donovan. **Kost:** Agnes Rodgers. **Musik:** Jack Nitzsche. **Melodi:** »Charmaine« af Rapee, Pollack. **Add. musik:** Ed Bogas. **Saxofonsolo:** Stanley Turrentine. **Musikbånd:** Ted Whitfield. **Tone:** Mary McGlone, Robert R. Rutledge, Verinoca Seluer, Lawrence Jost, Mark Berger. **Medv:** Jack Nicholson (Randle P. McMurphy), Louise Fletcher (Ratched, sygeplejerske), William Redfield (Harding), Will Sampson (Bromden, indianer), Brad Dourif (Billy Bibbit), Sydney Lassick (Cheswick), Christopher Lloyd (Taber), Danny de Vito (Martini), Delos V. Smith (Scanlon), Marya Small (Candy), Louisa Moritz (Rose), Dean K. Brooks (Dr. Spivey), Scatman Crothers (Turkle, vagtmand), William Duell (Sefelt), Michael Berryman (Ellis), Peter Brocco (Oberst Matterson), Alonzo Brown (Miller), Mwako Cumbuka (Warren), Josip Elec (Bancini), Lan Fendors (Itsu, sygeplejerske), Nathan George (Washington), Ken Kenny (Beans Garfield), Mel Lambert (Havnebetjent), Kay Lee (Natsygeplejerske), Dwight Marfield (Ellsworth), Ted Markland (Hap Arlich), Phil Roth (Woolsey), Mimi Sarkisian (Pilbow, sygeplejerske), Vincent Schiavelli (Frederickson), Tin Welch (Ruckley). **Længde:** 134 min. 3680 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 12.3.76 Dagmar, Biografen (Århus). Først annonceret med den danske titel »Den der kommer allersidst ...« 5 Oscars for: Bedste film, bedste instruktion, mandlige hovedrolle (Nicholson), kvindelige (Fletcher), bedste manuskript efter romanforlæg. Indspilningen begyndt 11.1.75 i Salem, Oregon (USA). Anm. Kos. 129.

HEDT BEGÆR
Love Bus. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** George Hawks, Veronica Melon, Janet Chambers, Dorian Patch. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 19.1.76 Cinema 1-2-3. Porno.

HELD I SPRØJTEN
That Lucky Touch. England 1975. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Gloria Films. **P:** Dimitri de Grunwald. **As-P:** Timothy Burrill. **Instr:** Christopher Miles. **Instr-ass:** Nigel Wool. **Manus:** John Briley. **Adapt:** Monja Danischewsky. **Efter:** Idé af Moss Hart, 1904–61 (ufuldendt skuespil). **Foto:** Douglas Slocombe. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Tom Priestley. **P-tegn:** Tony Masters. **Ark:** Jack Maxsted. **Musik:** John Scott. **Sang:** »That Lucky Touch« af John Scott, Martin, Morrow. **Solister:** Motivation. **Tone:** Claude Hitchcock. **Medv:** Roger Moore (Michael Scott), Susannah York (Julia Richardson), Shelley Winters (Diana Steedeman), Lee J. Cobb (General Steedeman), Jean Pierre Cassel (Leo), Raf Vallone (General Peruzzi), Sydne Rome (Sophie), Donald Sinden (General Armstrong), Michael Shannon (Lt. Davis), Alfred Hoffman (Berckman), Aubrey Woods (Viscount L'Ardey), Timothy Carlton (Tank Commander), Fabian Cevellos (Paul), Vincent Hall (David), Julie Dawn Cole (Tina), Merelina Kendall (Antoinette), Takis Emmanuel (Araber), Michael Green (Ung Araber), Sultan Lanani (Ambassadør), Jamila Massey (Ambassadørens kone), Marianne Stone, Linda Gray, Leonard Kavanagh, Mercia Mansfield, Bonnie Hurren, David Enders (Selskabsgæster), Franco Derossa (Italiensk Sergent), Donna Todd (Nabo). **Længde:** 93 min. 2560 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 22.3.76 Palads. Anm. Kos. 130.

HERFRA MIN VERDEN GÅR
Danmark 1975. **Dist:** Dagmar. **P-selskab:** Kollektiv Film. **P:** Christian Braad Thomsen. **P-leder:** Nina Crone. **Instr:** Christian Braad Thomsen. **Manus:** Christian Braad Thomsen. **Foto:** Dirk Brüel. **Klip:** Grethe Møldrup. **Tone:** Gert Madsen. **Medv:** Familie, venner, bønder og godtfolk. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 9.2.76 Dagmar. Anm. Kos. 130.

HISTORIE OM SYND, EN
Dzieie Grzechu. Polen 1975. **Dist:** Film Polski. **P-selskab:** Tor Film. **P-leder:** Helena Nowicka. **Instr:** Walerian Borowczyk. **Manus:** Walerian Borowczyk. **Efter:** Roman af Stefan Zeromski, 1908. **Foto:** Zygmunt Samosiuk. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lidia Pacewicz. **Ark:** Teresa Barska. **Dekor:** Marek Iwaszkiewicz. **Kost:** Jerzy Szeski. **Musik:** Felix Mendelssohn-Bartholdy (Violinkoncert E-mol, opus 64 - **Solist:** Andrzej Kulka), Johann Pachelbel (Præludium i D-mol - **Solist:** Feliks Raczkowski). **Tone:** Jan Czerwinski. **Medv:** Grazyna Dlugolecka (Eva), Jerzy Zelnik (Lucas), Olgierd Lukaszewicz (Grev Szczerbic), Marek Walczewski, Roman Wilhelmi, Karolina Lubienska, Zdzislaw Mrozewski, Mieczyslaw Voit, Marek Bargie Lowski. **Længde:** 128 min. **Prem:** 3.3.76 Atlantic (polsk filmuge). Anm. Kos. 130.

HJERTER ER TRUMF
Danmark 1976. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Crone Film. **P:** Erik Crone. **P-leder:** Christian Clausen. **Instr:** Lars Brydesen. **Script:** Anders Refn. **Instr-ass:** Anders Refn, Claus Weeke. **Manus:** Jannick Storm, Lars Brydesen. **Foto:** Mikael Salomon. **Ass:** Michael Christensen. **Stills:** Fritz Schrøder. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Lars Brydesen. **P-tegn:** Peter Højmark. **Rekvis:** Nico, John K. Olsen. **Kost:** Jette Termann. **Makeup:** Ruth Mahler. **Sp-E:** Peter Højmark. **Musik:** Hans-Erik Philip. **Lys:** Søren Sørensen, Leif Barney Fick, Ove Hansen. **Tone:** Per Meinertsen, Søren Tom-Petersen, Jimmy Leavens. **Medv:** Lars Knutzon (Verner Nielsen), Ann-Mari Max Hansen (Nina Bromann), Ulla Gottlieb (Hanne Nielsen), Annelise Gabold (Vivian Holtesen), Bent Christensen (Dr. Berg), Morten Grunwald (Mads Bromann), Bodil Kjer (Fru Nielsen), Klaus Pagh (William Bang), Ove Sprogøe (Psykiater), Lotte Tarp (Lone Bang), Claus Nissen, Poul Thomsen, Søren Steen, Kasper Brydesen, Ingolf David, Edward Fleming, Claus Weeke, Gunnar Lemvigh, Michael Lindvad. **Længde:** 121 min. 3305 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 19.3.76 Imperial, Rialto II, Palæ (Århus), Palads (Ålborg), Bio (Herning), Bio (Hjørring), Scala 2 (Holstebro), Teater Bio (Horsens), Kino (Kolding), Grand (Odense), Kinopalæet (Randers), Kino (Roskilde), Kino (Silkeborg), Scala (Slagelse), Biografteatret (Vejle). Filmen er støttet med 850.000 kr. af Filminstituttet. Anm. Kos. 130.

HOPLA PÅ SENGEKANTEN
Danmark 1976. **Dist:** Palladium. **P-selskab:** Palladium. **Instr:** John Hilbard. **Manus:** John Hilbard, Gitte Palsby. **Efter:** Idé af Connie Petit. **Foto:** Jan Weincke. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Ole Høyer. **Sangtekster:** Birgit Christiansen, John Hilbard, Børge Jørgensen. **Medv:** Ole Søltoft (Adam), Vivi Rau (May), Søren Strømberg (Salgschef Hansen), Annie Birgit Garde (Maria), Ulla Jessen (Bicky), Paul Hagen (Poulsen), Karl Stegger (Borgmester), Arthur Jensen (Hr. Madsen), Bjørn Puggård-Müller (Rammelberger), Otto Brandenburg (Skægget ingeniør), Dario Campeotto (Italiener), Kate Mundt (Jean Thompson), Steen Frøhne (Jens), Willy Rathnov (Forretningsmand), Danny Drags, Vic Salomonsen (Fru Madsen), Tom Wilke (Italiener), William Kisum (Stadsingeniør), Alvin Linnemann (Politiker), Anne Bie (Tilly), Valsø Holm (Pølsemand), Holger Vistisen (Kunde), Louise Frevert (Susanne), Ivar Søe (Stort brød), Anker Ekelund (Ung mand), Birgit, Alice, Kate, Helle og Connie. **Længde:** 99 min. 2700 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Palladium. **Prem:** 28.1.76 Palladium. Pornofolkekomedie. Se art. Kos. 130.

HÅNDFULD KÆRLIGHED, EN
En Handfuli Kärlek. Sverige 1973. **Dist:** Sandrews. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet, Sandrew Film & Teater. **P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Brian Wikström. **Ass:** Peder Langenskjöld. **Instr:** Vilgot Sjöman. **Script:** Ulla Stattin. **Manus:** Vilgot Sjöman. **Foto:** Jörgen Persson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Wic Kjellin. **Ark:** P. A. Lundgren. **Rekvis:** Anders Barreus, Carl-Frederik Scheele. **Kost:** Björn Nelstedt, Eva-Lisa Nelstedt. **Makeup, frisurer:** Bengt Ottekil, Kerstin Elg. **Musik:** Bengt Ernryd. **Lys:** Ulf Björk, Hans Rinning. **Tone:** Tomas Samuelsson, Lennart Forssen, Sven Fahlén. **Medv:** Anita Ekström (Hjördis), Gösta Bredefeldt (Daniel), Ingrid Thulin (Inez Crona), Ernst-Hugo Järegård (Claes Crona), Sif Ruud (Thekla Renholm), Per Myrberg (Sebastian Renholm), Eva-Britt Strandberg (Thérese), Frej Lindquist (Fritz Frederik Crona), Anders Oscarsson (Henning Christian Crona), Chris Wahlström (Magdalena), Bibi Skoglund (Adele), Ernst Günther (Finland), Harald Hamrell (Linus), Lise-Lotte Nilsson (Hanna), Rolf Skoglund (Sigfrid), Bellan Roos (Farmor), Berndt Lundquist (Karlinge Svensson), Jan-Erik Lindqvist (Ivan Pesson), Georg Rydeberg (Apelberg), Ulf Johansson (Teknisk direktør). **Længde:** 125 min. 3415 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 25.3.76 Delta. Filmen indspillet i Stockholm fra d. 21.5.73 til 3.8.73. Oprindelig længde 142 min. Anm. Kos. 130.

I DET FREMMEDE
In der Fremde. Vesttyskland/Iran 1974. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Provobis Film (Hamborg)/New Film Group (Teheran). **Instr:** Sohrab Shahid Saless. **Manus:** Shorab Shahid Saless, Helga Houzer. **Foto:** Ramin Reza Molai. **Farve:** Eastmancolor. **Tone:** Frank Schreiner, Max Galintzky. **Medv:** Parviz Sayyad (Husseyin), Anasal Cihan (Student), Muhammet Temizkan (Kasim), Hüsamettin Kaya (Osman), Sakibe Kaya (Osmans datter), Imran Kaya (Osmans kone), Ursula Kessler (Gammel dame), Ute Bokelmann (Hannelore), Renate Derr (Dame i park), Stanislaus Soloter (Arbejder i kantine), Heinz Bernhardt (Arbejder i tunnelbanen). **Længde:** 90 min. **Prem:** 13.1.76 TV. Anm. Kos. 128.

ILLUMINATION
Iluminacja. Polen 1972. **Dist:** Film Polski. **P-selskab:** Tor. **P-leder:** Jerzy Buchwald. **Instr:** Krzyszof Zanussi. **Manus:** Krzysztof Zanussi. **Konsulenter:** Professor Wladyslaw Tartarkiewicz, Professor Iwo Birulabialynicki, Dr. Jerzy Mycielski, Dr. Sylwester Popowski, Dr. Bogdan Mielnik, Dr. Wladyslaw Torski, Dr. Lukasz Torski. **Foto:** Edward Klosinski. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Urszula Sliwinska. **Ark:** Stefan Maciag. **Musik:** Wojciech Kilar. **Medv:** Satanislaw Latallo (Franciszek Retman), Monika Dzienisiewicz-Olbrychska (Agnieszka), Malgorzata Pritulak (Malgosia), Jan Skotnicki (Den syge matematiker), Edward Zebrowski (Lægen), Irena Horecka (Patientens mor), Jadwiga Colonna-Walewska (Franciszeks mor), Wlodziemierz Zawadski (Assistent), Jerzy Illasiewicz (Fysiker), Jullan Klemerus (Bjergbestiger), Alina Korniejowska (En kvinde), Marcin Latallo (Sønnen), Andrzej Mikulski (Læge), Andrzej Mellin, Tomasz Misztela (Arbejdere), Wlodzimierz Okrasa (En bekendt), Jacek Petrycki, Wlodzimierz Wlodarski (Vidner), Michal Tarkowski (Chauffør), Ryszard Wachowski (Mand i drøm), Jerzy Vaulin (Chefen), Joanna Zolkowska (Pige i vindue). **Længde:** 91 min. **Prem:** 2.3.76 Atlantaic (polsk filmuge). Præmieret ved Locarno-Festivalen 1973. Skuespilleren Stanislaw Latallo omkom ved en bjergulykke i Himalaya 1974. Anm. Kos. 130.

ILSE – HUNULVEN FRA SS
Ilsa: Shewolf of the SS. Canada 1975. **P-selskab:** Aetas Film Production. **P:** Herman Traeger. **Instr:** Don Edmonds. **Manus:** John Saxon. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Dyanne Thorme (Ilse), Sandi Richman (Ingrid), Jo Jo Deville (Margit), Greg Knoph (Wolf), Wolfgang Roehm (Generalen), Uschi Digard. **Længde:** 95 min. 2590 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 5.1.76 Colosseum. Sadisme i fangelejr.

INDIAN KILLER
Alien Thunder. Canada 1973. **Dist:** Cinerama Inc. **P-selskab:** Onyx Films Inc. **P:** Marie-Jose Raymond. **Ex-P:** P. Michel de Grandpré. **P-ass:** Suzanne Chiasson. **P-leder:** Howard Perry. **Instr:** Claude Fournier. **Script:** Rose-Marie Mosherry. **Stunt-instr:** John Scott. **Manus:** George Malko. **Efter:** Fortælling af Claude Fournier, Marie-Jose Raymond. **Foto:** Claude Fournier. **Kamera:** Michel Brault. **Ass:** Nikola Kospartov, Patrick Blossier. **Stills:** Pierre Dury. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gagne, Yves Langlois. **Ark:** Anne Pritchard. **Kost:** Anne Pritchard. **Makeup:** Fred Blau. **Sp-E:** Steve Karkus. **Musik:** Georges Delerus. **Lys:** Maurice de Ernsted. **Tone:** Bruce Bizenz, Marcel Pothier, Jean-Pierre Lelong, Joe Grimaldi. **Medv:** Donald Sutherland (Dan Candy), Gordon Tootoosis (Almægtige Stemme), Chief Dan George (Tordenbulder), Kevin McCarthy (Malcolm Grant), Francine Racette (Emilie Grant), James O'Shea (Edouard Grant), Sarain Stump (Napoleon Royal), Jack Duceppe (Inspektør Brisebois), Antony Parr (Mostyn Brooke), John Boylan (Harold Bellringer), Vincent Daniels (Mange Fugle), Lenny George (Rullende græs), Jack Creley (Arthur Ballentyne), Stan Thomas, Ernestine Gamble, Susanne Arcand, Edna Brittain, Marshall Brittain, Acnes Smallchild, Philimene Gamble, Mary Scott, Hub Donaldson, Maurice Dunster, Walter Mills, Reg McReynolds, Bud Stilling. **Længde:** 90 min. 2535 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 12.1.76 Grand. Canadisk western.

JONATHAN LIVINGSTON HAVMÅGE
Jonathan Livingston Seagull. USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** J. L. S. Partnership. A Paramount Production. **P:** Hall Bartlett. **P-sup:** Gaylin Schultz. **P-ass:** Bill Thomas, John Arnold. **Instr:** Hall Bartlett. **Fugle-trænere:** Ray Berwick, Gary Gero, Matthew Place, James og Brian Callahan. **Manus:** Richard Bach, Hall Bartlett. **M-sup:** Catalina Lawrence. **Efter:** Roman af Richard Bach »Jonathan Livingston Seagull« (1970), dansk udgave: København. 1973. **Kons:** William H. Coleman. **Foto:** Jack Couffer. **Ass:** John Koester. **Luft-foto:** Greg MacGillivray, Jim Freeman. **Foto-kons:** Sandy Dvore. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Frank P. Keller. **Ass:** James Galloway. **P-tegn:** Boris Leven. **Sp-E:** L. B. Abbott. **Musik:** Neil Diamond, Lee Holdridge. **Dir:** Tom Catalano. **Solist:** Neil Diamond. **Tone:** Wayne Artman, Richard Portman, Frank Warner, George Ressler. **Medv:** (Stemmer) – James Franciscus (Jonathan), Juliet Mills (Pigen), Hal Holbrock (Elder), Philip Ahn (Chang), David Ladd (Fletcher), Kelly Harmon (Kimmy), Dorothy McGuire (Mor), Richard Crenna (Far). **Længde:** 100 min. 2725 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 5.1.76 ABCinema. Eksteriørscenerne optaget i High Sierra, Big Sur, Yosemite, Death Valley, Carlsbad, Mono Lake, Pinnacie National Park, Monterey. Filmens oprindelige spilletid: 114 min. Anm. Kos. 129.

JULIA . . . OG MÆNDENE
Es war nicht die Nachtigall ... Vesttyskland 1974. **Dist:** Constantin Film. **P-selskab:** Lisa Film. **P:**

Erich Tomek. **Instr:** Sigi Rothemund. **Instr-ass:** Ulrich Strobel. **Manus:** Wolfgang Bauer. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Heinz Hölscher. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eva Zeyn. **Ark:** Robert Fabiankovich. **Musik:** Gerhard Heinz. **Medv:** Sylvia Kristel (Julia), Jean-Claude Bouillon (Ralph), Terry Torday (Yvonne), Ekkehardt Belle (Patrick), Christine Glasner, Gisela Hahn, Peter Berling, Rose Renée Roth, Dominique del Pierre, Manfred Spies, Michael Tietz, Alois Mittermayr. **Længde:** 78 min. 2135 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Cinema. **Prem:** 12.1.76 Cinema 1-2-3. Filmen indspillet på locations i Schweiz og Verona. Vises i franksproget version. Porno.

KILLER ELITE
The Killer Elite. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Exeter Associates. Persky-Bright. An Arthur Lewis-Baum/Dantine Production. **P:** Martin Baum, Arthur Lewis. **Ex-P:** Helmut Dantine. **As-P:** Joel Freeman. **P-samordner:** Yannoulla Wakefield. **P-leder:** Bill Davidson. **Fortekster:** Burke Mattson. **Instr:** Sam Peckinpah. **2nd-unit-instr:** Frank Kowalski. **Instr-ass:** Newton Arnold, Ron Wright, Jim Bloom, Cliff Coleman. **Stunt-instr:** Whitey Hughes, Cherry Lau. **Stuntmen:** Whitey Hughes, Cherry Lau, Gary Combs, Gray Johnson, Dean Jeffries, Gene Lebell, Eddie Donno, Walter Scott, Kim Kahana, Werner Venetz, Jim Nickerson, Chuck Water, Bill Burton, Fred M. Vaugh, Bill Catching. **Karate:** Hank Hamilton, Dennis Gee, Tak Kubota, Sam Hiona, Dan Inosato, April Castro, June Castro, May Castro, Cherry Lau, Kim Kahana, Eric Lee, Howard Lee, Emil Farkas, Teresita M. Luz, Lance Fisher, Brian Fung, Ben Otake, Ernest Robinson, Wally Rose, Raymond Solis, Simon Tam, Gerald Okamura, Frank Orsatti, Wilfred Tsang, Jessie Washington, Leo Whang, Larry Wikel. **Manus:** Marc Norman, Stirling Silliphant. **Efter:** Roman af Robert Rostand »Monkey in the Middle«. **Foto:** Philip Lathrop. **2nd-unit-foto:** Duke Callaghan. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Garth Craven, Tony de Zarraga, Monte Hellman. **P-tegn:** Ted Haworth. **Dekor:** Rick Gentz. **Kost:** Ray Summers, Kent James. **Sp-E:** Sass Bedig. **Musik:** Jerry Fielding. **Tone:** Fred Brown, Charles M. Wilborn, Richard Portman. **Medv:** James Caan (Mike Locken), Robert Duvall (George Hansen), Arthur Hill (Cap Collis), Gig Young (Lawrence Weyburn), Mako (Yuen Chung), Bo Hopkins (Jerome Miller), Burt Young (Mac), Tom Clancy (O'Leary), Tiana (Tommie Chung), Katy Heflin (Amy), James Wing Woo (Tao Yi), George Kee Cheung (Bruce), Simon Tam (Jimmy Fung), Rick Alemany (Ben Otake), Hank Hamilton (Hank), Walter Kelley (Walter), Billy J. Scott (Eddie), Johnnie Burrell (Donnie), Matthew Peckinpah (Mat), Carole Mallory (Rita), Helmut Dantine (Vorodny), Tak Kubota (Negato Toku), Tom Bush (Tom, mekaniker), Eddie Donno (Falsk officer), Victor Sen Young (Wei Chi), Wilfred Tsang (Wilfie), Milton Shoong (Miltie), Sondra Blake (Josephine), Kim Kahana (Vagt), Edward R. White (Sikkerhedsvagt), Alan Keller (Politimand), Mel Cenizal (Tjener), Gary Combs (Sikkerhedsvagt), James de Closs (Soldat), Joseph D. Glenn (Mand ved Comteq), Eloise Shoong (Eloise), Charles A. Tritone (Soldat ved selskab), Kuo Lien Ying (Weyburns sekretær), David E. Bitar, Arnold E. Fortgang, Joseph C. Hoffman, Gilbert J. Kuverca, Lawrence Spergel, Gregory J. Trudell (Læger), Mary Ann Skidmore, Donna Bugher, Grace Harstad, Kathy Kirkpatrick, Maggie McDowell (Sygeplejersker). **Længde:** 123 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 5.3.76 Palads. Indspilningen begyndt 7.4.75. Anm. Kos. 130.

KORTE SOMMER, DEN
Arb.titel: Flyvende Sommer. Danmark 1975. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Crone Film. **P:** Erik Crone. **P-leder:** Jørgen Hinsch. **Instr:** Edward Fleming. **Script:** Kate Skolmen. **Manus:** Edward Fleming. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Michael Christensen. **Stills:** Morten Arnfred. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lizzie Weischenfeld. **Ark:** Erik Bjørk. **Rekvis:** Jens Bo Larsen. **Kost:** Ulla-Britt Søderlund, Marcella Kjeldtoft. **Makeup:** Bodil Overby. **Musik:** Ole Høyer. **Lys:** Svend Bregenborg, Jimmy Leavens. **Tone:** Gert Madsen, Jens Grønborg. **Ass:** Niels Bokkenheuser. **Medv:** Ghita Nørby (Kirsten), Casper Bjørk (Birger), Verner Bo Jeppesen (Verner), Henning Jensen (Eugen), Ove Sprogøe (Baronen, Ole Larsen (Bedstefar), Bodil Udsen (Bedstemor), Lone Hertz (Sjappergassen), Elin Reimer (Rosa), Mime Fønss (Fru Emma), Peter Steen (Feltwebel), Hans Rostrup (Prædikant), Karl Stegger (Købmand Jacobsen), Ole Ernst (Teaterregissør), Birgit Conradi (Else), Benny Petersen (Bartender), Gyda Hansen (Servitrice), Holger Vistisen (Verners far), Toni Rodian (Heinrich), Beatrice Palner (Desiree), Svend Johansen (Kommandant), Leif Lauridsen (Jørgen), Birgitte Federspiel (Silden), Eddie Karnil (Hr. Greve), Jens Okking (Blind mand), Thøger Olesen (Opsynsmand), Lizzie Varencke, Gurli Gilda, Tove Abrahamsen. **Længde:** 100 min. 2730 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 23.1.76 Alexandra, Rialto II. Eksteriørscenerne indspillet i Hjørring, Hirtshals, Tornby Strand, Veksø Kro, Sjælland. Interiør i Risby Studierne. Indspilningen startet 30.5.75. Produktionsgaranti fra Filminstituttet: 990.000 kr. Tildelt en Bodil som årets bedste danske film. Også Bodil til Ghita Nørby (bedste kvindelige hovedrolle) og til Ole Larsen (bedste mandlige birolle). Anm. Kos. 130.

KVINDEFÆNGSLET I BAMBUSHELVEDET
The Bamboo House of Dolls. Hong Kong 1973. **P-selskab:** Run Run Shaw. Shaw Bros. **P:** Run Run Shaw. **Instr:** Kuei Chi Hung. **Stunt-instr:** Shikamura. **Foto:** Yu Chi. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Musik:** Wang Fu Ling. **Medv:** Lo Lieh (Tseu-Hi), Birte Tove (Jennifer), Nika Wane (Elisabeth), Hi Hai-Shu (Hung Yu-Lan), Lo Hsiyain (Wong), Kao Shang-Mei, Chen Feng-Chen, Fan Mei Sheng, Rushka Rosen, Chan Shen, Wang Hsieh, Terry Liu. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 22.3.76 Colosseum. Fængselsvold.

LILLE HUL PÅ REJSE, DET
Journey of O. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Georgina Spelvin. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 29.3.76 Carlton. Porno.

LILLE SÆLGER, KA' DU NU
Secrets of a Door to Door Salesman. England 1973. **Dist:** New Realm. **P-selskab:** Oppidan Films. **P:** David Grant. **As-P:** Malcolm Fancey. **Instr:** Wolf Rilla. **Instr-ass:** Michael McKeag. **Manus:** Joseph McGrath, Roy Nicholas. **Foto:** Marc McDonald. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Peter Horrey. **Ark:** Tony Curtis. **Musik:** John Shakespeare, Derek Warne. **Tone:** Bernie Childs. **Medv:** Brendan Price (David Clyde), Graham Stark (Charlie Vincent), Chic Murray (Politimand), Bernard Spear (Jake Tripper), Felecity Devonshire (Susanne), Sue Longhurst (Penny), Jean Harrington (Martina), Johnny Briggs (Loman), Elizabeth Romilly (Nancy), Jacqueline Logan (Mrs. Donovan), Victoria Burgoyne (Sally), Noelle Finch (Edith Simons), Geraldine Hart (Mrs. Barling), Valerie Bell (Mrs. Green). **Længde:** 80 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Borg. **Prem:** 1.3.76 Platan. Porno.

LINA BRAAKE
Lina Braake oder die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat. Vesttyskland 1974. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** U.L.M./Bernhard Sinkel Filmproduktion/WDR. **P:** Bernhard Sinkel. **Instr:** Bernhard Sinkel. **Manus:** Bernhard Sinkel. **Foto:** Alf Brustellin. **Ass:** Detlef Nietballs. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Heidi Genée. **Ark:** Nikos Perakis. **Musik:** Joe Haider. **Tone:** Hayo von Zündt, Frank Jahn. **Medv:** Lina Carstens (Lina Braake), Fritz Rasp, Herbert Röttiger, Erica Schramm, Benno Hoffmann, Ellen Mahlke, Rainer Basedow, Oskar von Schaab, Gustl Datz, Wilfried Klaus, Ellen Frank. **Længde:** 89 min. 2407 m. **Prem:** 7.2.76 TV. Præmieret med Bundesfilmpreis i guld for bedste film 1975 og til Lina Carstens. Anm. Kos. 127.

LÆRERINDEN FRA SAO BERNARDO
Sao Bernardo. Brasilien 1972. **P-selskab:** Saga Films. **Instr:** Leon Hirszman. **Manus:** Leon Hirszman. **Efter:** Roman af Graciliano Ramos »Sao Bernardo«, 1934. **Foto:** Lauro Escorel, Moraes Filho. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eduardo Escorel. **Ark:** Luis Carlos Ripper. **Kost:** Luis Carlos Ripper. **Musik:** Caetano Veloso. **Medv:** Othon Bastos (Paulo Honório), Isabel Ribeiro (Madalena), Nildo Parente (Luis Padilha), Vanda Lacerda (Da Gloria), Mario Lago (Nogueira), Josef Guerreido (A. Gondim), Rodolfo Arena (Dr. Magalhaes), Joffre Soares (Padre Brito), Labanca (Mendoca), José Lucena, Andrei Salvador, Jose Policena. **Længde:** 110 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 1.3.76 Dagmar. Anm. Kos. 130.

MANDEN DER VILLE VÆRE KONGE
The Man Who Would Be King. USA 1975. **Dist:** Allied Artists. **P-selskab:** Allied Artists. Columbia. Persky-Bright/Devon. **P:** John Foreman. **As-P:** James Arnett, William Hill. **P-sup:** Ted Lloyd. **P-leder:** Robin Douet, David Andersson, Eva Monley, Malcolm Christopher, Mohamed Abbazi (Marokko). **Instr:** John Huston. **2nd-unit instr:** Michael Moore. **Script:** Angela Allen. **Instr-ass:** Gladys Hill, Bert Batt, Michael Cheyko, Christopher Carreras. **Stunt-instr:** James Arnett. **Heste:** Bob Simmons. **Manus:** John Huston, Gladys Hill. **Efter:** Novelle af Rudyard Kipling »The Man Who Would Be King« fra samlingen »Wee Willie Winkie«, 1888. **Foto:** Oswald Morris. **2nd-unit foto:** Alex Thomson. **Kamera:** Eric van Haren-Noman. **Stills:** Ian Coates. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Russell Lloyd. **P-tegn:** Alexander Trauner. **Ark:** Tony Inglis. **Dekor:** Peter James. **Skulptur-arbeide:** Giulio Srubek Tomassy. **Kost:** Edith Head. **Makeup:** George Frost. **Frisurer:** Pat McDermott. **Sp-E:** Dick Parker. **Sp-foto-E:** Wally Veeves. **Musik:** Maurice Jarre. **Tone:** Basil Fenton-Smith, Les Hodgson, Gordon K. McCallum. **Medv:** Sean Connery (Daniel Dravot), Michael Caine (Peachy Carnehan), Christopher Plummer (Rudyard Kipling), Saeed Jaffrey (Billy Fish), Karroum Ben Bouih (Kafu-Selim), Jack May (Distriktsleder), Doghmi Larbi (Ootah), Shakira Caine (Roxanne), Mohammed Shambi (Babu), Paul Antrim (Mulvaney), Albert Moses (Ghulam), Kimat Singh, Gurmuks Singh (Soldater), Yvonne Ocampo, Nadia Atbis (Danserinder), Graham Acres (Officer), Blue Dancers of Godlamine. **Længde:** 129 min. 3535 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 5.3.76 Kinopalæet. Eksteriørscenerne optaget i Marrakesh, Marokko. Indspilningen begyndt 9.1.75. Anm. Kos. 129.

MED SÆD I LASTEN
Heavy Load. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Betty Throat, Lisa Love, »Big« John. **Længde:** 84 min. 2295 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 8.3.76 Carlton. Porno.

MR. SHATTER – PROFESSIONEL MORDER
Call Him Mr. Shatter. **Alt. titel:** Shatter. England 1975. **Dist:** Avco Embassy. **P-selskab:** Hammer Film Productions Ltd./Shaw Bros. **P:** Michael Carreras, Vee King Shaw. **Instr:** Michael Carreras. **Manus:** Don Houghton. **Foto:** Brian Probyn, John Wilcox, Roy Ford. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Eric Boyd-Perkins. **Sp-E:** Les Bowie. **Musik:** David Lindup. **Musik-sup:** Philip Martell. **Medv:** Stuart Whitman (Shatter), Peter Cushing (Rattwood), Anton Diffring (Hans Leber), Ti Lung (Tai Phah), Lily Li (MaiMee), Yemi Ajibade (M'Goya), Liu Ka Yong, Huang Pei Chi (Bodyguards), Liu Ya King (Lebers pige), Lo Wei (Howe), James Ma (Thaibokser), Chiang Han (Korea-bokser), Kao Hsiung (Japansk bokser). **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Konorama. **Prem:** 23.2.76 World Cinema. Indspilningen begyndt 17.12.73 i Hong Kong. Gangsterfilm.

MONISMANIEN 1995
Monismanien 1995 – En film om frihet. Sverige 1975. **Dist:** SF. **P-selskab:** Sveriges Radio TV2 (vist i svensk TV2 d. 26.11.75)/Firma Monismanien 1995. **P:** Kenne Fant. **P-leder:** Stig Palm. **I-leder:** Jan Ove Jonsson. **Instr:** Kenne Fant. **Script:** Ulla Stattin. **Instr-ass:** Torbjörn Ehrnvall. **Manus:** Kenne Fant. **Efter:** Eget skuespil »Monismanien 1995« (1974). **Foto:** Sven Nykvist. **Kamera:** Lars Karlsson. **Stills:** Bo-Erik Gyberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Siv Lundgren. **Ark:** Pelle Johansson. **Rekvis:** Börje Brönnerstad, Lena Nilsson. **Kost:** Eva Levén. **Makeup:** Tina Johansson, Berit Landsky. **Musik:** Hector Berlioz, »Symphonie fantastique Opus 14«. **Dir:** Erik Nordgren. **Lys:** Lars Stålberg, Wiktor Paldin. **Tone:** Alvar Piehl, Lars Heleander, Kjell Klingemark, Mats Lindskog. **Medv:** Harriet Andersson (Konen), Erland Josephson (Læreren), Ingrid Thulin (Opdageren), Julia Hede (Datteren), Gösta Cederlund (Pedellen), Holger Löwenadler (Kontormand), Mathias Henrikson (Kurator), Tomas Bolme (Militærpolitimand), Georg Funkquist (Dommer), Margareta Krock (Anklageren), Kurt Emke, Lars Wiik (Soldater), Ulf Brunnberg (Sekretær), Birger Åsander, Elsa Ebbesen, Eva Levén, Charlie Nykvist (Jurymedlemmer). **Længde:** 97 min. 2650 m. **Udl:** Skagen Bio. **Prem:** 10.3.76 Skagen Bio. Intellektuel science-fiction.

MORDER-KABALEN
Les Innocents aux Mains Sales. **Italiensk titel:** Gli innocenti dalle mani sporche. **Tysk titel:** Die Unschuldigen mit den schutzigen Händen. **Engelske titler:** Innocents with Dirty Hands/Damned Innocents. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1975. **Dist:** Les Films la Boetie/Fox/Constantin. **P-selskab:** Les Film la Boetie (Paris)/Juppiter Generale Cinematografica S.P.A. (Rom)/Terra Filmkunst (Berlin). **P:** André Génoves. **P-sup:** Guy Azzi, Patrick Delauneux. **P-leder:** Jacqueline Oblin, Pierre Gauchet. **Instr:** Claude Chabrol. **Script:** Aurore Paquiss. **Instr-ass:** Michel Dupuy, Philippe Delabarde. **Manus:** Claude Chabrol. **Efter:** Romanen »The Damned Innocents« af Richard Neely. **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Yves Agostini. **Ass:** Paul Cotte, André Marquette. **Stills:** Roger Corbeau. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard, Carlo Reali. **Ass:** Michel Simonnet. **P-tegn:** Guy Littaye. **Rekvis:** Patrick Delauneux. **Kost:** Fanny Jakubowicz, Nadine Dessalles. **Makeup:** Didier Lavergne, Louis Bonnemaison. **Frisurer:** Jean-Max Guerin. **Musik:** Pierre Jansen. **Dir:** André Jouve. **Lys:** Jean Atanasian, Louis Perret, René Piget. **Tone:** Guy Chichignoud, Monique Fardoulis. **Medv:** Romy Schneider (Julie Wormser), Rod Steiger (Louis Wormser), Paolo Giusti (Jeff Marle), Jean Rochefort (Advokat Legal), Francois Maistre (Inspektør Lamy), Pierre Santini (Inspektør Villon), Francois Perrot (Georges Thorent), Hans Christian Blech (Dommer), Serge Benito (Bankdirektør), Jürgen Doeres (Flink ung mand), René Piget (Mekaniker), Dominique Zardi, Henri Attal (Agenter), Jean Cherlian (Politimand på båd), Georges Bain (Spiller), Gilbert Servien (Retsbetjent). **Længde:** 120 min. 3430 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 28.1.76 Grand. Filmen indspillet i Saint-Tropez og omegn i 1974. Anm. Kos. 129.

MUTTER KÜSTERS' HIMMELFART
Mutter Küster's Fahrt zum Himmel. Vesttyskland 1975. **P-selskab:** Tango Film. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder, Kurt Raab. **Foto:** Michael Ballhaus. **Farve:** East-

mancolor. **Klip:** Thea Eymesz. **Ark:** Kurt Raab. **Musik:** Peer Raben. **Medv:** Brigitte Mira (Mutter Küsters), Margit Carstensen, Karl-Heinz Böhm (Ægteparret Thälmann), Ingrid Caven (Corinna Corinne), Irm Hermann (Helene), Arim Meier (Ernst), Peter Kern (Natklubejer), Gottfried John (Pressefotograf), Peter Bolag, Peter Chatel (Fotografer). **Længde:** 110 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 26.3.76 Dagmar. Anm. Kos. 129 + 130.

MÅSKE KU' VI
Danmark 1976. **Dist:** Kino Film. **P:** Steen Herdel. **P-leder:** Ib Tardini, Steen Herdel. **Instr:** Morten Arnfred, Morten Bruus, Lasse Nielsen. **Script:** Hannah Lowy. **Teknisk assistent:** Jan Jesting. **Foto:** Morten Arnfred, Morten Bruus, Leif Barney Fick. **Stills:** John Johansen, Carsten Nielsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Janus. **Rekvis:** Finn Richardt. **Musik:** Sebastian. **Sange:** »I morgen kommer aldrig«, »Jeg ka' ik' gøre for'et«, »På chancen«, »Måske ku' vi«, »Flugt«, »Det forsvinder«. **Tone:** Per Assentoft. **Lys:** Leif Barney Fick, Morten Arnfred, Morten Bruus. **Medv:** Karl Wagner (Kim), Marianne Svendsen (Marianne), Ole Ernst. **Længde:** 98 min. 2690 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Kino Film. **Prem:** 16.2.76 Nygade. Ung kærlighed.

OKINAWA – STILLEHAVSKRIGENS HELVEDE
Okinawa Kessen. Japan 1971. **P-selskab:** Toho Company Ltd. **Instr:** Kihachi Okamoto. **Manus:** Kaneto Shindo. **Foto:** Hiroshi Marui. **Farve:** Fuji Color. **Format:** Tohoscope. **Ark:** Yoshiro Muraki. **Musik:** Masaru Sato. **Medv:** Keiju Kobayashi, Tetsuro Tanba, Tatsuya Nakadai, Yuzu Kayama, Mayumi Ozora, Wakako Sakai. **Længde:** 149 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Panorama. **Prem:** 22.3.76 World Cinema. Anm. Kos. 130.

ORDRE TIL AT DRÆBE
Ordine di uccidere. **Eng. titel:** Order to Kill. Italien/Spanien/Santo Domingo 1975. **P-selskab:** BRC/FRAL. **P:** Jose Maesso. **Instr:** Jose Maesso. **Farve:** Technicolor. **Medv:** Helmut Berger (Clyde Hart), Sydne Rome (Anne), Jose Ferrer (Politiinspektør Reed), Juan Luis Galiardo (Richard), Kevin McCarthy (McLean). **Længde:** 103 min. 2800 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 1.3.76 Metropol. Gangsterfilm.

O'S HISTORIE
Histoire d'O. **Tysk titel:** Geschichte der O. Frankrig/Vesttyskland 1975. **Dist:** S. N. Prodis/Constantin Film. **P-selskab:** S. N. Prodis/Yang Films/A. D. Créations/Terra Filmkunst. **P:** Gérard Lorin, Eric Rochat. **P-leder:** Roger Fleytoux. **Ass:** André Delacroix, Jean-Louis Lapassade, Christine Gozlan, Yvon Sassiaud. **Instr:** Just Jaeckin. **Script:** Colette Crochot. **Manus:** Sébastian Japrisot. **Efter:** Roman af Pauline de Réage, 1954, da. overs. 1963. **Foto:** Robert Fraisse. **Kamera:** Yves Rodallec. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Francine Pierre, Catherine Bernard. **Ark:** Baptiste Poirot. **Rekvis:** Francois Menny, Patrick Poubel, Sylvain Hecht. **Musik:** Pierre Bachelet. **Lys:** Luigi Bisioli. **Tone:** Alex Font, J.-C. Duval, Laurent Quaglio, Gina Pignier, Catherine Dubeau, Elisabeth Parniere, Claude Pouganou. **Medv:** Corinne Cléry (O), Udu Kier (René), Anthony Steel (Sir Stephen), Jean Gaven, Christiane Minazzoli, Martine Kelly, Jean-Pierre Andréani, Gabriel Cattand, Albane Navizet, Li Sellgren, Henry Piegay, Eva Lücke, Judith Novak, Alain Noury. **Længde:** 112 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. Prem: 2.2.76 Metropol. Porno.

POLSK FILMUGE
bestående af spillefilmene »Det forjættede land«, »En historie om synd«, »Illumination«, »En rapport om forbrydelse«, »Sommerfugle« og »Syndfloden«. Se i øvrigt under de enkelte titler. Samlet anm. Kos. 130.

PORNOGRAFEN
Jinruigaku Nyumon. Japan 1966. **P-selskab:** Nikkatsu Corp. **P:** Jiro Romoda. **Instr:** Shohei Imamura. **Manus:** Koji Numata, Shohei Imamura. **Efter:** Fortælling af Akihiro Nosaka. **Foto:** Masahisa Himeda. **Format:** Nikkatsu Scope. **Klip:** Mutsuo Tanji. **Ark:** Ichiro Takada, Hiromi Shiozawi. **Musik:** Toshiro Kusunoki. **Tone:** Shinichi Beniya. **Medv:** Shoichi Ozawa (Subu Ogata), Sumiko Sakamoto (Haru Masuda), Masafumi Kondo (Koichi), Keiko Sagawa (Keiko), Ganjiro Nakamura (Ældre kunde), Chocho Miyako, Haruo Tanaka, Shinichi Nakano. **Længde:** 93 min. **Original spilletid:** 128 min. **Prem:** 2.1.76 TV. Anm. Kos. 129.

RAPPORT OM FORBRYDELSER, EN
Zapis Zbrodni. Polen 1974. **Dist:** Film Polski. **P-selskab:** Kadr. **P-leder:** Jerzy Laskowski. **Instr:** Andrzej Trzos-Rastawiecki. **Manus:** Andrzej Trzos-Rastawiecki, Maciej Krasicki. **Foto:** Zygmunt Samosiuk. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Henryk Kozniak. **Musik:** Jerzy Maksymiuk. **Medv:** Mieczyslaw Hryniewicz (Kazek Reduski), Waclaw Radecki (Bogdan Wrona), Jerzy Binczak (Zenek), Wojeiech Górniak (Mietek), Zidzislaw Jozwiak, Tomasz Neuman, Ryszard Jablónski, Henryk Gesikowski. **Længde:** 93 min. **Prem:** 2.3.76 Atlantic (polsk filmuge). Anm. Kos. 130.

RIG OG MÆRKVÆRDIG
Rich and Strange. **Amerikansk titel:** East of Shanghai. England 1931. **Dist:** Wardour. **P-selskab:** British International Pictures. **P:** John Maxwell. **Instr:** Alfred Hitchcock. **Manus:** Alma Reville, Val Valentine. **Adapt:** Alfred Hitchcock. **Efter:** Roman af Dale Collins. **Foto:** Jack Cox, Charles Martin. **Klip:** Winifred Cooper, René Harrison. **Ark:** C. Wilfred Arnold. **Musik:** Hal Dolphe. **Dir:** John Reynolds. **Tone:** Alec Murray. **Medv:** Henry Kendall (Fred Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (Prinsessen), Percy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (Miss Imery), Hannah Jones (Mrs. Porter), Aubrey Dexter (Obersten). **Længde:** 83 min. **Prem:** 30.1.76 TV. Filmen indspillet dels on location i Marseilles, Port Said, Colombo og Suez, dels i Elstree Studios. Anm. Kos. 129.

ROBIN HOOD DØR ALDRIG
Robin Hood Nunca Muere. **Eng. titel:** Hobin Hood never dies. Spanien 1974. **Dist:** Leon Films. **P-selskab:** Profilms S.A. **Instr:** Francisco Bellmunt. **Manus:** Ramón Font, Francisco Bellmunt. **Foto:** Tomás Pladevall. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Charlie Bravo (Robin Hood), Emma Cohen (Melina), Maria Reniu, Luis Induni, Fernando Rubio. **Længde:** 76 min. 2095 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Kino Film. **Prem:** 5.3.76 Kinopalæet (Nykøbing Mors). Spændingsfilm.

ROMANTISKE ENGLÆNDERINDE, DEN
The Romantic Englishwoman. England/Frankrig 1975. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Dial Films – The Rank Organisation (London)/Meric-Matalon (Paris). **P:** Daniel M. Angel. **As-P:** Richard Dalton. **Instr:** Joseph Losey. **Instr-ass:** Anthony Wayne. **Manus:** Thomas Wiseman, Tom Stoppard. **Efter:** Roman af Thomas Wiseman. **Foto:** Gerry Fisher. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Reginald Beck. **Ark:** Richard MacDonald. **Kost:** Elsa Fennell, Ruth Myers. **Musik:** Richard Hartley. **Tone:** Peter Handford, Gerry Humphries. **Medv:** Glenda Jackson (Elizabeth Fielding), Michael Caine (Lewis Fielding), Helmut Berger (Thomas Hursa), Marcus Richardson (David Fielding), Kate Nelligan (Isabel), Rene Kolldehof (Herman), Michael Lonsdale (Swan), Béatrice Romand (Catherine), Anna Steele (Annie), Nathalie Delon (Miranda), Bill Wallis (Hendrik), Julie Peasgood (Barnepige), David de Keyser (George), Phil Brown (Mr. Wilson), Marcella Markham (Mrs. Wilson), Lillias Walker, Doris Nolan (Meal-ticket ladies), Norman Scace (Overtjener), Tom Chatto (Nabo), Frankie Jordan (Kasserer i supermarked), Frances Tomelty (Lufthavns-mand). **Længde:** 116 min. 3160 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 27.2.76 Dagmar. Optaget på location i Weybridge, Nice og Baden-Baden, begyndt 3.9.74. Anm. Kos. 130.

SANKT MIKAEL HAVDE EN HANE
San Michele aveva un gallo. Italien 1971. **P-selskab:** RAI TV Italiana. Ager Film. **P:** Giuliani G. de Neri. **Instr:** Paolo Taviani, Vittorio Taviani. **Manus:** Paolo Taviani, Vittorio Taviani. **Efter:** Fortælling af Tolstoi: »Hvorledes man dør« (1906). **Foto:** Mario Masini. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Roberto Perpignani. **P-tegn:** Gianni Sbarra. **Kost:** Lina Nerli Taviani. **Musik:** Benedetto Ghiglia. **Medv:** Giulioi Brogi (Giulio Manieri), Samy Pavel, Virginia Ciuffini, Renato Scarpa, Marcello di Martire, Giuseppe Scarcella, Vittaorio Fanfoni, Sergio Serafini. **Længde:** 87 min. (TV). **Prem:** 4.1.76 TV. Filmen har ikke haft biografdistribution i Italien. Anm. Kos. 129.

SHERIFFEN GÅR FRA SNØVSEN
Prima ti suone – e poi ti sparo. **Eng. titel:** Break You First, Kill You Later. Italien/Østrig. **P-selskab:** S.R.L./Gloria/Neue Delta Prod. **Instr:** François Legrand. **Medv:** George Hilton, Rinaldo Talamonti. **Længde:** 96 min. 2615 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Cinema Film. **Prem:** 15.3.76 Slotsbio (Randers). Western.

SHERLOCK HOLMES' SMARTE BROR
The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother. USA 1975. **P-selskab:** Jouer Productions. **P:** Richard A. Roth. **As-P:** Charles Orme. **P-ass:** Gail Mutrux. **P-leder:** Eric Rattray. **Rollebesætter:** Irene Lamb. **Instr:** Gene Wilder. **Script:** Georgina Hamilton. **Instr-ass:** David Tomblin. **Stunt-instr:** William Hobbs. **Manus:** Gene Wilder. **Efter:** Egen fortælling. Senere udgivet i bogform skrevet af Gilbert Pearlman (Ballentine Books). **Foto:** Gerry Fisher. **Kamera:** Bernard Ford. **Stills:** John Jay. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** James Clark. **P-tegn:** Terry Marsh. **Ark:** Alan Tomkins. **Dekor:** Peter Howitt. **Kost:** Ruth Myers, Rita Wakeley, immy Smith. **Makeup:** Stuart Freeborn. **Frisurer:** Bobbie Smith. **Sp-E:** Roy Whybrow. **Koreo:** Alan Johnson. **Musik:** John Morris. **Dir:** Jonathan Tunick, John Morris. **Sange:** »The Kangeroo Hop«, »They're Simply Crazy Over Me«, »You don't Love as I do«, afsnit af Verdis »Una Ballo in Maschera«. **Tone:** Dino di Campo, Simon Kaye, Doug Turner. **Medv:** Gene Wilder (Sigerson »Sigi« Holmes), Marty Feldman (Sgt. Orville Sacker, Scotland Yard), Madeleine Kahn (Jenny Hill), Dom DeLouise (Gambetti), Leo McKern (Moriarty), Roy Kinnear (Finney, Moriartys assistent), John Le Mesurier (Lord Redcliff, udenrigsminister), Douglas Wilmer (Sherlock Holmes), Thorley Walters (Dr. Watson), George Silver (Bruner), Susan Field (Dronning Victoria), Nicholas Smith (Hunkston), Tommy Godfrey (William), John Hollis (Oberst von Stulberg), Aubrey Morris (Kusk), Joseph Behramannis (Russer), Wolfe Morris (Franskmand), Julian Orchard (Mand i kjole og hvidt), Kenneth Beade (Butler), Michael Crane (Renato), Tony Simpson (Opera-dirigent), Albert Finney (Opera-tilskuer). **Længde:** 90 min. 2500 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 16.2.76 ABCinema, Cinema 1-2-3, Bio Trio. Filmen indspillet i London (Shepperton Studios), begyndt 21.4.75. Anm. Kos. 129.

SKARPE SVING OG BLØDE KURVER
Il Bestione. **Fransk titel:** Deux grandes gueules. Italien/Frankrig 1974. **Dist:** Warner-Constantin. **P-selskab:** Compagnia Cinematografica (Rom)/Productions et Editions Cinematographiques Francaises (Paris). **P:** Carlo Ponti. **P-sup:** Vasco Nafera, Luciano Balducci. **P-leder:** Enzo Provenzale. **Instr:** Sergio Corbucci. **Instr-ass:** Gianni Arduini. **Manus:** Luciano Vincenzoni, Sergio Donati. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eugenio Alabiso. **Ark:** Giantito Burchiellaro. **Musik:** Guido de Angelis, Maurizio de Angelis. **Sange:** Sergio Corbucci, C. de Natale, Duncan-Smith, Pedersoli, Heilburg, M. Fondateo, Janusk Kruk. **Tone:** Carlo Palmieri. **Medv:** Giancarlo Giannini (Nino Patrovita), Michel Constantin (Sandro Colautti), Enzo Fiermonte (Matteo), Gabriella Giogelli (Zoe), Giuliana Calandra (Amalia), Giuseppe Maffioli (Supershell), Attilio Duse (Bernazzoli, chauffør), Marino Matota (Luigi), Romano Puppo, Sergio Testori (Hollandske chauffører), Anna Mazzamauro (En grim pige), Sergio Spina (Fagforeningsmand), Philippe Hersent (Ejer af transportfirma), Giorgio Trestini (Chauffør fra Ferrara), Jo Le Fierro (Lucia, Matteos kone), Immacolata Piro (Lella), Michele Trimarchi (Palloli), Carlo Gaddi (Mafioso), Dalila de Lazzaro (Magda, polsk pige). **Længde:** 100 min. 2745 m. **Censur:** Grøn: Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 9.1.76 Cinema 1-2-3. Lastbilchauffører.

SKOLEPIGESEX MED KRYDS OG BOLLE
Schulmädchen-Report 9. Teil. Vesttyskland 1975. **Dist:** Constantin. **P-selskab:** Rapid. **P:** Wolf C. Hartwig. **P-leder:** Ludwig Spitaler. **Instr:** Walter Boos. **Manus:** Günther Heller. **Foto:** Klaus Werner. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 89 min. 2430 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 10.3.76 Mercur. Porno.

SKYD HELLERE PÅ MIG!
La Valise. Frankrig 1973. **P-selskab:** Gaumont International. **P:** Alain Poiré. **P-leder:** Robert Sussfeld. **I-leder:** Alain Poiré. **Instr:** Georges Lautner. **Script:** Florence Moncorgé Gabin. **Instr-ass:** Claude Vital, Robin Davis, Danielle Mainard. **Manus:** Francis Veber. **Foto:** Maurice Fellous. **2nd-unit-foto:** Alain Boisnard. **Kamera:** Yves Radallec. **Stills:** Pierre Nanciet. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Noelle Boisson, Sophie Tatischeff. **Ark:** Pierre Thévenet, Raymond Gabutti. **Rekvis:** René Brun. **Musik:** Philippe Sarde. **Tone:** Alain Curvelier. **Medv:** Michel Constantin (Augier), Mireille Darc (Francoise), Jean-Pierre Marielle (Bloch), Amidou (Abdul), Jean Lefebvre (Drageren), Michel Galabru (Baby), Robert Dalban (Mercier), Raoul Saint-Yves (Ambassadøren), El Kebir (Tunesisk politimand), Jean Luisi (Ambassadefunktionær), Arch Taylor (Amerikaner), Leyla Sheir (TV-speaker), Charlie Bravo, Jesus Fernandez, Lucy Tiller, Francisco Osorio, Imestir-Abdel Malet, José Rios, Paco Ruiz, Ronaki Badley, Alf Boorman, Francisco Orlando-Balmeroa. **Længde:** 101 min. 2760 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 9.1.76 Alexandra. Mellemøst-farce.

SKÆV EFTERMIDDAG, EN
Dog Day Afternoon. USA 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Artists Entertainment Complex Inc. For Warner Bros. **P:** Martin Bergman, Martin Elfand. **As-P:** Robert Greenhut. **P-samordner:** Lois Kramer. **Instr:** Sidney Lumet. **Instr-ass:** Burtt Harris, Alan Hopkins. **Manus:** Frank Pierson. **M-sup:** B. J. Bjorkman. **Efter:** Artikel af P. F. Kluge og Thomas Moore, der behandlede faktiske begivenheder fra Brooklyn 1972. **Foto:** Victor J. Kemper. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Dede Allen. **Ass:** Angelo Corrao. **P-tegn:** Charles Bailey. **Ark:** Doug Higgins. **Dekor:** Robert Drumheller, Stanley Cappiello. **Kost:** Anna Hill Johnstone, Cliff Capone, Peggy Farrell. **Makeup:** Reginald Tackley. **Frisurer:** Philip Leto. **Rollebesætter:** Don Phillips, Michael Chinich. **Tone:** James Sabat, Richard Vorasek, Jack Fitzstephens, Richard Cirincione, Sanford Rackow, Stephen A. Rotter. **Medv:** Al Pacino (Sonny Worizik), John Cazale (Sal), James Broderick (Sheldon), Amy Levitt (Maria), Chris Sarandon (Leon), Sully Boyar (Mulvaney), Judith Malina (Vi), Penny Allen (Sylvia), Beulah Garrick (Margaret), Carol Kane (Jenny), Sandra Kazan (Deborah), Gary Springer (Bobby), Charles Durning (Moretti), Maria Jean Kurtz (Miriam), John Marriott (Howard), Estelle Omens (Edna), Carmine Foresta (Carmine), Lance Henriksen (Murphy), Floyd Levine (Phone Cop), Thomas Murphy (Politimand med Angie), Susan Peretz (Angie), Dominic Chianese (Vi's

mand), Marcia Hausfrecht (Vi's veninde), William Bogert (TV-studieleder), Ron Cimmins (TV-reporter), Jay Gerber (Sam), Philip C. Mackenzie (Læge), Chu Chu Malave (Marias ven), Lionel Pina (Pizza-dreng), Dick Williams (Chauffør). **Længde:** 125 min. 3395 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 6.2.76 Kinopalæet. Indspillet i New York, begyndt 30.9.74. Anm. Kos. 131.

SLAMBERTEN FRA NASHVILLE
W. W. and The Dixie Dancekings. USA 1975. **Dist:** 20th Century-Fox. Star Center Prod. (el. Triangle Prods). **P:** Stanley S. Canter. **Ex-P:** Steve Shagan. **P-leder:** William C. Davidson. **Instr:** John G. Avildsen. **Instr-ass:** Ric Rondell, Jerry Grandey. **Stuntinstr:** Hal Needham. **Manus:** Thomas Rickman. (Udsendt i bogform af Pocket Books). **Foto:** Jim Crabe. **Farve:** TVC-color. **Klip:** Richard Halsey, Robbe Roberts. **Ark:** Larry Paul. **Dekor:** Jim Berkey. **Kost:** Dick La Motte. **Sp-E:** Milt Rice. **Musik:** Dave Grusin. **Sang:** »Hound Dog« af Jerry Leiber, Mike Stoller. **Solist:** Elvis Presley. **Sange:** »Goodnight, Sweetheart, Goodnight« af Calvin Carter, James Hudson. »Johnny B. Goode« af Chuck Berry. »Bye Bye Love« af Felice Bryant, Boudleaux Bryant. »I'm Walking« af Antoine Fats Domino, Dave Bartholomew. »Blue Suede Shoes« af Carl Lee Perkins. »A Friend« af Jerry Reed. **Sang:** »Mama Was a Convict« af Tom Rickman, Tim McIntire. **Solist:** Ned Beatty. **Sang:** »Dirty Car Blues« (trad.). **Soliset:** Furry Lewis. **Tone:** Bud Alper, Don Bassman. **Medv:** Burt Reynolds (W. W. Bright), Art Carney (John Wesley Gore), Conny van Dyke (Dixie), Jerry Reed (Wayne), Ned Beatty (Country Bill), Richard D. Hurst (Butterball), Don Williams (Leroy), Mel Tillis (Tankpasser), James Hampton (Junior), Furry Lewis (Onkel Furry), Sherman G. Lloyd (Eltoin Bird), Mort Marshall (Hester Tate), Bill McCutcheon (Tankpasser), Ped Murray (Della), Sherry Mathis (June Ann), Roni Stoneman Hemrick (Billetdame), Charles S. Lamb (Dude), Nancy Andrews (Rosie), Tootsie (Sig selv), Shirlee Strother (Sekretær), Virgil Chew (Elton Birds sekretær), Stanley Greene (Powell, chauffør), Frank Moore (June Ann's chef), Fred Stuthman (Sourface), Cathy Baker (Dixiebelle), Heidi Hepler (Dixiebelle), Polly Holliday (Mrs. Cozzens), Lorene Mann, Rita M. Figlio, Sudie Callaway (Delorosa Sisters), Mickey Salter (1. Elvis), Hal Needham (Trooper Carson), Gil Rogers (Prædikant), Gil Gilliam (Dreng). **Længde:** 91 min. 2490 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 10.3.76 Metropol. Indspillet i Nashville, begyndt 25.2.74. Anm. Kos. 130.

SLIP FANGERNE LØS, DET ER FORÅR!
Släpp Fångarne Loss – Det är Vår! Sverige 1975. **Dist:** SF. **P-selskab:** AB Svenska Ord/AB Svensk Filmindustri. **P-leder:** Waldemar Bergendahl. **I-leder:** Rolf Sohlman. **Instr:** Tage Danielsson. **Manus:** Tage Danielsson. **Foto:** Lasse Björne, Bertil Rosengren. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jan Persson. **P-tegn:** Yngve Gamlin. **Ass:** Rolf Larsson, Peter Ullreicht. **Rekvis:** Lena Nilsson. **Kost:** Eva Levén. **Makeup:** Berit Sande, Bill Carlsson, Håkan Hede. **Koreo:** Norma Ahlqvist. **Musik:** Rune Gustafsson, Birger Sjöberg. **Sang:** »Släpp fångarne loss – det är vår!«. **Lys:** Ulf Björck, Stefan Hencz, Börje Larsson, Sten Lindberg. **Tone:** Christer Furubrand, Per Carlson, Peter Holthausen, Berdnt Frithiof. **Medv:** Lena Nyman (Frida), Gösta Ekman (Fængselsinspektør), Ernst-Hugo Järegård (Harald Hansson), Margaretha Krook (Rådmandens datter), Jan Malmsjö (Professoren), Hans Alfredson (Fangevogter Erlandsson), Tage Danielsson (Fridas ven), Georg Årlin (Rådmand), Urban Sahlin (Apan), Runo Gustafsson (Segovia), Rolf Sohlman, Dora Söderberg, Fred Gunnarsson, Henric Holmberg, Gregor Dahlman, Torbjörn Ljung, Rutger Nygren, Vera Schmitterlöv, Gunnar Svensson, Per-Axel Arosenius, Helena Brodin, Gerda Calander, Marta Collander, Anna-Lisa Fröberg, Birgitta Hylander, Torborg Kreps, Ove Magnusson, Börje Nyberg, Nils-Erik Sandell, Thore Segelström, Hans Sundberg, Gunnar Svensson, Erik Zetterström. **Længde:** 102 min. 2805 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 11.3.76 Grand. Anm. Kos. 130.

SOMMERFUGLE
Motyle. Polen 1973. **Dist:** Film Polski. **P-selskab:** Iluzjon. **P-leder:** Zbigniew Toloczko. **Instr:** Janusz Nasfeter. **Manus:** Janusz Nasfeter, Teresa Nasfeter. **Foto:** Krzystof Winiewicz. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Wieslaw Sniadecki. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Medv:** Roman Mosior (Edek), Bozena Fedorczyk (Monika), Grazyna Michalska (Honorka), Piotr Szczerkowski (Alek), Bogdan Izdebski (Bogdan), Andrzej Boczula (Jarek), Krzysztof Sierocki (Lolek). **Længde:** 86 min. **Prem:** 4.3.76 Atlantic (polsk filmuge). Anm. Kos. 130.

SONIA, DEN PIGE MAN ELSKER
Cugini carnali. Italien 1973. **Dist:** Interfilm. **P-selskab:** Compagnia Cinematografica Champion. **P:** Carlo Ponti. **Instr:** Sergio Martino. **Manus:** Sergio Martino, Sauro Scavolini, Fernando Popoli. **Foto:** Giancarlo Farrando. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Eugenio Alabiso. **Ark:** Francisco Calabrese. **Musik:** Claudio Mattone. **Medv:** Susan Player (Sonia), Riccardo Cucciolla (Nico), Hugh Griffith (Baronen af Rocco Dura), Alfredo Pea (Professor Celi), Claudio Nicastro (Don Gaxino), Rosalba Neri (Altomare), Fiorella Masselli (Berenice), Mauro Parrucchetti (Arcalli). **Længde:** 90 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Cinema. **Prem:** 1.3.76 Cinema 1-2-3. Porno.

SORTE DRAGE VENDER TILBAGE, DEN
Satsujinken 2. **Engelsk titel:** Killing Blows/Return of the Street Fighter. Japan. **P-selskab:** Toei Company Ltd. **Instr:** Shigehiro Ozawa. **Manus:** Hajime Takaiwa, Shigehiro Ozawa. **Efter:** Idé af Norimichi Matsudaira. **Foto:** Teiji Yoshida. **Farve:** Eastmancolor (?). **Format:** Cinemascope. **Ark:** Tokumichi Igawa. **Musik:** Toshiaki Tsushima. **Medv:** Shinichi Chiba (Ken Takuma), Yoko Ichiji (Pinbike), Masafumi Suzuki (K. Masaoka, karatemester), Kaoru Nakajima (Masaoka), Masashi Ishibashi (Teijo Shigehara), Claud Gannyon (Don Costello). **Længde:** 91 min. 2500 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Oceanus. **Prem:** 15.3.76 World Cinema. Karatefilm.

SPILLERS HÆVN, EN
Framed. USA 1974. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Mort Briskin, Joel Briskin. **P-leder:** Dave Silver. **Instr:** Phil Karlson. **Instr-ass:** Robin Clark, Barry Stern. **Stunt-instr:** Gil Perkins, Carey Loftin. **Manus:** Mort Briskin. **Efter:** Roman af Art Powers, Mike Misenheimer. **Foto:** Jack A. Marta. **Sp-foto-E:** Howard A. Anderson. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Harry Gerstad. **P-tegn:** Stan Jolley. **Dekor:** Bert Allen. **Sp-E:** Tim Smyth. **Musik:** Pat Williams. **Sange:** »Nearer My Love, To You«, »He's My Lover« af Arthur Kent, Frank Stanton. »I'll Never Make It Easy« af Ben Peeters. **Solist:** Conny van Dyke. **Tone:** James J. Klinger, Charles Knight, John Wilkinson. **Medv:** Joe Don Baker (Ron Lewis), Conny van Dyke (Susan Barrett), Gabriel Dell (Vince Greeson), John Marley (Sal Viccarrone), Brock Peters (Sam Perry, politimand), Warren Kemmerling (Sheriff Morello), John Larch (Bundy), Paul Mantee (Frank), Walter Brooke (Senator Everett Tatum), Joshua Bryant (Sagfører Andrew Ney), Hunter von Leer (Dewey), Les Lannom (Gary), H. B. Haggerty (Bickford), Hoke Howell (Decker), Lawrence Montaigne (Vicesheriff Allison), Red West (Mallory), Roy Jensen (Vicesheriff Haskins), Brenton Banks (Jeremiah), Al Hager (Emmett), Ken Lester (Big Jim), Henry O. Arnold (Lenny), Gary Gober (Kenny), Lloyd Tatum (Vicesheriff Wilson). **Længde:** 106 min. 2890 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 19.1.76 Kinopalæet. Indspilningen begyndt 13.5.74 i Nashville. Gangsterfilm.

SUNSHINE BOYS
The Sunshine Boys. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Rastar. An MGM Presenteation. **P:** Ray Stark. **As-P:** Roger M. Rothstein. **Instr:** Herbert Ross. **Instr-ass:** Jack Roe, Gary Daigler. **Manus:** Neil Simon. **Efter:** Eget skuespil »The Sunshine Boys« (Broadway, dec. 1972, første danske opførsel 24.3.74 på Folketeatret, iscenesat af Erik Balling). **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Margaret Booth, John F. Burnett. **P-tegn:** Albert Brenner. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Pat Norris. **Makeup:** Dick Smith. **Musik:** Harry V. Lojewski. **Sang:** »Make 'em Laugh« af Arthur Freed, Nancio Herb Brown. **Tone:** Jerry Jost, Harry W. Tetrick. **Medv:** Walter Matthau (Willie Clark), George Burns (Al Lewis), Richard Benjamin (Ben Clark), Lee Meredith (Sygeplejerske i sketch), Carol Arthur (Doris), Rosetta Le Noire (Sygeplejerske), F. Murray Abraham (Mekaniker), Howard Hesseman (Reklamefilminstruktør), Jim Crenna (TV-direktør), Ron Rifkin (TV-indspilningsleder), Jennifer Lee (Helen), Fritz Feld, Jack Bernardi (Komikere til prøveoptagelse), Gran Stephens (Scenemester), Santois Morales (Kontormand), Archie Hahn (Assistent ved prøve), Sid Gould (Patient), Tom Spratley (Kortspiller), Rashel Novikoff (Dame i hotel), Sammy Smith (Mand på gaden), Dan Resin (Mr. Ferranti), Milt Kogan (Læge), Bob Goldstein (Tjener), Walter Stockler (TV-excecutive), Dutchess Dale (Bens sekretær), Bill Reddick (Announcer), Eddie Villery (En dreng), Gary K. Steven (Bud), Steve Allen, Phyllis Diller (Dem selv). **Længde:** 111 min. 3050 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 30.1.76 Dagmar. Rollen som Willie Clark var oprindelig tiltænkt Jack Benny – som uheldigvis døde. George Burns modtog en Oscar for sin rolle. Indspilningen begyndt 24.2.75. Anm. Kos. 129.

SYNDFLODEN
Potop. Polen 1974. **Dist:** Film Polski. **P-selskab:** Polens Coorp./Bielorusfilm (Minsk)/Dowzenki Film Studio (Kiev). **P-leder:** Wilhelm Hollender. **Instr:** Jerzy Hoffman. **Manus:** Jerzy Hoffman, Adam Kerstein, Wojciech Zukrowski. **Efter:** Roman af Henryk Sienkiewicz, 1886. **Foto:** Jerzy Wójcik. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Ark:** Wojciech Krysztofiak. **Kost:** Jerzy Szeski, Magdalena Teslawska. **Musik:** Kazimierz Serocki. **Medv:** Daniel Olbrychski (Andrzej), Malgorzata Braunek (Olenka), Tadeusz Lomnicki (Oierst Michal Wolodyjowski), Wladislaw Hancza (Prins Janusz Radziwill), Leszek Teleszynski (Prins Boguslaw Radziwill), Kazimierz Wichniarz (Zagloba), Rysard Filipski (Soroka), Stanislaw Jasiukiewicz (Kordecki), Franciszek Pieczka (Kiemlicz), Wieslawa Mazurkiewicz (Olenkas tante), Leon Niemczyk (Kong Carl Gustav), Piotr Pawlowski (Polsk konge), Bruno Oya (Józwa), Wieslaw Golas (Czarniecki), Leszlek Herdegen (Sakowicz), Kazimierz Opalinski. **Længde:** 193 min. **Prem:** 1.3.76 Atlantic (polsk filmuge). Filmen er opdelt i 2 dele. 1. del er på 168 min, 2. del på 146 min. Anm. Kos. 130.

SYNDIGE SEXLEGE
Wet Rainbow. USA 1974. **Dist:** Variety Films. **P-selskab:** Variety Films. **P:** Roger Wald. **Ex-P:** Robert Trenton. **Instr:** Duddy Kane. **Foto:** Pierre Schwartz II. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Natasha Gottlieb. **Medv:** Georgina Spelvin, Harry Reems, Valerie Marron, Mary Stuart, Alan Marlo. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 5.3.76 Cinema 1-2-3. Porno.

TA' LIVET A' KÆLLINGEN
The Fortune. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Columbia. **P:** Mike Nichols, Don Devlin. **Ex-P:** Hank Moonjean. **As-P:** Robert E. Schultz. **P-samordner:** Richard Liebegoett. **P-leder:** Howard Rossel. **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Peter Bogart, Jerry Grandey. **Manus:** Adrien Joyce (= Carol Eastman). **Foto:** John A. Alonzo. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Stu Linder. **Ass:** Arthur R. Schmidt. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** W. Stewart Campbell. **Dekor:** George Gaines. **Kost:** Anthea Sylbert. **Musik:** David Shire. **Melodier:** »I Must Be Dreaming« af Al Dobin, Pat Flaherty, Al Sherman. »Pretty Trix« af Joe Venuti, Eddie Lang. »My Honey's Lovin' Arms« af Joseph Mayer, Herman Ruby. »Shaking the Blues Away« af Irving Berlin. »Cigarette Tango« af John H. Densmore. **Solister:** International Novelty Orchestra. **Sang:** »You've Got to See Mama Every Night or You Can't See Mama At All« af Billy Rose, Con Conrad. **Tone:** Bertil G. Hallberg, Dick Vorisek. **Medv:** Jack Nicholson (Oscar Sullivan), Warren Beatty (Nicky Stumpo), Stockard Channing (Freddie »Fredericka Quintessa« Bigard), Florence Stanley (Mrs. Gold), Richard B. Shull (Detektivchef), Tom Newman (Barberen John), John Fiedler (Politifotograf), Scatman Crothers (Fisker), Dub Taylor (Rattlesnake Tom), Ian Wolfe (Fredsdommer), Rose Michtom (Hans kone), Brian Avery (Steward), Nira Barab, Christopher Guest (Det forelskede par), Jim Antonio, Vic Vallaro (Politifolk), Joe Tornatore (Detektiv), Kathryn Grody (Politisekretær), George Roberts (Politiofficer). **Længde:** 89 min. 2415 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 7.1.76 Dagmar. Indspilningen begyndt 8.7.74. Anm. Kos. 129.

TOGRØVERNE FRA ARKANSAS
Boxcar Bertha. USA 1972. **Dist:** American International. **P-selskab:** American International. Presented by James H. Nicholson, Samuel Z Arkoff. **P:** Roger Corman. **As-P:** Julie Corman. **P-leder:** Paul Rapp. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Paul Rapp. **Manus:** Joyce H. Corrington, John William Corrington. **Efter:** Personerne i bogen »Sister of the Road«, Boxcar Bertha Thompsons selvbiografi fortalt til Dr. Ben L. Reitman. **Foto:** John Stephens. **Foto-kons:** David Nichols. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Buzz Feitshans. **Kost:** Bob Modes. **Musik:** Gib Guilbeau, Thad Maxwell. **Dir:** Herb Cohen. **Tone:** Don F. Johnson. **Medv:** Barbara Hershey (Boxcar Bertha), David Carradine (Big Bill Shelley), Barry Primus (Rake Brown), Bernie Casey (Von Morton), John Carradine (H. Buckram Sartoris), Victor Argo, David P. Osterhout (The McIvers), Ann Morell (Tillie Stone), Grahame Pratt (Emeric Pressburger), Chicken Holleman (M. Powell), Marianne Dole (Mrs. Mailer), Harry Northup (Harvey Saunders), Joe Reynolds (Joe Dreft). **Længde:** 92 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk: **Prem:** 23.2.76 Colosseum. Filmet on location i Arkansas. Anm. Kos. 127. (NB: I artiklen omtales filmen som »Togrøverne fra Arizona«, men den korrekte titel er som ovenfor anført).

TRE SMARTE SMUGLERE PÅ »LUCKY LADY«
Lucky Lady. USA 1975. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** A Gruskoff/Venture Production. For 20th Century Fox. **P:** Michael Gruskoff. **P-leder:** Al Burgess, Ted Swanson, Claude Hudson. **Rollebesætter:** Dianne Derfner Critttenden. **Fortekster:** Dan Perri. **I-leder:** Nigel Wool, Howard Grigsby. **Instr:** Stanley Donen. **Instr-ass:** Nigel Wooll, Terry Clegg, Jesus Marin, Vincent Winter. **Stunt-instr:** Paul Stader. **Søslag:** Ricou Browning. **Manus:** Willard Huyck, Gloria Katz (udsendt i bogform skrevet af Julie Rood. Bantam Books). **Foto:** Geoffrey Unsworth. **2nd-unit-foto:** Ernst Day, Austin Dempster. **Kamera:** Paul Wilson, Kenneth Coles. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Peter Boita, George Hively, Tom Rolf. **P-tegn:** John Barry. **Ark:** Norman Reynolds, Jorge Fernandez. **Dekor:** Bill Welch. **Kost:** Lilly Fenichel. **Makeup:** Erik Allwright, Tom Ellingwood. **Sp-E:** John Richardson. **Musik:** Ralph Burns. **Sang:** »Get While The Gettin' is Good« af Fred Ebb, John Kander, »Lucky Lady« af Fred Ebb, John Kander. **Solist:** Liza Minnelli. **Melodier:** »Too Much Mustard«, »Hot Time in the Old Town Tonight«. **Sang:** »Ain't Misbehavin'« af Fats Waller. **Solist:** Burt Reynolds. **Sang:** »All I Do the Whole Night Through is Dream of You« af Nancio Herb Brown, Arthur Freed. »A Talking Picture of You« af Ray Henderson, Lew Brown, De Sylva. **Solist:** Pamela Brown. **Melodi:** »Dinah«. **Solister:** (unavngivet neger-orkester). **Sang:** »Empty

Red Blues« af Bessie Smith. **Solist:** Bessie Smith. **Musikbånd:** Kenneth Wannberg. **Tone:** Theodore Soderberg, Peter Best, Edward D. Rossi, Ted Keep, Jesus Gonzalez. **Medv:** Gene Hackman (Kirby), Liza Minnelli (Claire), Burt Reynolds (Walker), Geoffrey Lewis (Kaptajn Aaron Mosely), John Hillerman (Christy McTeagure), Robby Benson (Billy Weber), Michael Hordern (Kaptajn Rockwell), Anthony Holland (Mr. Tully), John McLiam (Rass Huggins), Val Avery (Dolph), Louis Guss (Bernie), William H. Bassett (Charley), Emilio Fernandez (»Ybarra«), Raymond Guth (Brother Bob Estrom), Milt Lewis Kogan (Supercargo), Suzanne Zenor (Brunette), Stuart Nisbet (2. selvstændige), Richard Armbruster (Hanson), Doyle Baker (Gene), Michael Greene (Turley), John Furlong (3. selvstændige), Janit Baldwin (Dopey pige), Joseph Estevez (Ung mand), Marjorie Battles (Rødhåret pige), Richard Stahl (Kaptajn Lightgoe), Basil Hoffman (Auktionsassistent), Pamela Barlow (Sangerinde), James E. Brodhead (Telegrafist), Ancel Cook (1. selvstændige), Olive Dunbar (Kone), Duncan McLeod (Auktionarius), Richard Caine (Ung smugler), Laura Hippe (Kvindelig smugler), Tris Coffin (Skipper), Sue Casey (Dame), Walker Edmiston (Pilot), Nicholas Frasca (Claires søn), Willard Huyck (Bådebygger), Jacquelyn Hude (Dame), Sam Javis (En ægtemand), Ray Middleton (Stingray Jake), Thomas Mercain Runyon (McTeague-hjælper), Mills Watson (Griff), Eleanor See (Dame), Steve Shaw (Stunt-man). **Længde:** 118 min. 3240 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 12.3.76 Nørreport. Indspilningen startet 23. februar 1975 med eksteriøroptagelser i Mexico. Oprindelig skulle George Segal have spillet rollen som Kibby. Anm. Kos. 130.

TÆT PÅ
Inserts. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Film & General Investments Productions. **P:** David Belling, Clive Parsons. **As-P:** Harry Benn. **Instr:** John Byrum. **Instr-ass:** Barry Langley. **Manus:** John Byrum. **Foto:** Denys Coop. **Stills:** Joe Pearce. **Kamera:** John Harris. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Mike Bradsell. **Ark:** John Clark. **Dekor:** Josie McAvin. **Kost:** Shirley Russell, Richard Pointing. **Makeup:** Pat McDermott. **Musik:** Trevor York (klaver). **Sang:** »Moonglow« af Will Hudson, Eddie De Lange, Irving Mills. **Solister:** Joe Venuti and his orchestra. **Musik-kons:** Jessica Harper. **Tone:** Derek Ball, Ian Fuller, Bill Rowe. **Medv:** Richard Dreyfuss (Boy Wonder), Jessica Harper (Cathy Cake), Stephen Davies (Rex), Veronica Cartwright (Harlene), Bob Hoskins (Big Mac). **Længde:** 117 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 16.1.76 Dagmar. Indspilningen begyndt 2.6.75 i London. Anm. Kos. 129.

W – DEN UKENDTE HÆVNER
W. USA 1973. **Dist:** Cinerama. **P-selskab:** Bing Crosby Productions. **P:** Mel Ferrer. **Ex-P:** Charles A. Pratt. **P-samordner:** Art Volpert. **P-leder:** Floyd Joyer. **Instr:** Richard Quine. **Instr-ass:** Jack Cunningham, Jay Daniel. **Manus:** Gerald di Pego, James Kelly. **Efter:** Fortælling af Ronald Shusett, James Kelly. **Foto:** Jerry Hirschfeld. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Gene Milford. **Ark:** Cary Odell. **Dekor:** Raphael Bretton. **Musik:** Johnny Mandell. **Tone:** James J. Klinger, Ron Cogswell, David Dockendorf. **Medv:** Twiggy (= Leslie Hornby) (Katie Lewis), Michael Witney (Ben Lewis), Eugene Roche (Charles Jasper), Dirk Benedict (William Caulder), John Vernon (Arnie Felson), Michael Conrad (Lt. Whitfield), Alfred Ryder (Detektiv), Carmen Zapata (Betty), Dave Morick (Paul), Ken Lynch (Vagtmand), Peter Walker (Fængselsbetjent). **Længde:** 95 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 4.3.76 World Cinema. Indspilningen begyndt 30.4.73. Kriminalfilm.

WEEK-END SEX
Unterm Röcken stösst das Böckchen. **Alt. titel:** Mädchen fürs Wochenende. Vesttyskland 1974. **Dist:** Cinerama Film. **P-selskab:** Tit Filmproduktion. Victoria Film. **Instr:** Hubert Frank. **Manus:** Hubert Frank. **Foto:** Laszlo Nemeth. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Peter Thomas. **Medv:** Dieter Assmann, Anne Peters, Alena Penz, Gustav Schneller, Eva Gross, Michael Maien. **Længde:** 75 min. 2060 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 13.3.76 Colosseum. Porno.

VESTENS SKRÆK
Kid, il terrore del West. **Alt. titel:** Kid, il monello del West. Italien 1973. **P-selskab:** Ramo Film. **P:** Roberteo Amoroso. **Instr:** Tony Good (= Tonino Ricci). **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Andrea Balestri, Clara Park. **Længde:** 86 min. 2360 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 17.3.76 Metropol. Western.

VESTENS VILDE REBEL
The Last Rebel. USA 1971. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Spangler Pictures/Glendinning Films/U. S. Capital Corp. **P:** Larry G. Spangler. **As-P:** Fritz Mueller. **P-ass:** John Pfeffer. **Instr:** Denys McCoy. **Instr-ass:** Victor Tourjansky. **Manus:** Warren Kiefer. **Efter:** Fortælling af Warren Kiefer, Rea Redifer. **Foto:** Carlo Carlini. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Fritz Mueller. **Ark:** Guido Josia. **Kost:** Gaia Romanini. **Makeup:** Duilio Scarozza. **Musik:** Jon Lord, Tony Ashton. **Tone:** Kurt Doubravsky, Joyce Oxley. **Medv:** Joe Namath (Burnside Hollis), Jack Elam (Matt Graves), Woody Strode (Duncan), Ty Hardin (Sheriff), Victoria George (Pearl), Renato Romano (Virgil), Marina Coffa (Camelia), Annamaria Chio (Madame Dupres), Mike Forrest (Billard-haj), Bruce Eweka (Sort dreng), Jessica Dublin (Ruby), Herb Andress (Løjtnant), Larry G. Spangler (Bedroom man), Sebastian Segriff (Union officer), Al Hassan (Bartender), Art Johnson (Soldat), Paul Sheriff (Gammel soldat), Troy Patterson, Rick Wells (Ranchers), Dominic Barto (Diligence-agent), Jim Garbo, Tomas Rudy (Sheriffens mænd). **Længde:** 90 min. 2465 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel Film. **Prem:** 3.2.76 Kino, Thisted. Indspillet i Italien. Western.

VI KNALDER – DE KOMMER
Quick Turnover. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 9.2.76 Carlton. Porno.

YAKUZA – DEN HEMMELIGE LIGA
The Yakuza. USA 1974. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. Toei Motion Picture Co. **P:** Sydney Pollack, Michael Hamilburg. **Ex-P:** Shundo Koji. **P-leder:** John Coovan, Nagaoka Isao, Tamamoto Yoshio. **P-samordner:** Gaylin Schultz. **P-ass:** Kuroki Masami, Yada Seiji, Sugimoto Takeshi. **Instr:** Sydney Pollack. **2nd-unit-instr:** Stephen Grimes. **Instr-ass:** D. Michael Moore, Mike Abe. **Manus:** Paul Schrader, Robert Towne. **Efter:** Fortælling af Leonard Schrader. **Foto:** Okazaki Kozo, Duka Callaghan. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Fredric Steinkamp, Thomas Stanford, Don Guidice. **P-tegn:** Stephen Grimes. **Ark:** Ishida Yoshiyuki. **Sp-E:** Richard Parker, Kasai Tamoo. **Tatoveringer:** Mohri Seiji. **Musik:** Dave Grusin. **Melodi:** »Only the Wind« af Dave Grusin, Aku Yu. **Tone:** Basil Fenton-Smith, Arthur Piantadosi, Edwin Scheid. **Medv:** Robert Mitchum (Harry Kilmer), Takakura Ken (Tanaka Ken), Brian Keith (Skibsreder George Tanner), Kishi Keiko (Tanaka Eiko), Eiji Okada (Tono Toshiro, Yakuza-chef), James Shigeta (Goro Ken), Herb Edelman (Oliver Wheat), Richard Jordan (Dusty), Kyosuke Mashida (Kato Jiro, Tonos hjælper), Christina Kokubo (Hanako), Go Eiji (Spider, Goros søn), Lee Chirillo (Louise Tanner), M. Hisaka (En ven), William Ross (Tanners bodyguard), Akiyama (Tonos bodyguard), Harada (Goros vagt). **Længde:** 112 min. 3065 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 5.1.76 World Cinema. Indspilningen begyndt 24.1.74 i Japan. Anm. Kos. 129.

ÅBNE MUND, DEN
La Gueule Ouverte. Frankrig 1973. **P-selskab:** Lido Films/Films la Boétie. **P-leder:** Micheline Pialat. **Instr:** Maurice Pialat. **Manus:** Maurice Pialat. **Ass:** Jean-Claude Rivere, Dominique le Rigoleur. **Foto:** Nestor Almendros. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Arlette Langmann, Bernard Dubois. **Ass:** Monique Cavagnara. **Ark:** Daniel Messere. **Rekvis:** Georges Vimard. **Kost:** Emmanuelle Alzei. **Musik:** W. A. Mozart (»Cosi Fan Tutte«). **Tone:** Raymond Adam. **Medv:** Nathalie Baye (Nathalie), Hubert Deschamps (Roger), Philippe Leotard (Philippe), Monique Mélinand (Monique), Jacques Villeret, Jean-Francois Balmer, Henri Saulquin, Alain Grestau, Anna Gayane, Mireille Laurenchet, Corinne Derel, Marie-Blance Dehaux, Christian Dehaux, J. D. La Rochefoucauld, Jeanne Dulac, Lucien Dulac, Annie-Claude Girard, Hélene Sautreau, Berthe Deschamps, Georges Vimard, Francoise Pavy, Aline Brunel, Albert Brunel, Jean-Luc Carrit. **Længde:** 80 min. 2187 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Posthusteatret. **Prem:** 9.1.76 Posthusteatret. Anm. Kos. 129.

Addenda

ALICE I BYERNE (nr. 127 s. 254)
P: Joachim von Mengershausen. **P-sup:** Peter Genée, Veith von Fürstenberg. **P-leder:** Chris A. Holenia. **Instr-ass:** Mickey Kley. **Foto:** + Martin Schäfer. **Klip:** Peter Arzygodda, Barbara von Weitershausen. **Tone:** + Paul Schöler. **Medv:** Rüdiger Vogeler (Philip), Yella Rottländer (Alice van Damm), Elisabeth Kreuzer (Lisa van Damm), Edda Köchl (Edda), Ernest Böhn (Politimand), Sam Presti (Bilforhandler), Lois Moran (Pige i lufthavn), Hans Hirschmüller, Sibylla Baier, Mirko.

BEJLEREN (nr. 128 s. 330)
Prem: 8.8.75.

BLODIG JAGT (nr. 128 s. 330)
P-selskab: General Film Corporation. **P:** Charles Stroud. **Ex-P:** W. Silberkleit. **P-leder:** Arthur Marks. **Instr:** John Peyser. **Manus:** Robert Peete, Arthur Marks. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Andrew Pine (Clement), Tiffany Bolling (Vera), Aldo Ray (Ed Walker), Ray Danton (Perry), Francine York (Mellissa), Jaime Lyn Baker (Jackie), Mike Mazurki (Bedemand). **Længde:** 92 min.

CHICAGOS SØNNER (credits i Kos. 127).
Titlen ændret til: Gudfader.

DRAGEN DØR ALDRIG (nr. 127 s. 255)
Instr: Hop Sin Su. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope.

FLYKAPRING
Ny titel for: SOS Airport.

FORSMÆDES HÆVN ELLER HVO, SOM GRAVER EN GRAV, DEN (Kos. 129 s. 92)
P-selskab: Franklin-Blank Productions, Inc. (ikke RKO). **Instr-ass:** Edward Montagne. **Supplerende dialog:** Ethel LaBlanche. **Tone:** Charles Althouse. **Medv:** Hugh Herbert (Healy), Alan Mowbray (Silas Cribbs), Anita Louise (Mary Wilson), Buster Keaton (William Dalton), Joyce Compton (Hazel Dalton), Richard Cromwell (Edward Middleton), Billy Gilbert (Ceremonimesteren), Margaret Hamilton (Mrs. Wilson), Diane Fisher (Julia, Marys datter), Charles Judels (Kagesælgeren). **Længde:** 67 min.

FRA ASKEN TIL ILDEN (credits i Kos. 126).
Titlen ændret til: Hvid slavehandel.

FRYGT OVER BYEN (nr. 128 s. 331)
Klip: + Henri Lanoe. **Sange:** »Paura Sulla Citta«, »Azione Paranoica«. **Format:** Panavision.

GUDFADER
Ny titel for: Chicagos sønner.

HEKSEJÆGEREN GÅR AMOK (nr. 126 s. 168)
Medv: Anton Diffring (Balthasar von Ross), Erica Blanc (Elisabeth), Percy Hoven (Alexander Jr.), Adrian Hoven (Alexander von Solmenau), Astrid Killian (Nonnen), Rosy Rosy (Kvaksalverske).

HOLD ALLE DØRE ÅBNE
Håll alla dörrar öppna. Sverige 1973. **Dist:** Europa-Stockholm. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet. **P:** Bengt Forslund. **P-leder:** Lotti Ekberg. **Ass:** Stefan Hencz. **Instr:** Per-Arne Ehlin. **Script:** Kerstin Eriksdotter. **Instr-ass:** Nils-Eric Renske. **Manus:** Per-Arne Ehlin. **Foto:** Lasse Björne. **Kamera:** Staffan Liljander. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jerry Gränsman. **Ark:** Anna Bella Karlander. **Musik:** Bèrndt Egerbladh, Fats Waller. **Sang:** »För enkelhets skull« af Rune Andersson. **Solist:** Rune Andersson. **Tone:** Sten Norlén, Lasse Ulander, Klas Klettner. **Medv:** Börje Ahlstedt (Steve Urdin), Kisa Magnusson (Lotta Wahlberg), Maria Grahn (Solveig Karlsson), Lil Terselius (Viveka Ek), Jonas Bergström (Kjell), Jarl Borssen (Chaufføren), Pierre Lindstedt (Pierre), Carl Billqvist (Solveigs ven), Iwa Boman (Kristina), Lars Hansson (Dreng med hund), Tom Lindblom (Dreng med foto), Maria Tideman (Gravid pige), Chris Wahlström, Åke Lindström (Et ægtepar), Bjarne Naess (Villaejer), Per-Arne Ehlin (Åke). **Prem:** 13.3.75 TV. Filmen optaget i perioden d. 2.4.73–29.5.73. Eksteriørscener indspillet i Stockholm, Ugglevikskällan, Furusund.

HOPLA, VI KNALDER (nr. 127 s. 256)
P-selskab: Oriel Agencies Ltd. (Produktionsår) 1974.

HVID SLAVEHANDEL
Ny titel for: Fra asken til ilden.

. . . **JEG KØBER RÅDHUSPLADSEN** (credits i Kos. 127)
Titlen ændret til: Matadoren.

KUNG FU-BRØDRENE KARATER DET VILDE VESTEN (nr. 127 s. 256)
Format: Cinemascope.

LENNY (nr. 127 s. 256)
Melodier: »Theme from Lenny«, »Nan's Dream«, »Valerie«, »Honeycomb«, »Time Does It Again«, »Flic-Flac«, »Aurenthology« af Ralph Burns. **Solist:** Anne Marie Moss. »Lament« af M. Levy, B. Grundy. »Myrtle's Tune« af M. Moss.

LIDERLIGE SYGEPLEJERSKER (nr. 126 s. 169)
Musik: Sandra Riordan. **Medv:** + Raul Concklin, Bonnie Carroll, Bob Holman, Liz Reed.

LIDERLIGE VOLDTÆGT, DEN (nr. 127 s. 256)
Klip: Jeff Stacey. **Lys:** Joe Calmus. **Medv:** + Tony Rousso (Angelo).

MANDEN UDEN NERVER (nr. 126 s. 169)
Ex-P: Ron Buck. **Instr-ass:** + Peter Gries, Bob Bendel. (Manus) **Efter:** Romanen »Ten Second Jailbreak« af Warren Hinckle, William Turner, Eliott Asinof.

MASSAGEKLINIKKENS DRONNING
(nr. 127 s. 257)
Længde: 75 min. 2000 m.

MATADOREN
Ny titel for: . . . Jeg køber Rådhuspladsen.

MOTORSAVSMASSAKREN (nr. 128 s. 333)
Ex-P: Jay Parsley. **As-P:** Kim Henkel, Richard Saenz. **Længde:** 87 min. 2295 m.

NU GÅR DEN IGEN, DOKTOR (nr. 127 s. 257)
Farve: Eastmancolor. **Længde:** 67 min. 1837 m.

NU STÅR DEN, DOKTOR (nr. 126 s. 169)
Klip: Al Gordon. **Dekor:** E. Bartoc. **Medv:** + Angel Street (Elaine Ziptitz), Susie Matthews (Mary-Ann Lobglob), Tania Tittle (Cathy Thunderfart), Barbara Cole (Ginny Pullertit), Jeffrey Hurst (Kapt. Sam G. Suckatiddy).

PIAF - SPURVEN (nr. 127 s. 257)
Klip: Hanri Taverna, Louisette Hautecoeur. **Ark:** Francois de Lamothe. **Sange:** »Comme Moi« af Monnot, Deléuse, Senlis. »Paris« af Bernheim. »Les Flons Flons du Bal«, »Non, Je ne regrette rien« af Dumont, Vaucaire. »Padam, Padam« af Glanzberg, Contet. »L'Accordéniste« af Emer. **Solist:** Edith Piaf. **Sange:** »Les Petits Qui N'ont Pas De Nid« af Benech, Dumont. »Comme un Moineau« af Lenoir, Hely. »Sur les Bords de la Rivera« af Danideref, Bertal, Mausan. »Titania« af la Mereille, Roydel. »Ou Sont Mes Amants?« af Cachant, Vandir. »Les Momes de la Cloche« af Scotto, Decaye. **Solist:** Betty Mars.

PIGE TIL 50.000 $, EN (nr. 128 s. 334)
(Produktionsår) 1974. **Dist:** 808 Pictures. **Instr:** Jerry Denby. **Manus:** Adam Baum. **Foto:** Joe Mangine. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jonathan Richards. **Musik:** Graff-Eshback. **Medv:** Tina Russell, Nick Harley, Jason Russell, Marc Stevens, Hardy Harrison, Marcello Bonino, Eric Edwards, Ultra Max, Kethy May, Mary Madigan, Janis King, Jean Jeffries.

PÅ MED VANTEN GUTTER (nr. 126 s. 170)
Org.titel: Dschungelmädchen für 3 Halunken. **Italiensk titel:** Che matti ... ragazzi!!! **Nationalitet + år:** Vesttyskland/Columbia/Italien 1973. **P-leder:** Henry Landinez. **Instr:** Ernest Goodman (= Ernst Hofbauer). **Instr-ass:** Dietmar Siegert. **Stunt-instr:** Ferdinando Poggi. **Manus:** + Gaetano Dell'Era. **Kamera:** Peter W. Michaelis. **Ass:** Adi Gürtner. **Ark:** Dario Moncada. **Makeup:** Giulio Giustini. **Sp-E:** Basilio Patrici, Pasquale Mancini. **Medv:** + Pedro Mora.

SIDSTE SEXTUR I TYROL (nr. 127 s. 257)
Klip: Eva Zeyn. **Medv:** Elisabeth Volkmann (Hedda), Rinaldo Talamonti (Roberto Ravioli), Elisabeth Felchner (Vroni), Hans Terofal (Gamle Kogler), Jürgen Feindt (Spaletti), Caterina Conti (Moni), Ulrike Butz (Rosl), Erich Padalenski (Greven), Werner Röglin (Röstli), Erika Blumberger (Mathilde), Jörg Nagel (Toni), Gerry Thiele (Oscar), Puppa Armbrüster (Kathi), Achim Neumann (Otto), Astrid Bergson (Susi), Willi Harlander (Sepp), Gerhard Deutschman (Florian).

SKOLEPIGESEX I FERIELEJREN (nr. 126 s. 170)
Farve: Eastmancolor.

SOS AIRPORT (credits i Kos. 129)
Titlen ændret til: Flykapring.

SØDE SAMLEJER (nr. 126 s. 171)
P-selskab: Unique Films. **Dist:** Fanfare. (Produktionsår) 1973. **P:** Alex de Renzy. **Instr:** Alex de Renzy. **Manus:** Alex de Renzy.

TERROR PÅ HAVET (nr. 127 s. 258)
P-selskab: + Symbol Productions. **Ark:** M. E. Wilkinson. **Medv:** + Clint Denn (Ågerkarl).

TOLV STOLE
Dvenadcat' Stul'ev. USSR 1971. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Leonid Gajdaj. **Manus:** Vladlen Bahnov, Leonid Gajdaj. **Efter:** roman af Il's og Yevgeni Petrov. **Foto:** S. Poljanov, V. Suvalov. **Farve:** Sovcolor? **Ark:** Y. Kuman'kov. **Musik:** A. Zacepin. **Medv:** Arcil Gomiasvili (Ostap Bender), Sergej Filippov (Kisa Vorobyannınov), Mihail Pugovkjv (Fyodor), Natal'ja Varlej (Lisa), Natal'ja Vorobyova (Ellochka), Natal'ja Krachkovskaja (Gritzatsueva), Gottlieb Roninson (Kisliarskij), G. Bogdanov-Cesnokova, Jurij Nikulin, Igor Yasulovich. **Prem:** 13.4.75 TV. Filmen vist i april 1973 af Landsforeningen til Samvirke mellem Danmark og Sovjetunionen. Eksteriørscener optaget i Moskva, Rybinsk og Batumi.

TRYLLEFLØJTEN
Trollflöjten. Sverige 1974. **P-selskab:** SR. **P:** Måns Reuterswärd. **P-leder:** Ann-Marie Jartelius. **P-ass:** Thorbjörn Nerdrum, Lars Andersson. **Instr:** Ingmar Bergman. **Instr-ass:** Kerstin Forsmark. **Manus:** Ingmar Bergman. **Efter:** Opera af Wolfgang Amadeus Mozart: »Die Zauberflöte« (1791). **Foto:** Sven Nykvist. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Siv Lundgren. **Ark:** Henny Noremark. **Kost:** Karin Erskine. **Koreo:** Donya Feuer. **Dir:** Eric Ericson. **Spillet af:** Sveriges Radio Symfoni Orkester. **Tone:** Bengt Törnkrantz (mix), Peter Hennix (Dialogoptagelse), Helmut Mühle (musikindspilning). **Makeup:** Bengt Ottekil, Britt Falkemo, Cecilia Drott. **Medv:** Josef Köstlinger (Tamino), Irma Urrila (Pamina), Håkan Hagegård (Papageno), Elisabeth Erikson Papagena), Ulrik Cold (Sarastro), Birgit Nordin (Nattens Dronning), Ragnar Ulfung (Monostatos), Britt-Marie Aruhn, Birgitta Smiding, Kirsten Vaupel (Dronningens tre damer), Erik Saedén (Ordføreren), Gösta Prüzelius (1. præst), Ulf Johanson (2. præst), Hans Johansson, Jerker Arvidson (to vagter i Prøvelsernes hus), Urban Malmberg, Ansgar Krook, Erland von Heijne (Tre drenge), Lisbeth Zachrisson, Nina Harte, Helena Högberg, Elina Lehto, Lena Wennergren, Jane Darling, Sonja Karlsson (Syv Terner), Einar Larson, Siegfried Svensson, Sixten Fark, Sven-Eric Jacobsson, Gösta Bäckelin, Arne Hendriksen, Hans Kyhle, Carl Henric Qvarfordt (Ni præster), Sveriges Radio Kor. **Længde:** 132 min. **Prem:** TV 1.1.75. Anm. Kos. 125.

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).

* **BID TÆNDERNE SAMMEN** – Richard Brooks fortæller langt og afslappet og ofte charmerende om to venner i et langt ridt over prærien. (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).

* **DEJLIGE HEKS** – Irvin Kershners komedie om en hjemmegående husmors fantasier er ikke intelligent nok, men byder på ganske charmerende Barbra Streisand. (Kos. 130).

** **DERSU UZALA** – Akira Kurosawas jap.-
* russ. co-produktion er en bred og smuk skildring af civilisationens fremfærd og den gamle naturfilosofis død. (Kos. 130).

* **DET BEGYNDTE PÅ BARBADOS** – Blake Edwards' genoplivning af suset fra »Casablanca« er romantisk melodrama, så det batter. Vurderet efter egne præmisser er filmen slet ikke så darlig. (Kos. 130).

* **DEN DOBBELTE MAND** – Franz Ernsts anden spillefilm om en mand, som drages mod sin døde brors kriminelle miljø, er ikke uinteressant, men svækkes af litterære prætentioner. (Kos. 130).

* **DUFTEN AF KVINDE** – Lidt holdningsløs og sentimental Dino Risi-film med Gassman som blind officer, som nødtvungent må tage imod ung piges kærlighed. (Kos. 130).

* **DUKKEKVINDERNE** – En pæn, velturneret thriller efter fra 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. (Kos. 130).

* **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).

ET ES I ÆRMET – Tjekken Ivan Passers komplet mislykkede farce med Omar Sharif som finanssvindler. (Kos. 130).

** **F FOR FUP** – Orson Welles boltrer sig veloplagt med kunsten at lyve, kunstneren som løgner og løgnens værdi som kunstværk. Altsammen engagerende og underholdende. (Kos. 130).

* **FED MUSIK OG SEX PÅ DRENGEN** – Ken Russells frit fabulerende film om komponisten Franz Liszt er visuelt opfindsom.

FORT HUMBOLDT – Kontant ramasjangfilm med Charles Bronson som helt og Tom Gries som inferiør fortæller. (Kos. 130).

** **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. (Kos. 130).

** **GODFATHER II** – Magtfuld og dybtbo-
** rende 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).

* **GREV DRACULA** – Morrisey/Warholtomgang trods lidt sex og meget blod. Der spilles i øst og vest og der kan man naturligvis more sig over, hvis man insisterer. (Kos. 130).

** **GØGEREDEN** – Ken Keseys roman »One
* Flew Over the Cuckoo's Net« 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 ét 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).

HELD I SPRØJTEN – Roger Moore og Susannah York i en ødemark af et engelsk lystspil. Af Christopher Miles. (Kos. 130).

HERFRA MIN VERDEN GÅR – Perspektivfattig dansk dokumentarfilm i Chr. Krygersk TV-stil hvori Chr. Braad Thomsen ikke evner at gøre det private alment. (Kos. 130).

HINDENBURG – Tung katastrofefilm af Robert Wise om antinazistisk komplot bag luftskibet »Hindenburg«s brand i 1937. (Kos. 130).

* **HJERTER ER TRUMF** – Velfriseret dansk problemfilm, men Lars Brydesen undgår ikke det problematiske i sin skildring af identitetskriser. (Kos. 130).

** **EN HÅNDFULD KÆRLIGHED** – Vilgot Sjömans klassekamp-skildring anno 1907 er engagerende og effektivt underholdende, også som tidsbillede. Anita Ekström fremragende. (Kos. 130).

* **HUSTRUER** – Veloplagt norsk kvindesidestykke til Cassavetes' »Ægtemænd«. Af Anja Breien. (Kos. 129).

* **KILLER ELITE** – Sam Peckinpahs seneste film er elegant koreograferet vold uden engagement i mennesker og historie. (Kos. 130).

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. (Kos. 130).

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).

* **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).

* **MANDEN SOM KOM NED PÅ JORDEN** – Nicolas Roegs menneskeligt tomme, men billedmæssigt fascinerende science fiction-film.

* **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).

** **MATADOREN** – Bob Rafelsons »The
* King of Marvin Gardens« er en fascinerende, meget europæisk-påvirket og meget ambitiøs og ikke fuldt realiseret skildring af to brødre fanget i deres respektive drømmeverden. Alternativ titel er: »Jeg køber Rådhuspladsen«. (Kos. 127).

MENNESKEDYRET – helt idiosynkratisk pornofilm af Borowczyk, hvis formidable og særprægede billedmagerier ikke kan skjule, at der er mere kød i end på filmen. (Kos. 130).

MÅSKE KU' VI – Ny dansk film med og for teenagere. Om to 15-årige, der finder hinanden i (midlertidig) sjælelig og fysisk kontakt, da de er blevet bortført af bankrøvere.

NORMANNERNE – Poul Gernes og Per Kirkebys film om vore forfædre er en utålelig og dilettantisk film. (Kos. 130).

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

* **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).

** **PROFESSION: REPORTER** – Antonionis
* fascinerende, af Jack Nicholson suverænt spillede, film om søgen efter en identitet i en gold verden. (Kos. 127).

REGIMENTETS ÆRE – Æresbegreber ved engelsk Indien-regiment 1878. Interessante skuespilpræstationer trods Michael Andersons talentløse instruktion. (Kos. 130).

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

** **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).

SALO – Pasolinis sidste film er denne ekstremt ubehagelige de Sade-filmatisering. Et stykke formålsløs nihilisme, som markerer instruktørens endelige kunstneriske nulpunkt.

SANDSLOTTET – Prætentiøs og urimeligt kompliceret kriminalmysterium om spedalskhed og barndomsknude i et moderne Japan. Den episke form løber ud i sandet akkompagneret af en skrækkelig klaverkoncert. (Kos. 130).

** **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).

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

* **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 KVINDE, DEN – Den ellers så frodige Ferreri lader denne gang misantropien æde alt. Tilbage er en idé, et postulat, der ikke engang er klart nok til at danne grundlag for en debat. (Kos. 130).

** **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).

* **SKYGGEBLOMSTER** – Velment og vellavet skuespilfilmatisering af Paul Newman med intelligent præstation af Joanne Woodward. (Kos. 130).

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

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

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

* **STREETFIGHTER** – Ganske vellykket instruktør-debut af Walter Hill, der fortæller om gade-boksere i depressionens USA. Med Charles Bronson. (Kos. 129).

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

** **SUNSHINE BOYS** – Habilt iscenesat film efter Neil Simons også herhjemme populære skuespil om to aldrende variete-stjerner. Walter Matthau og George Burns er skægge. (Kos. 129).

TOGRØVERNE FRA ARKANSAS – Martin Scorseses debutfilm fortæller om en fagforeningsmand i tredivernes USA. (Kos. 127).

** **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).

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

13 TRIN MOD DØDEN – Peter Collinsons umanerligt sløje remake af Siodmak-gyseren »The Spiral Staircase«. Med Jacqueline Bisset.

** **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).

** **VOLD OG LIDENSKAB** – Visconti og Burt Lancaster fortsætter i »Gruppo di famiglia in un inferno« hvor de slap i »Leoparden«, men unægtelig noget mere skematisk. En film for fan-klubben. Og så er den utroligt smuk.

Næste gang: stort specialnummer om Amerikansk film i halvfjerdserne - artikler, anmeldelser og leksikon over 250 instruktører, skuespillere, fotografer, komponister, producenter etc.