Kosmorama

133
filmtidsskrift
23. årg. forår 77
Kr. 17.50

Bertolucci og folkeligheden
Cassavetes og ægteskabet
De Laurentiis og aben
Lester og bøsserne
Malmros og drengene
Mizoguchi og kvinderne
Pasolini og fascismen
Rosi og magten
Truffaut og kærligheden
Widerberg og volden

Kosmorama

133-23. årg. - forår 77

Close Up 4
Bernardo Bertoluccis falske folkelighed 8
Peter Schepelern
Pasolinis inferno 13
Bent Fausing
Francesco Rosis mange film om magt 22
Aldo Tassone
Magten og dens pris 26
Jesper Tang
Lyrikeren Widerberg? Nej, hverdagsrealisten Widerberg 28
Søren Kjørup
Ni nætter for otte sekunder – Widerberg om »Manden på taget« 35
Claus Hesselberg
3 film fra Hollywood: 39
Det går helt agurk i saunaen 40
Poul Malmkjær
Møde med Richard Lester 41
Peter Hirsch
Monkey Business eller Kong Kong II 43
Poul Malmkjær
Større end Kong? 45
Profil af Dino de Laurentiis
Per Calum
Marathonmanden eller: et opreklameret fupnummer 46
Ib Lindberg
Robert Evans' marathonløb 47
Per Calum
Filmene: 49
Drenge (Ebbe Iversen, 49), Jorden er flad (Ebbe Iversen, 50), En forårsdag i Helvede (Per Calum, 50), Terror (Per Calum, 51), Skuespillernes rejse (Jesper Tang, 52), En fyr og hans pige (Poul Malmkjær, 53), I kærlighedens lænker (Ebbe Iversen, 54), En kvinde under indflydelse (Peter Nørgaard, 55), Marquise von O . . . (Frederik G. Jungersen, 56), Besættelse (Jørgen Oldenburg, 58), Katharine Blums tabte ære (Peter Schepelern, 59), Nummer to (Claus Ib Olsen, 59), 5 fra International Kvindefilm Festival (Peter Schepelern, Poul Malmkjær, Jørgen Oldenburg, Peter Hirsch, 60)
Kort sagt 61
Set i TV:
Mizoguchi og kvinderne – En kvindes kærlighed, Prinsesse Yang Kwei Fei, Skammens gade (Ib Monty, 63), Det gyldne tempel (Peter Nørgaard, 64), De 7 dødssynder (Peter Hirsch, 65), Det var nat i Rom (Peter Hirsch, 65), Elskende i år 1 (Peter Schepelern, 65), Fiskerne (Per Calum, 66)
Premiererne 67
Kosmoramas Film Guide 74

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. 60,00. Enkeltnumre kr. 17,50. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18.30–21.30 eller på giro 6 04 67 38.

Forsiden: Scene fra Bertoluccis »1900«. Bagsiden: Scene fra Truffauts »Lommepenge«.

Nils Malmros' film »Drenge«, nylig vinder af årets Bodil som bedste danske film, anmeldes i dette nr. på side 49. På de efterfølgende sider findes anmeldelser af de øvrige nye danske og udenlandske film.

En scene fra »Diligencen«, blandt forspandet findes »Sweetheart« – men ved nogen, hvem der er Sweetheart?

Kos-quiz

Her er først løsningen på Kos-Quiz nr. 131: *Hesten hed »Sweetheart«.*

Og det skyldes jo bl. a., at Marion Michael Morrisons filmnavn er John Wayne, og at Sean O'Fearna er identisk med John Ford, som iscenesatte »Diligencen« med bl. a. Claire Wemlinger, alias Claire Trevor, og den fedladne herre, der hed Andrew Devine, kaldet Andy. Han var jo kusk på diligencen til Lordsburg, og en af hans heste hed altså det samme som det kælenavn, man gav Gladys Smith, bedre kendt som Mary Pickford, der kom fra Canada. *Vinder blev:*

Jørgen Rønnest, Langagervej 64, 2500 Valby.

Ny Kos-quiz

Her er så en ny, der er lidt mere international:

En talentspejder sagde om ham efter hans første prøvefilm:

»Can't act. Can't sing. Slightly bald. Can dance a little.«

På den anden side sagde Gene Kelly om ham:

»He can give the audience pleasure just walking across the floor.«

Hvem taler de om? Hans kunstnernavn har samme initialer som hans rigtige navn, og hans rigtige efternavn er identisk med en filmtitel. Denne film blev iscenesat (1960) af en ældre herre (f. 1889). Samme herre lavede i øvrigt en stumfilm i 1918 og en tonefilm i 1938 med samme titel, og titlen var et citat fra et kampskrift, som, hvis man oversætter det direkte til engelsk, giver titlen på en film, som MGM producerede i England i 1957, og som handler om det samme som kampskriftet, men som er baseret på et helt andet litterært værk. Den blev iscenesat af en herre, som syv år tidligere havde spillet titelrollen i en film om en person, som ovenfor nævnte ældre instruktør også lavede en film om i 1963. Den blev for øvrigt hans sidste film (bortset fra en tone-version af en stumfilm). Filmen fra 1963 handlede dog også om en anden berømt figur. Hvem var denne figur, som tidligere på film var blevet spillet af bl. a. Walter Abel, Don Ameche og en af de ovenfor nævnte personer? Løsning inden 1. juni 1977.

Kosmos kommentar

Midt i valgkampen tog professor Ole Espersen til orde imod »Det konservative Folkeparti«, der i en valgudtalelse havde sagt, at »Kulturlovgivningen må ændres, så staten ikke støtter ulovlige film eller andre aktiviteter, der på ukunstnerisk måde udøver propaganda«. Det er en interessant udtalelse, idet den hævder, at staten har støttet ulovligheder, samt at staten gerne må støtte propaganda, blot den udøves på en kunstnerisk måde.

For et tidsskrift som »Kosmorama«, der ser det som et ideal at bedømme kunst på det samlede udtryk i form og indhold, er denne holdning til statsstøttet, kunstnerisk propaganda foruroligende. Ikke blot åbner den – hvis den blev lovfæstet – mulighed for etableringen af et helt nyt fag i det danske kulturliv, den politiske kulturkommissær, men den ville give nyt liv til holdninger, som nødvendigvis må være sygnet hen i et moderne, demokratisk land, holdninger som at politikerne bestemmer, hvad der til enhver tid er god kunst og derfor tilladelig propaganda. Det er jo kun et nemt politisk skridt fra at være det samme som at tilladelig propaganda derfor er god kunst. Paranoiaen rumsterer i kredse, som er videre end man bryder sig om, og man er glad for, at Ole Espersen drog det frem.

Centrumdemokraten René Brusvang var for ikke så længe siden ude i Politiken med en kommentar til Workshop'ens nedlæggelse. Han forsvarede sit negative syn på denne institution med at henvise til, at det jo var en sandkasse. Alle ved, hvad en sandkasse normalt anvendes til, så det argument skulle jo være hjemme. Og dog. Nu er det jo en sandkasse for voksne (og så skal den hedde noget finere), men formålet er i princippet det samme, og Workshop'en er at ligne ved forsøgsscenerne, ved kunststøtte, ved visse legatordninger, ved mæcen-virksomhed: her kan arbejdes uden forpligtelse overfor et publikum, uden krav om offentliggørelse, her er tale om et filmværksted, hvor prøver kan gøres, forsøg sættes i gang, talenter dyrkes. I DR, hvor alle udsendelser produceres for at blive udsendt, har man ikke mindst på TV-siden savnet en Workshop, og skønt den gamle Workshop vel ikke var sagen for DR, så taler det ikke imod en selvstændig sandkasse for TV, ligesom altså René Brusvangs anvendelse af ordet ikke taler imod genoprettelsen af en sandkasse for filmen, en sandkasse, der bl. a. kunne optage nogle af de mere eller mindre fantastiske projekter, som løber storm mod Filminstituttets pauvre pengekasse. Det er en billig buffer.

p.

Jeg mener bare . . .

. . . efter valget må man spørge:
KULTURPOLITIK ELLER KAOS?

Close Up

Årets bedste film

I lighed med alle andre tidsskriftsredaktører er Kosmoramas redaktion glade for at udråbe en række film som årets bedste – i håb om derved at gøre opmærksom på film, som andre måske har overset. Her er titlerne, med instruktørens efternavn i parentes efter titlen første gang denne nævnes.

Per Calum
(alfabetisk rækkefølge)
Biograf-premierer:
Aguirre – den gale erobrer (Herzog)
Alle præsidentens mænd (Pakula)
Barry Lyndon (Kubrick)
Farvel, min elskede (Richards)
Gaden uden nåde (Scorsese)
Gøgereden (Forman)
Nashville (Altman)
Next Stop, Greenwich Village (Mazursky)
Silent Movie (Brooks)
Taxi Driver (Scorsese)
TV-premierer:
Allonsanfan (Taviani)
Blodpenge (Brown)
Sam Bisbee, opfinder (Earle Kenton)

Ib Lindberg
(tilfældig rækkefølge)
Biograf-premierer:
Gøgereden
Magten og dens pris (Rosi)
Gaden uden nåde
Farvel, min elskede
Nashville
Taxi Driver
Strømer (Refn)
Hester Street (Silver)
TV-premierer:
Det gyldne tempel (Ichikawa)
En kvindes kærlighed (Mizoguchi)
Hvor er farmand? (Reiner)

Poul Malmkjær
(efter kvalitet)
Biograf-premierer:
Next Stop, Greenwich Village
Nashville
Gøgereden
Derzu Uzala (Kurosawa)
Taxi Driver
Farvel, min elskede
Hester Street
F for fup (Welles)
Den åbne mund (Pialat)
En skæv eftermiddag (Lumet)
TV-premierer:
En kvindes kærlighed
Skriget (Antonioni)
Røde syrener (Sjuksjin)

Peter Schepelern
(tilfældig rækkefølge)
Biograf-premierer:
Gøgereden
En skæv eftermiddag
Manden på taget (Widerberg)
Magten og dens pris
Gaden uden nåde
Hester Street
Den åbne mund
Taxi Driver
Next Stop, Greenwich Village
Farvel, min elskede
TV-premierer:
En kvindes kærlighed
Det gyldne tempel
En digters blod (Cocteau)

Bodil til »Drenge«

Den årlige Bodil-uddeling, foretaget af de københavnske filmjournalister, gav som resultat, at Nils Malmros' »Drenge« fik en Bodil-statuette som årets bedste danske film.

Tilsvarende fik Robert Altmans »Nashville« prædikatet »Bedste ikke-europæiske« film, mens Bertoluccis »1900« blev kåret som den bedste europæiske film.

Film-medarbejderforeningen uddelte yderligere Bodil-statuetter til Jens Okking (bedste mandlige hovedrolle – i »Strømer«), Dick Kaysø (bedste mandlige birolle – i »Strømer«), Bodil Kjer (bedste kvindelige birolle – i »Strømer«), og endelig fik fotografen Dirk Brüel en Bodil for en indsats.

Udfald & indfald

[BUT WHERE'S HIS TAIL?]

Father's Little Dividend

Kan man forestille sig en omtale af »De sidste hårde mænd« handle om Charles Coburn (1877–1961)? Herbert Steinthal kan. På Politikens causeri-side den 28. januar skriver han: »James Coburn som Provo er helt ude i den vilde karikatur. Hans prægtige far, Charles Coburn, der fra slutningen af trediverne til langt op i halvtredserne forgyldte Hollywood-filmene med sine altid originale præstationer, må rotere i sin grav over sønnens talentløshed.« Charles Coburn kan roligt sove videre. Der er ikke det ringeste slægtskab mellem ham og James.

Two For The Road

Ville Filminstituttets holdning til »Danmark i dag« have været anderledes, hvis konsulenten havde undladt følgende paragraf i sin indstilling: »Produktionsgruppen har knyttet Mette Knudsen og Erik Thygesen til filmen som de kunstnerisk ansvarlige for den endelige spillefilm »Danmark i dag«. De vil følge arbejdet med filmen og i den sidste fase overtage ansvaret for den endelige redigering af spillefilmen.«

The Hustler

Erik Thygesen er dog ellers ikke noget ubeskrevet blad, når det gælder kunst og ansvar. Som medlem af en af mange bestyrelser på gennemtræk i Filminstituttet promoverede han et initiativ til et filmblad, i hvis spalter han senere kunne bebrejde den efterfølgende bestyrelse, at den smider det ansvar fra sig, som han selv havde ladet ligge. Han må kunne blive til et eller andet på Information.

The Savage Eye

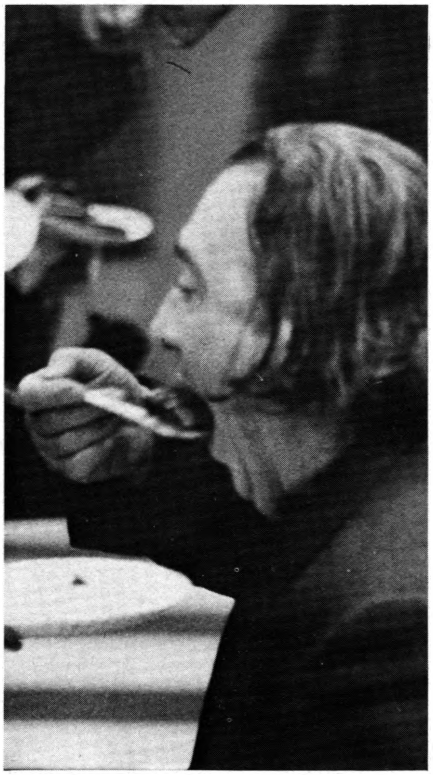
»Biografbladet« har fået en pendent i den månedlige filmavis »1000 Øjne«. Heri skriver folk varmt og begejstret om film, de udlejer og/eller spiller på egne biografer – altså skribenter med flersidede interesser. I et indlæg i nr. 4 efterlyser Ebbe Iversen med rette en mere åbenlys erkendelse af dette forhold og får bl. a. følgende svada retur: »Filmavisen er en nyskabelse i den forstand, at den udgives af en række mennesker, som *ikke* kun har et æstetisk forhold til film, men også et konkret og praktisk omkring filmforevisning, import, udlejning, annoncering etc. På disse områder føler vi os i forhold til anmelderne ikke nedladende bedrevidende, men i egentlig forstand bedrevidende.« Blandt »1000 Øjne«s faste skribenter finder man i øvrigt Land og Folks Mikael Sne, der har fået øjet i nakken. Når Sne nu selv annoncerer med sit store tilbageblik, er det mærkeligt, at han i sin anmeldelse af »Terror« kan undre sig over, der gik fem år, før Gert Fredholm fik en ny chance for at instruere. Svaret svæver ikke i vinden.

The Whole Town Is Talking

Jyllands-Postens Inger-Lise Klausen skriver i en foromtale af »En forårsdag i helvede« og »Drenge«: »Den århusianske filmtandem, Jørgen Leth og Nils Malmros, nærmer sig målet.« Nu bor Leth som bekendt i København og har lige så bekendt lavet sin film on location Paris–Roubaix. Skal vi også for fremtiden til at kalde Wilders og von Stroheims film Wienske?

The Wild Country

»Filmen er optaget i Syd-Californien i tre af statens mest vilde udendørsområder, vest og nord for Los Angeles og i Burbank-studierne.« (Fra UAs pressemeddelelse om »Banken tømmes mellem 12 og 15«).



Henri Langlois død

Henri Langlois, lederen af Det franske Filmmuseum, la Cinémathèque, døde i midten af januar. Han blev 62 år gammel.

Det var Langlois, der startede la Cinémathèque. Fra 1935 fandt og opkøbte han de gamle stumfilmruller, der med tonefilmens ankomst var blevet ubrugelige og var bestemt til at forsvinde. Samlingen var i starten ikke større, end at Langlois kunne opbevare den i sit badekar, men den kom siden til at rumme op mod 50.000 titler, store og små film mellem hinanden, hvis skønhed aldrig ville være blevet kendt, hvis det ikke havde været for Langlois.

Langlois fremviste herlighederne ved fem, sommetider seks daglige forestillinger fra tidlig eftermiddag til over midnat. Ofte var han selv til stede i salen for at introducere en ny instruktør eller for at lede en diskussion med et af de store navne, som så ofte gæstede ham, og har man set ham dér, stor og korpulent som Orson Welles og med hippiehår, vil man sent glemme ham. Det var tydeligt, at han brændte for filmkunsten.

Langlois' filmmuseum var ikke det første i verden – dette privilegium synes at gå til Det svenske Filmakademi fra 1934 – men det skulle blive det med den største betydning. Det var på la Cinémathèque, hos Langlois, at en lang række senere nybølge-instruktører fik deres filmopdragelse. Truffaut, Godard, Chabrol o. a. formelig åd sig gennem programmerne, og Langlois, der i sin ungdom selv overvejede at blive instruktør, fik således som arkivar så stor betydning som nogen aktiv filmmand. »Jeg forsøger blot at få folk til at se«, sagde han.

Langlois var en myte i levende live, men han var også et stridens tegn. I 1968 søgte de Gaulles kulturminister André Malraux at fyre Langlois, fordi han fandt, at denne sjuskede med arkiveringen. Afsættelsen rejste en storm af protester fra filmfolk fra hele verden. Renoir, Chaplin, Dreyer o. a. nægtede forevisning af deres film fremover, og parisiske studenter demonstrerede uden for la Cinémathèque. Presset blev til sidst så stort, at Malraux måtte genindsætte Langlois, der syv år senere kunne udvide sin virksomhed med et »rigtigt« museum. I tilknytning til la Cinémathèque slog han 1975 dørene op til 60 rum, der, fyldt med primitive filmapparater, dekorationer o. lign., gav et panorama over filmens historie.

Jens Bruun Christensen

Kos-quiz uden gevinst

»... og så den ... om en digter, der ikke kunne digte, men bare slog på tæven, det var det mest rædselsfulde, jeg næsten nogen sinde har set. Jeg kan ikke forstå, at man kunne sende sådan noget. Det var jo en forherligelse af vold, og sikken en nedværdigelse af kvinderne, der var i den dér. Jeg kan ikke forstå, vore rødstrømper ikke forlængst har lavet et mægtigt oprør. Det ville jeg have gjort, hvis jeg var dem.«

Ovenstående er sagt af formanden for Kristeligt Folkeparti i en debat i Radiorådet. Det gælder nu om for »Kosmorama«s bekendt skarpsindige læsere at regne ud, hvilken film hr. Jens Møller analyserer så skarpt, samt – og det er nok det vigtigste – at redegøre for det humanistiske grundlag, der danner basis for samme analyse. Vi bør alle kunne lære noget af det, hvis ikke om humanisme så i hvert fald om Jens Møller.

Et lille tip: det var en film, som Bjørn Rasmussen kaldte »Veloplagt satirisk komedie i ny stil«, af en instruktør, som Kåre Schmidt har sagt »hører til de mere markante af de yngre amerikanske filmskabere«, og hvis man vil have en finurlig nøgle til løsningen af såvel gåden om filmen som gåden om Jens Møller, kan man studere Bo Johan Hultmans observering: »Kvinnornas sätt att reagera är skildrat så insiktsfullt och samtidigt med den finess och outtalade spänning som sätter fantasin i stället för hormonerna i rörelse. I sitt handlag med sex hör »En skön galenskap« till de finkänsligaste och samtidigt ärligaste filmerna från USA under senare år.«

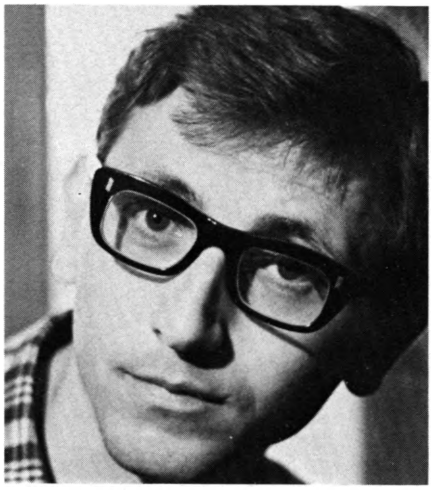
London film festival nov./dec. 1976

Når Janne Giese i TVs Filmredaktionen uimodsagt kunne hævde, at hendes Kvindefilm-festival i modsætning til de festivaler, som mænd arrangerede, ikke var konkurrencepræget, så var det naturligvis en voldtægt af sandheden, som kan skyldes uvidenhed, der i denne sammenhæng er uundskyldelig. Der findes en mængde ikke-konkurrenceprægede festivaler (i begge ordets betydninger), og London Film Festival er blot en af dem. Sjovt nok løb den nogenlunde samtidig med Kvindefilm-festivalen.

London Film Festival henter en del af sit repertoire fra de internationale og nationale festivaler, både spillefilm, kortfilm og dokumentarfilm – »Herfra min verden går« blev vist i den sidstnævnte afdeling. For udvælgelsen står National Film Theatres leder, Ken Wlaschin, assisteret af fortrinsvis engelske kritikere med John Gillett i spidsen, og det er festivalens formål i løbet af tre uger at vise så mange som muligt af de vigtigste festivalfilm, suppleret med film fra festivalernes obskuritet af nye instruktører, nye genrer, nye lande, nye forsøg. En række af de store festivalfilm har naturligvis haft deres Londonpremiere i mellemtiden og er således udelukket fra denne festival, men da Londonrepertoiret iøvrigt ikke imponerer en efterhånden forvænt københavner, kunne man i festivalens repertoire stadig finde »F for fup«, »I kærlighedens lænker«, »Magten og dens pris«, »Salo« og »I sansernes vold«, for blot at nævne de vigtigste film, der allerede forlængst har haft premiere i Danmark. Det var da også først og fremmest sådanne film, festival-publikummet søgte, mens en anden en med en vis kosmopolitisk air af déjà vu kunne gå på jagt i »marginal«-filmene: og var der her ingen åbenlyse mesterværker, så var der mange mere end seværdige film.

»Die Wildente«, Hans W. Geissendörfers filmatisering af Ibsen, var en stimulerende oplevelse, en klar og ren film, der uden at forråde teksten formidler konflikten i stykket, så det bliver helt nærværende og nutidigt, et fremragende bevis på, at man ikke behøver at gribe til spejleffekter, outreret maskering og forgrundssløring (endsige tekstbearbejdelse) for at gøre Ibsen vedkommende i dag. Geissendörfer fortalte mig, at han længe havde drømt om at filme »Vildanden«, men at han først begyndte at øjne en mulighed, da han havde den 6-årige Anne Bennent med i sin vampyr-allegori, »Jonathan« (vist i TV). Det var i 1969/70, og seks år senere var hun gammel nok til rollen som Hedvig. Hendes præstation fører spillet an i så stærkt selskab som Peter Kern som Hjalmar Ekdal, Bruno Ganz som Gregers Werle og Jean Seberg som Gina.

To tjekkiske film trængte sig på, overraskende efter den lange, matte pause:



Jiri Menzel, tjekkoslovakisk instruktør på vej tilbage til overfladen.

den mest spændende skabt af polakken Janusz Majewski i en coproduktion, »Zaklete Rewiry«/»Hotel Pacific« efter en roman af Henryk Worcel. Majewski har været »på vej«, siden han 1966 debuterede med »Sublokator«, en noget diffus stemningsbeskrivelse af et hus og dets beboere, et fængsel og dets frivillige fanger. I sin seneste film skildrer han igen et relativt lukket samfund, et hotel, som det anskues af en ung mand, Romek, der får chancen for at begynde fra bunden og arbejde sig op gennem pyramiden af skæbner fra 30'ernes økonomisk og politisk omskiftelige tider. Majewski får held med samfundssymbolet ved at lægge ganske stor vægt på beskrivelsen af Romeks udvikling. Det bliver aldrig for fedt og påtrængende, ligesom det omhyggelige tidsbillede medvirker til at fjerne de værste allegori-dunste. En meget seværdig og spændende film.

Jiri Menzel er en af de få tilbageblevne fra den tjekkiske dønning. Han har vist en meget lav profil, mens den ny politik huserede, men han er ved at vende tilbage til overfladen at dømme efter hans »Na samote u lesa« (Et lille hus på landet). Filmen ligner vel mere en Papousek-komedie om Homolka-familien end de gamle Menzel-poesier, og historien om byfamilien, der under realiseringen af drømmen om det lille hus på landet må gå så meget grueligt ondt igennem, er da heller ikke fuldt og helt Menzels hjemmebane. Men han klarer humoren igennem med god brug af underfundighed og stille betragtning.

Vi har endnu et par af de seneste års interessante spanske film tilgode, først og fremmest Victor Erices »Bikubens ånd« og Boraus »Krybskytter«, begge kunstnerisk stærke syn på samtiden. Lidt mere brugskunst, men absolut spændende, er Jaime Caminos meget erindrende »Las largas vacaciones del 36«, der som titlen siger fortæller om den ekstra lange ferie, en gruppe borgerlige familier fik, da borgerkrigen brød ud midt i deres ferie i sommervillaerne i bjergene ovenfor Barcelona. I denne idylliske isolation fordeler sympatien sig med parterne, og den stigende fødevaremangel, de voksnes usikkerhed, skole-situationen, familiemedlemmer ved fronterne, det moralske dilemma, anskues først og fremmest fra en gruppe større børns synspunkt, børn, der – som tingene udvikler sig – må føle sig knyttet til den lovlige regering og altså imod fascisterne. Filmen blev færdig kort før Francos død.

Franske kritikere er igen begyndt at skifte erhverv til instruktører. Efter Tavernier er nu også Jean-Louis Comolli kravlet over hegnet med filmen »La Cecilia«. Titlen er navnet på en kommune, som en gruppe italienske anarkister grundlagde i Brasilien i slutningen af 1800-tallet, et Utopia, der fungerede nogle år, indtil problemernes accellererende mængde fik det til at bryde sammen. Det afgørende slag var tilsyneladende kernefamiliens traditionelle sammenhold og bøndernes brødnid. Opfyldt af drømmen om frihed drog man fra den italienske undertrykkelse medbringende et kæmpe-spøgelse af netop de undertrykkelsesmekanismer, man flygtede fra. Comollis film er åben, næsten løs i konstruktionen, men opdelt i en række pædagogiske tableau'er, der gør den regelret og reel. Samme udtryk kan ikke anvendes om Werner Herzogs »Herz aus Glas«, en umulig fabel om en lille landsby i Bayern ca. 1820, hvor den lokale fabrikant-familie har mistet recepten på en speciel rubinrød glasmasse. For at skaffe den tilveje igen går sønnen i familien til yderligheder, og han følges af Herzog, der har ladet sine spillere hypnotisere – nogle med bedre held end andre – for at sætte dem i en trancetilstand, der skulle understrege filmens intensitet og reducere dem til sande protagonister i instruktørens store politiske skæbnespil, der dog sørgeligt nok fortabte sig i Alpendrücken og Atlantiståger. Intensiteten bliver manér.

En gruppe engelske kritikere har trofast fulgt Georges Franju på hans – for mig at se – nedtur mod en mere og mere afpillet stil, der synes at have udtyndet de potentielt tunge emner, som f. eks. Joseph Conrad-filmatiseringen, »La ligne d'ombre«, der egentlig blev skabt for TV i 1971, og som, som litteratur, med Conrads ord er »... a sombre poem about solitude and, above all, waiting ...«. Filmens tørre, statiske stil bliver aldrig noget poem.

Til kassen med kuriosa må jeg indtil videre henregne Sergei Yutkevitch og Anatoli Karanovitchs »Majakovski Smejotsja« (Majakovski ler), en formmæssigt kompliceret collage over en række Majakovski-tekster, skabt med real-film, animering, historiske strimler, sange, danse og endog glimt af selve filmens tilblivelse, altsammen kommenteret af en af Majakovskis samtidige, der mildt kritiserer de moderne indfald, han ikke bryder sig om. Desværre var oversættelsen så mangelfuld – mine russisk-kyndige sidemænd lo på steder, hvor vi undertekst-læsere var uden hjælp – at jeg vil afstå fra en nuanceret bedømmelse.

Poul Malmkjær

Kulturen, ytringsfriheden og Nils Vests Palæstina-film

Filmen er ikke det massemedie, den var engang. Men de, der måtte forvente, at den er på vej til ganske at forsvinde, bør undre sig over den danske kulturdebat i den senere tid. Nu hvor reaktionen er gået til angreb over en bred front er det i hvert fald bemærkelsesværdigt, at filmsektoren indenfor kulturlovgivningen er blevet en slagmark, der i folketing og avisdækning ikke står tilbage for universiteterne indenfor undervisningsområdet. Ligesom RUC er Filminstituttet blevet jævnet med jorden op til flere gange.

Thorsen/Jesus, Solvognen/»Dejlig er den himmel blå«, Søren Poulsen/Baader-Meinhof, Filminstituttets workshop og nu Nils Vest/»Et undertrykt folk har altid ret« er blevet anvendt som løftestang for diverse angreb på den socialdemokratiske kulturpolitik – det gælder Kristeligt Folkeparti, Venstre (Nathalie Lind), FrP, Centrumdemokraterne og Det konservative Folkeparti (Gerda Møller). I hvert enkelt tilfælde drejer det sig om forholdet mellem regering, folketing og de enkelte statslige institutioner, dvs. de sidstnævntes grad af uafhængighed i forhold til de førstnævnte. Den kulturpolitik, der baserer sig på statsinstitutionernes (relative) uafhængighed, ønsker angiveligt at fremme mangfoldigheden i kulturformidlingen – og dermed også en bestemt form for praktisk ytringsfrihed. Ikke alle kommer til, men repræsentanter for så mange som muligt får muligheden. Det er i love og forordninger blevet samlet under betegnelsen *alsidighed*. I de senere år har de modstående politiske interesser til højre, i forsøget på at gøre diverse statsinstitutioner til *deres,* opnået at få alsidighedsbegrebet indenfor *Danmarks Radio* ændret til det modsatte med fairnessreglens indførelse. Herefter er kravet til nyhedstjenesten om alsidighed og objektivitet at forstå på den måde, at enhver bemærkning, som kan opfattes som kritisk overfor nogen/noget i samme udsendelse skal følges op af modpartens synspunkt. Foruden den selvcensur, det medfører, bliver pointen, at repræsentanter for så få grupper som muligt kommer til orde.

Erhard Jakobsen forsøgte at udstrække dette til DR som helhed; og det er nøjagtig det samme princip, der stikker hovedet frem i den aktuelle sag om Statens Filmcentral og »Et undertrykt folk har altid ret«!

To grupper har lagt billet ind på filmen om mellemøstenkonflikten set fra palæstinensernes side. Zionistforbundets Arne Melchior kom først, og han har siden søgt at lægge luft mellem sig og de konservatives Gerda Møller, der efter at Dansk-israelsk selskabs Bjarne Nørretranders havde klaget direkte til kulturministeren bragte filmen op i folketinget umiddelbart efter første behandling af hhv. de konservatives og regeringens forslag til ny filmlov. Under denne førstebehandling var de ovenfor nævnte tidligere »sager« blevet fremhævet som afskrækkende af partierne til højre i salen, så den politiske pointe i at fremmane en ny »sag« er tydelig.

Imidlertid indeholder forholdet omkring Nils Vests film et yderligere aspekt i forhold til de tidligere – og det giver klagerne fra de pro-israelske organisationer speciel betydning. Filminstituttets virke kan forsvares ud fra dets beskæftigelse med kunst. Dvs. at det klart drejer sig om *subjektive* standpunkter. Vests film er i avisdebatten defensivt forsøgt forsvaret med samme begrundelse, men med indoktrineringsdebatten i baggrunden er det knap så let. SFC distribuerer jo til undervisningsformål. Her kan man altså lægge vægt på oplysningsaspektet, og ligesom med DRs nyheder mene det skal være »objektivt«. Da dette krav ikke snævert gælder for SFC, kan man gå i gang med alsidighedskravet. Det er netop, hvad Melchior har gjort.

SFC har ikke en helt tilsvarende pro-israelsk film i distribution, men der er vist en på vej. Og SFC kan henvise til, at dens enkelte film ikke udelukkende skal være afvejet i forhold til resten af udbuddet men også til information fra andre kanaler. Her er det pro-israelske så fremherskende, at chefredaktøren for Politiken kan sige, at bladet under hans ledelse står last og brast med Israel. Løsningen for Melchior & Co. er da at lægge vægten på den enkelte film. Vests film skal stoppes! Melchior – der i øvrigt selv er Centrumdemokrat – kommer således til at udføre samme arbejde på filmens område som Erhard Jakobsen på radio/tv. Derfor kan han sagtens vaske sine hænder overfor Gerda Møller, der simpelt hen forsøger det samme, blot med andre midler.

Den generelle pro-israelske holdning bekræftes af, at det overhovedet ikke satte sig spor i avisdebatten om Vests film, at 2 (to) ekstremt pro-israelske amerikanske film om Entebbe-aktionen fik premiere midt i det hele (se anm. side 61–62). Og nu har en israelsk version haft premiere. Her er en entydig demonstration af et andet synspunkt end i Vests film – indenfor samme medie og på samme tidspunkt – men det betyder åbenbart intet. Det afgørende er ikke de evt. »fordrejninger«, der kommer til udtryk på en eller anden måde, men 1) om skatteborgernes penge er involveret, og 2) hvilke »fordrejninger« der er tale om. I det første tilfælde drejer det sig altså om, at enhver form for ytrings*frihed* mht statsinstitutioner kræves suspenderet. Hvis det ikke lykkes (i første omgang?) kan man – som Melchior – gå videre til det generelle lovkompleks og forsøge at få kendt filmen krænkende overfor en fremmed stat. Det kan nok være, at Israel bliver forsvaret med næb og kløer – temmelig grelt virker det, når man i Entebbe-filmene kan se Uganda udleveret til latteren, som var det »Onkel Toms hytte«, og flybortførerne (som vel repræsenterer palæstinenserne) gjort til nazistiske uhyrligheder. Pigen i Sejr-filmen skulle vist ligne »Ilse, hunulven fra SS«, som jo i øvrigt var nede at vogte harem for araberne i fortsættelsen. Og til ære for de tungnemme var der på ingen måde sparet på sammenligningerne mellem kapringen og kz-lejrene. Det blev endda – stadig i Sejr-filmen – antydet, at den idealistiske og tvivlende bortfører faktisk erkendte sammenligningens rigtighed.

Men hverken Uganda eller det palæstinensiske folk har kunnet bringe disse film for en domstol. Ved premieren i Japan på »Sejren i Entebbe« klagede de arabiske stater over titlen (ordet sejr), men det er vist også alt. Fordrejninger, injurier: det afhænger ikke kun af øjnene, der ser, men også af hvem der har mulighed for at gøre noget ved det. Hvis nogen ville have krævet Entebbe-filmene stoppet ville det have været censur, fordi det er på det private marked. Her har først og fremmest amerikansk film frit slag med en gammel tradition for pro-israelske film (Otto Premingers »Exodus« og »Operation Rosebud« er vel toppen). Men vil det ikke også være censur at stoppe en film, der er produceret for statens penge?

Ninn-Hansen spurgte ved ovennævnte behandling af filmlovforslagene i folketinget om de, der går ind for kunstnerisk frihed, ville acceptere, at der for skatteydernes penge blev produceret en nazistisk film, »kunstnerisk forsvarlig, men etisk forkastelig«. Et væsentligt spørgsmål – i teorien. Thi det skorter næppe på sådanne film i den kommercielle distribution. Og indenfor staten eller en statsinstitution vil nazistiske film først blive produceret, når staten/institutionen selv er nazistisk!

Kaare Schmidt

Bernardo Bertolucci og den falske folkelighed

Peter Schepelern

Det er ikke svært at vente sig noget af en ny Bertolucci-film, for Bernardo Bertolucci har igennem 70'erne givet så overbevisende beviser på sit talent som »Edderkoppens strategi«, »Medløberen« og »Sidste tango i Paris«. Man har da også ventet sig det allerstørste af hans nye, stort anlagte film »1900«. Filmen, der oprindelig var planlagt som en TV-serie, er lang – to dele på i alt 320 minutter – og den har angiveligt været italiensk filmhistories dyreste med et budget på 7 millioner dollars. Der er ingen tvivl om, at den hører til blandt filmhistoriens mest ambitiøse projekter, i en tradition, der også omfatter Griffiths og Gances mammutfilm og spectacles i nyere amerikansk og sovjetisk film.

Bertoluccis tidligere film har alle vakt betydelig interesse hos kritikerne, men med undtagelse af den lidt suspekte publikumssucces, »Sidste tango i Paris« fik takket være sine sensationsombruste sex-scener, har de ikke nydt den store popularitet. Filmene ligger da også klart inden for den raffinerede, æstetisk-intellektualistiske genre. Hans nye film er lagt an i en helt anden stil, som et stort men enkelt panorama over Italien i første halvdel af århundredet, en begivenhedsrig episk fortælling, fortalt i en uomsvøbt, folkelig stil. Strukturelt bevæger filmen sig afsted på to planer, vekslende mellem historiens gang og de individuelle livsskæbners forløb. Det er jo en god, prøvet opskrift, som også følges i »Borte med blæsten«, »Leoparden«, »Dr. Zivágo« og diverse filmatiseringer af »Krig og Fred«.

Scene fra 2. del af Bertoluccis »1900«, hvor bondekonerne efter fascismens fald den 25. april 1945 jager den forhadte Attila (Donald Sutherland) bort.

Men »1900« er – i mine øjne – ikke blevet noget vellykket eller tilfredsstillende værk. Trods indiskutabel cinematografisk virtuositet er filmen som helhed en skuffelse. Det, som er filmens problem, er dens villede enkelhed, hvad man kunne kalde dens falske folkelighed.

Filmen er simpelt opbygget. Det eneste raffinement, der peger tilbage til Bertoluccis tidligere produktion, er rammekonstruktionen med befrielsesdagen 25. april 1945 som ramme omkring den i øvrigt kronologiske beretning om 1900-tallets første halvdel, set via Alfredos og Olmos skæbner, godsejersønnen og landarbejdersønnen, der fødes på samme dag i århundredets begyndelse (dog ikke i år 1900, som det oprindeligt var meningen og som man kan læse alle steder, men på Verdis dødsdag den 27. januar 1901). Det er en parallel-historie med to protagonister: Alfredo (besidderen, jordejeren) og Olmo (den besiddelsesløse, proletaren), hvor den dramatiske effekt ligger i sammenknytningen af to klassemæssige og ideologiske modstandere gennem venskab og alder. I forholdsvis få store episoder følger man de to fra fødslen (1901) og op til 1945 (med en lille fremtids-epilog): landarbejderstrejken 1908, Verdenskrigens slutning 1918, fascisternes gennembrud og magtovertagelse 1921–22 og videre frem til befrielsesdagen.

Bertolucci har (i et interview givet til Gideon Bachmann, trykt i »Film Quarterly«, vol. XXIV, no. 1 og »Cinéma« no. 205 (1976)) selv opsummeret filmens handling således:

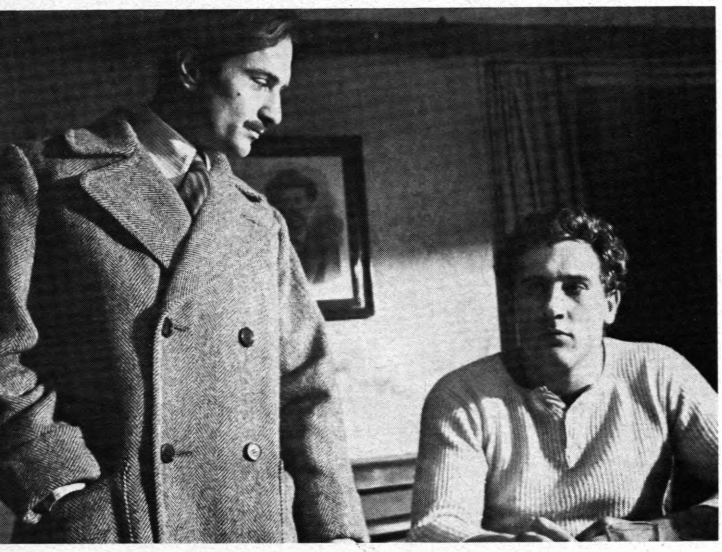
»Der er disse to drenge, den ene af dem hedder Olmo (Elmetræ), det er bonden, og den anden er Alfredo, godsejerens søn. De gennemlever sammen deres barndoms lange sommer, den periode hvor de for første gang bliver vakt seksuelt, hvor deres venskab opstår, og de opdager verden. Otte-ni år gamle opdager de virkeligheden, da de deltager i de store strejker: det er deres første møde med virkeligheden. Så er der et spring, mere eller mindre fra 1910 til 1918, hvor vi genfinder en af dem, bondesønnen, på vej hjem fra krigen, som godsejerens søn ikke har deltaget i. De finder sammen igen og lever meget nært knyttet til hinanden i de ca. tre år før fascismen begynder. Olmo er selvfølgelig socialist. Alfredo er borgerlig, men med meget liberale synspunkter. Faktisk prøver han at tage del i bøndernes daglige kamp så meget som muligt sammen med Olmo. Men så dør Alfredos far i fascismens første dage, og Alfredo bliver selv godsejer og forstår, at han automatisk, næsten som om han var dømt til det, må være tro mod sin identitet som godsejer. Det er her konflikterne bryder frem. På en måde adskilles de to skæbner. Alfredo hører til middelklassen, han er en af disse landprincipaler, der – selvom de ikke direkte betalte de fascistiske eskadroner – på en vis måde medvirkede til fascismens fremgang. Den anden dreng bliver nærmest en udstødt, en forfulgt flygtning, fordi han er blevet kommunist. På den anden side bliver de ved med at være tæt ved hinanden rent geografisk, fordi de dyrker jorden, dvs. bonden dyrker godsejerens jord, den ene arbejder for den anden – derfor har jeg valgt så typiske tilfælde. Til sidst synes jeg, at disse folk er modsatte sider af samme personlighed, at hver af dem repræsenterer en side af en sammensat karakter. Det vil sige, at de ikke blot er repræsentanter for en social dialektik, men på en måde hjælper os til at få indblik i århundredets indre struktur. Slutningen vil sandsynligvis være det øjeblik, hvor de begge efter et helt liv, når de er blevet gamle, får mod til at gøre sig klart, hvad de er. Filmens dybere mening er, at dette århundrede er det århundrede, hvor ideen om principalen dør. »Il padrone« forsvinder. Jeg sagde, at *ideen* om principalen forsvinder. Som socialt individ, som socialt faktum. Men det er selvfølgelig ikke sket endnu. Det er stadig en smule utopi.«

Denne beskrivelse af filmen er værd at bemærke, dels fordi den rummer instruktørens fortolkning af sin film, dels – og især – fordi denne tolkning, forekommer det mig, giver mere end filmen selv. I samme interview talte Bertolucci også det holdningsskift, der er indtrådt – eller bør indtræde – hos den moderne filmkunstner: »For ten years, I mean in the sixties, we have done nothing but complain. Crying, lamenting, telling our anxieties in film, but now *basta!* We have to start to try and *solve* the problems.« »1900« skal altså ses som en klart politisk film, det er nok en beretning, en bred episk fortælling om en række menneskeskæbner, men disse menneskeskæbner skal primært illustrere en politisk idé. Men filmens politiske analyser og redegørelser giver overraskende mager og unuanceret besked, man får ikke lejlighed til at se videre dybt på »the inner structures of the century«. To eksempler:

Filmen giver en forholdsvis lang skildring (der afslutter barndomsafsnittet) af den store bondestrejke i 1908. Der gives et par flot iscenesatte, atmosfæreladede scener omkring dette tema, men man får ikke noget indblik i forløbet og konsekvenserne af denne strejke. De rige er onde og de fattige er gode, klart nok, faktisk *for* klart.

I Christopher Seton-Watsons store værk om »Italy from Liberalism to Fascism« (London 1967) hedder det: »Most famous of all was the agricultural strike of May 1908 in Parma province, which lasted over two months. For a long time the proprietors and the unions, under syndicalist leadership, had been spoiling for a fight. It was to be a decisive trial of strength. There was much violence. Blacklegs were hired from neighbouring provinces, armed with cudgels and organised in squads. Barricades were erected in the working-class district of Parma city. Children of the strikers were moved to other provinces where sympathisers cared for them, and 200.000 lire were subscribed to the cause. After many weeks of tension the police stormed the chamber of labour and made 150 arrests. Alceste De Ambris, the strike leader, escaped under a load of hay and left Italy for Lugano. By the middle of July spirits were flagging and the landowners had got most of the harvest in. The reformists then stepped in to mediate and end the struggle. All the heroism and proletarian solidarity was powerless to avert defeat.« Seton-Watsons linier giver langt mere indblik i denne historiske episode end Bertoluccis sekvenser med masseoptrin og patetisk-heroisk Morricone-musik. Men det kan man så forklare med, at strejken i filmen er anskuet fra drengenes point of view (og de må på dette tidspunkt være syv år gamle, selv om de ser væsentlig ældre ud) og derfor må den politiske analyse træde i baggrunden.

Men det andet eksempel – den store scene, der redegør for hvorledes bønderne ved demonstrationer og passiv modstand forhindrer ridende politi i, mod kontrakterne, at sætte socialistiske daglejer-familier ud af deres huse, mens herskabet går på andejagt i de nærliggende kanaler – viser den samme villede pondus og sort-hvide forenkling. Bertolucci sætter hele det store apparat i gang og stabler et flot show på benene: stående, primitivt bevæbnede bønder, kvinderne liggende på vejen, så de spærrer politifolkene adgangen til husene, heroisk fællessang, vrinskende heste, panoreringer til andejægerne i bådene. Det er æstetisk lækkert arbejde, smukt landskab,



effektfuldt arrangerede menneskegrupper, fint afstemte grå farvetoner (bønderne og jorden har samme farve – det naturlige slægtskab og dermed det rettelige ejendomsforhold er således markeret), kontrasterende rødt uniformerede politifolk. Veltilrettelagte, symbolsk ladede indstillinger af dræbte ænder i mosevandet er indklippet i det dramatiske forløb, men føles som en alt for pedantisk tematisk overbelastning. Det hele er for *indlysende* til at fungere: sammenstillingen af herskabets jagt på vildænder og politikavaleristernes jagt på socialistiske bønder er så lærebogsagtigt klodset attraktionsmontage, at man reagerer modsat af hensigten. Den tunge propaganda-filmsæstetik, der lå bag Eisensteins lige så bombastiske sammenstilling af kreaturslagtnings-scener med massakren på de strejkende i slutningen af debutfilmen »Strejke« fra 1924 kan ikke uden videre gentages 50 år senere.

Den store demonstrationsscene (med de forkullede lig) i slutningen af første del bliver et lignende stort, æstetisk velsmurt, show, hvis hensigt er forstemmende åbenbar, og i filmens finale – rettergangen over Alfredo på befrielsesdagen – leveres lange tirader af flotte billeder og megen hul retorik. Filmen rummer så meget af denne primitive politiske anskuelsesundervisning (så fjernt fra dialektikken og flertydigheden i »Edderkoppens strategi« og »Medløberen«!), som filmen selv karikerer i skildringen af den heltemodige lærerinde Anitas aftenskole for kommunistisk begrebsforenkling. Man kan så argumentere, at det ikke er den politiske forkyndelse, der til syvende og sidst er det væsentlige i filmen, men derimod menneskeskildringen, svarende til at historiens gang kun er det skelet, omkring hvilket de individuelle livsskæbners forløb giver filmen kød og blod. Men så meget hænger tingene alligevel sammen, at persontegningen – og filmens psykologiske struktur – ikke kan undgå at præges af den politiske analyses simplificering.

Superskurken Attila, der åbenbart skal få Mussolini selv til at tage sig ud som et harmløst pattebarn, er det groveste eksempel. Jeg noterede mig, at en dame i biografen, straks efter den første præsentation af Donald Sutherland med vilde øjne og blottede rovdyrtænder, hviskede til sin ledsager: »Han virker ikke sympatisk!« Og det er jo så sandt. Man er helt overvældet, imponeret over et så massivt opbud af skændselsgerninger, men er måske nok lidt i vildrede med, hvad man egentlig skal stille op med denne greuel-person, der smadrer en kat med hovedet, voldtager og myrder en lille dreng på det mest bestialske, spidder Alida Valli på et gitter og nedskyder demonstrerende bønder i flæng – udover at finde ham ... usympatisk. Man har ofte i kunstens historie kunnet konstatere, at det er sværere at give en troværdig skildring af godhed end af ondskab, måske fordi verden i almindelighed giver lejlighed til at studere det første så meget mindre end det andet, men Bertoluccis skurk er i sin grænseløse ondskab blevet så usandsynlig, at man er tilbøjelig til at tro mere på det godes end på det ondes eksistens, og det er jo ikke til at tro på –?

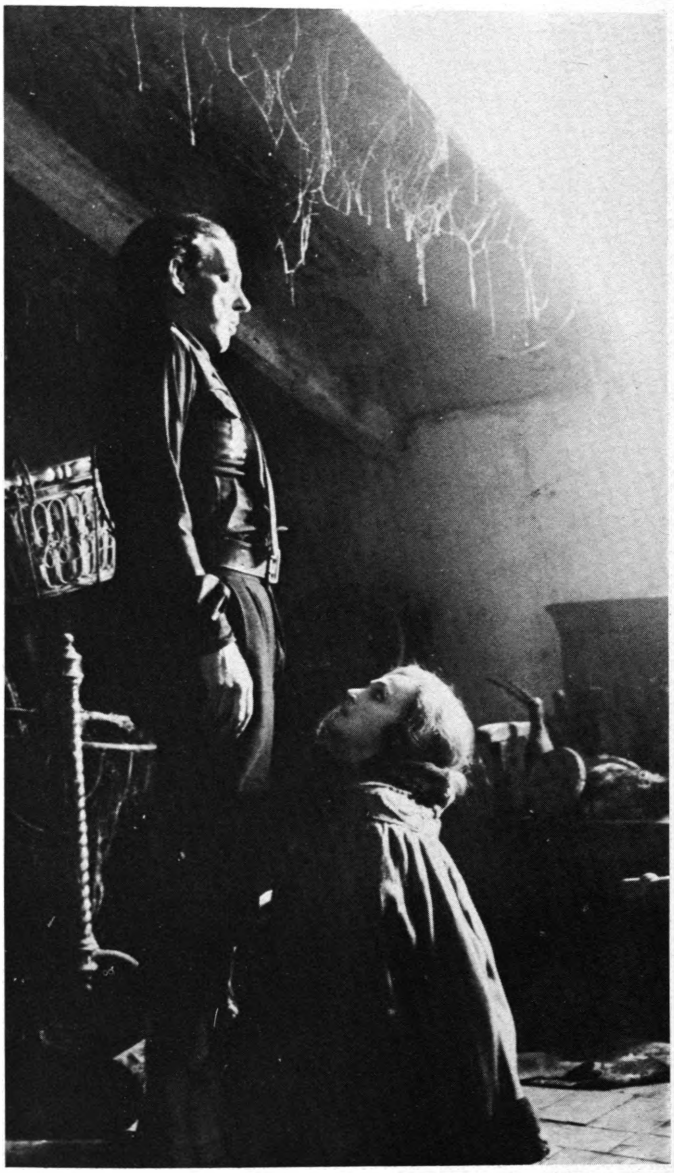
Men også i de mere sammensatte personkarakteristikker er der forbløffende få overraskelser at hente, forbløffende fordi Bertolucci dog tidligere har været en ganske sensibel og subtil psykolog. Olmo og Anita er således gode, uendeligt gode, modige, uselviske og ædle. Glim-

Øverst Robert De Niro (Alfredo) og Dominique Sanda (Ada); derunder Bertolucci sammen med Donald Sutherland; nederst Robert De Niro og Gérard Dépardieu (som henholdsvis Alfredo og Olmo).

rende. En person som Ada er tydeligt nok tænkt som en dragende magisk personlighed, lidt ud over det normale med koket futuristisk adfærd, kapriciøse blindhedsanfald, sammenbrud, alkoholisme og flugt, men ligesom hun tydeligt nok trætter sine omgivelser i filmen mere end hun fascinerer dem, har man også som tilskuer svært ved at stille noget op med dette portræt af hvad der synes at være en slags halvsøster til Zelda Fitzgerald. En hovedskikkelse som Alfredo forbliver paradoksalt perifer i historien. Venskabet mellem Olmo og Alfredo er angiveligt historiens akse, men barndomsafsnittets påvisning af venskabsforholdets momenter af kappelyst, jalousi, af samhørighed og klasseafstand på én gang følges ikke overbevisende op i voksen-afsnittet. De varme broderlige omfavnelser, da de mødes efter krigen, det fælles sære pigeeventyr fortæller ikke meget om, hvad deres venskab nu er baseret på, eller hvor meget de faktisk vedkommer hinanden, og meget mere får man ikke at vide, før slutningen med sit lidt udspekulerede flash-forward til Alfredo og Olmo i oldinge-alderen forsøger at skabe en kontinuitet tilbage til barndoms-afsnittet. Man har en fornemmelse af, at store, nærgående scener, der belyser hvori dette så betydningsfulde, men nu mere postulerede venskab egentlig består, er faldet ud. Og tilsvarende er også de scener, der skildrer den seksuelle kontakt mellem personer underligt intetsigende. Naturligvis har producenterne ventet sig særlige ting på dette område af instruktøren til »Sidste tango i Paris«, og Bertolucci har da også pligtskyldigst indsat diverse sex-scener. Men de virker – i modsætning til »Tango'en«s sex-scener – netop pligtskyldigst indsatte. Cunnilingus-sekvensen med Olmo og den gravide Anita efter hendes undervisningstime, den epileptiske piges dobbelt-betjening af Alfredo og Olmo, Alfredos samleje i høet med den jomfruelige Ada, Alfredos frugtesløse forsøg på at tilfredsstille kusinen Regina med skæftet af sit jagtgevær – er »sensationelle«, men temmelig overflødige sekvenser.

Bertolucci fastsatte inden indspilningen filmens tema således: »It's a movie about the end of a culture, of the hurt of the peasant, and in Northern Italy, it's a sort of saga. Two people drawn together, two boys, one is the owner of the farm, the other is the peasant, through the century, from 1900 to the future, and it's political and also it's a movie about all the changes of values in this century« (Dialogue on Film, III, no. 5). Selve dette oprindelige tema, den gamle bondekulturs undergang – som dog næppe kan siges at dominere filmen som helhed – giver dog anledning til de få scener, der er på Bertoluccis tidligere niveau. Karakteristisk nok er det scenerne med de to bedstefædre, overhovederne i godsejer- og landarbejderfamilien, der lykkes, hvad der næppe er uden sammenhæng med den autoritet, Burt Lancaster og Sterling Hayden udviser i rollerne. Lancasters dødsscene – hvor han søger tilbage til »mælken og lortet« og hænger sig i kostalden, da malkepigen Irma har skaffet ham vished for hans definitive impotens – og Haydens dødsscene – hvor han sidder i et stort træs skygge, mens herskabet er ved at høste under den store strejke – er smukke, virkelighedsnære, foruroligende og – paradoksalt nok – levende, og står i modsætning til den øvrige films overfladiske, én-dimensionale karakter.

Man forstår godt, at Bertolucci efter den udsigtsløse nihilisme i den depressive, men kunstnerisk vitale »Sidste tango i Paris« har ønsket at forsøge sig med noget, der var mere farverigt, livfuldt og optimistisk end to desperate mennesker i en tom lejlighed, men i »1900« har Bertolucci bestræbt sig så meget på folkelighed, at resultatet virker villet og uoprigtigt. Man har bl.a. peget på Charles Dickens som en inspirationskilde til og forklaring på den grovkornede, effekt-søgende sort-hvide stil, filmen benytter, men der er dog den betragtelige forskel, at denne stil var oprigtigt ment fra Dickens side, ikke en påtaget attitude, hvorimod Bertolucci nu fremtræder som en behændig kommerciel forvalter af sit oprindelige store talent, som det kom til udtryk i de forudgående rigt nuancerede og fascinerende, men ganske vist også komplicerede og ufolkelige værker. Filmen er ganske underholdende – men slet ikke så underholdende som f. eks. »Borte med blæsten«. Som kombineret slægts- og Italienskrønike kan den ikke måle sig med Viscontis geniale »Leoparden«, dens poesi og politiske emotionalitet overgås af Widerbergs »Ådalen 31«, og som propagandafilm er den for lang. For beundrere af Bertolucci er filmen nok lettest at kapere, hvis man vælger at se bort fra dens effektsøgende propagandisme, dens utilstrækkelige politiske analyse og dens grove persontegning, og i stedet hengiver sig til dens æstetiske overflade: billeder, farver. Alt sammen meget smukt.



Donald Sutherland og Laura Betti i scene fra »1900«.

Pasolinis inferno

Bent Fausing

»Det er (...) absolut nødvendigt at dø (for så længe vi er i live, mangler vi betydning) og vort sprog (hvorved vi udtrykker os og hvortil vi altså giver den største betydning) forbliver uoversætteligt et kaos af muligheder, uopholdelig søgen efter forbindelser og betydninger, uden opløsning af sammenhængen. Døden foretager en blændende klipning af vores liv.«

Pier Paolo Pasolini »Film og virkelighed«.

(1) Indledning. Den samfundsmæssige vold

Hvordan beskrive og afskrive volden, som i fascismens iscenesættelse blev en *æstetisering* af den politiske magt, der derved ikke kun undertrykte, men også fascinerede? Spørgsmålet har meldt sig ved flere lejligheder i de seneste års film, der har taget fascismeproblematikken op, senest i Pier Paolo Pasolinis »Saló eller de 120 dage i Sodoma«. Denne film føjer sig på sin egen måde til rækken af analytiske forsøg på filmisk at afdække fascismen.

Side om side med disse analytiske forsøg har emnet også været genstand for spekulation i film som »Ilse – hunulven fra SS«, »Nazilægens frontludere« og på et finkulturelt plan »Perfektionisten«. At de sidstnævnte eksisterer og har publikumssucces viser bl. a. noget om emnets bevidsthedsmæssige aktualitet og analysens trængsler.

(2) Pasolinis film

Pier Paolo Pasolinis film falder i to grupper. Den første omfatter årene fra 1961 til 1970, hvor han hovedsageligt laver personlige værker efter originalmanuskripter. Den anden gruppe i halvfjerdserne omfatter filmiske parafraser af kendte store litterære, erotiske værker: »Decameron«, »Canterbury fortællinger«, »1001 nats eventyr« og »De 120 dage i Sodoma«.

»De 120 dage i Sodoma« er væsensforskellig i flere henseender fra de øvrige forlæg for de erotiske filmatiseringer fra halvfjerdserne. De tre første er kendte folkelige fortællinger. Marquis de Sades »De 120 dage i Sodoma« kan ikke siges at være velkendt folkeeje. De Sade er nok kendt for sit rygte som navngiver af perversionen sadisme, men hans værker og i særdeleshed »De 120 dage i Sodoma« har kun i relativ ringe omfang været genstand for udgivelse og læsning.

(3) Det litterære forlæg for filmen

»Les 120 Journées de Sodom, ou L'Ecole de Libertinage« blev skrevet under de Sades fængselsophold i Bastillen i 1784. Sade troede selv, at manuskriptet gik tabt under stormen på Bastillen, men det blev fundet i hans celle og forblev i privateje indtil begyndelsen af dette århundrede. I 1904 købte og udgav den tyske psykiater Iwan Bloch – under pseudonymet Eugene Dühren – værket. Værket blev af visse betragtet som et litterært sidestykke til Krafft-Ebins videnskabelige »Psychopathia Sexualis« (1886). Men udgivelsen var dårlig og mangelfuld.

I 1929 blev manuskriptet erhvervet af Maurice Heine på foranledning af andre. Heine forestod den første egentlige udgivelse af værket, der udkom mellem 1931–1935. De Sades samlede værker er aldrig blevet udgivet. Det *skulle* de have været i 27 bind. Men der er kun kommet tretten. Der er blevet nedlagt forbud mod offentliggørelse af resten af den parisiske afdeling for straffesager. Særligt interesserede kan dog få oplysninger ved henvendelse til Det erotologiske Selskab i Paris, står der foran i de *udgivne* bind.

I de Sades beretning drager fire øvrighedspersoner – hertugen af Bangis, dommeren Curval, bankieren Durcet og biskoppen af X – til slottet Silling i Schweiz med fire bordelværtinder, nogle tjenere og otte unge drenge og piger. I tiden derefter udnytter øvrighedspersonerne de unge til alle mulige perversioner. Mod slutningen aflives de fleste af de udnyttede objekter.

Fortællingen har et meget skitseagtigt præg. En stor del af den består ikke af andet end korte, katalogagtige beskrivelser af de forskellige perversioner.

(4) Den filmiske realisation

Pasolini har ført de Sades fortælling op til tiden omkring fascismens sammenbrud i Italien i 1944–45. Filmen udspiller sig i republikken Saló, en lille nord-italiensk by ved Gardasøen, hvor Mussolini holdt til efter at være befriet af tyskerne.

Pasolini har indskrænket materialet fra det litterære forlæg, hvor man hører om omkring 600 perversioner, og ikke lavet nogen angivelse af ændringer i tiden i sin fremstilling. Derimod har han efter inspiration fra Dante inddelt filmen tematisk i tre 'runder': maniernes, ekskrementernes og blodets. Inden runderne er Saló blevet karakteriseret også på Dantesk vis som »helvedes forgård«.

Pasolini har brugt rammefortællingen, hvor fire tidligere prostituerede ved fællessammenkomster beretter om deres seksuelle oplevelser for på den måde at inspirere fire mænd til at gennemføre dem i praksis. Mændene har samme navne og magt som i de Sades fortælling.

De fire højt placerede mænd i det fascistiske magthierarki har besluttet at lade deres inderste drømme og besættelser komme til udfoldelse. Ved hjælp af soldater samler de en gruppe af ni unge piger og ni unge drenge og trækker sig sammen med dem og de fire prostituerede tilbage til en stor, isoleret villa, hvor orgierne finder sted. Her, hvor det forlyder, at »latterlige frihedsbegreber fra omverdenen (ikke) eksisterer«, udøver de fire herrer deres despotiske magt over deres slaver. »I er allerede døde for verden«, siges der indledningsvis til de i bogstaveligste forstand indsamlede seksualobjekter.

I slutningen af 'eskrementernes runde' hedder det om lidelserne, de unge må gennemgå, at »døden ikke kan gentages, men der findes måder at gentage bødlens gestus«. Filmen viser magtens gestik, idet den former sig som en nedtælling mod døden, den totale destruktion.

Hvor de fire øvrighedspersoner i de Sades udgave går imod Gud, kirken og den etablerede magt som sådan ved at vise det ondes almene eksistens *på trods* af Gud, er Pasolinis øvrighedspersoner *selv* personifikationer af magten, de andre angriber. De Sades fortælling er til en vis grad et opgør med feudalismens enhedstro og -tanker, hvor Guds uindskrænkede godhed var kernepunktet i samfundets statisk-hierarkiske sammenbinding. Hos Pasolini gør øvrighedspersonerne ikke op med nogen magt, men repræsenterer selv magten. Og denne magt har den fulde og absolutte kontrol over andres eksistens.

(5) De frie indfald kontra den faste styring

Hvor Pasolinis tre foregående film over berømte erotiske forlæg – »Decameron«, »Canterbury fortællinger«, »1001 nats eventyr« – var en hyldest til erotikken og livslysten, er »Saló eller de 120 dage i Sodoma« det modsatte ved eksplicit at knytte seksualiteten til destruktion og magtudøvelse. De første var helliget en ukompliceret livsdrift, hedonismen, mens den sidste præges af dødsdriftens desillusion.

Der sker også et skift i formen. De tre foregående filmatiseringer er holdt i en løs, sprudlende og let form, som italienske instruktører kalder 'lavaagtig'. Derimod er »Saló eller de 120 dage i Sodoma« meget stramt opbygget med meget præcist planlagte kameravinkler og -bevægelser og dialogen nøje fastlagt fra starten. Pasolini har benyttet denne stramme fremgangsmåde før i »Teorema« og »Svinestien«, som »Saló eller de 120 dage i Sodoma« også kan siges at ligge i forlængelse af idémæssigt, men ikke med samme formalistiske konsekvens og gennemførthed som i hans sidste film.

Pasolini mener selv, at den faste og formalistiske styring har været nødvendig for at fastholde filmens *allegoriske* karakter: »Når jeg laver en film, som i det store hele er en metafor, en allegori, må jeg arbejde stramt. Alt, hvad man viser, har en meget præcis betydning, og man kan ikke benytte tilfældige indfald« (Gideon Bachmann »Pasolini on de Sade. An interview during the filming of 'The 120 days of Sodoma'«), i Film Comment.

Det metaforiske i filmen sigter ikke kun til fascismen i fyrrerne, men også i lige så høj grad til det senkapitalistiske inferno, som Pasolini selv benævner konsumsamfundet skabt af efterkrigstidens 'miracolo economico'. På spørgsmålet om eskrementspisningens symbolværdi, svarer Pasolini, at det metaforisk beskriver det almene, nutidige samfundsmæssige forhold, at »fabrikanterne tvinger

En scene fra Pier Paolo Pasolinis sidste film »Saló eller de 120 dage i Sodoma«.

konsumenterne til at spise eskrementer. Al denne industrielle føde er værdiløst affald« (Bachmann, sammesteds som før s. 45).

(6) Allegorien og ritualet

Filmens formalistiske klarhed har to funktioner: dels at tydeliggøre de Sades skitseagtige og amorfe forlæg og dels at skabe en klar struktur og dermed følelsesmæssig afstand til de orgiastiske grusomheder. Pasolini indrømmer, at han er fascineret af orgierne: »... selvfølgelig er jeg også fascineret af disse sadistiske orgier i sig selv« (Bachmann, sammesteds som før s. 40). Denne blanding af klarhed, afstand og fascination præger filmen, splitter den og gør dens kritik dunkel og tvetydig i modsætning til formalismens ellers nøgterne kulde og ritualernes skematisme.

Der er nok knyttet specifikke træk fra fascismen i Italien i 1944–1945 til filmens handling. Men der er mere, der flytter handlingselementerne ud af den historiske kontekst og placerer dem i et rituelt, sakralt spil. I det øjeblik man begiver sig ind i den store, isolerede villa i nyimperialistisk bauhausstil forsvinder krigen og fascismen som historisk fænomen. Fascismen som direkte historisk specifikt fænomen manifesterer sig derefter kun få gange og mest direkte over lydsiden: flyvemaskiner der flyver over villaen, Goebbels' tale og Ezra Pounds oplæsning af »Cantos« i radioen.

De få angivelser af den faktuelle tid bekræfter det rituelle, tidløse indtryk. Ud over de nævnte markeringer over lydsiden, manifesterer fascismen sig mere implicit via de futuristiske og kubistiske malerier på væggene. Den italienske fascisme afskrev ikke i samme grad som den tyske modernismen. Man inddrog især via Tomasso Marinetti elementer fra de futuristiske og kubistiske kunstretninger, hvis *teknik- og materialedyrkelse* kunne bruges i fascismens ensidige dyrkelse af teknologien og dens kulmination i krigsmaskineriet, og hvis *udtryksbevidsthed* – montageteknik – kunne bruges i propagandaen. Den italienske fascismes brug af fotografiet i propagandaen afskærer sig markant fra den tyske ved at benytte montage.

Men ud over disse relativt vage faktuelle historiske markører er universet i filmen lige så lukket som i villaen, hvor de fire magthavere spærrer sig inde med deres bytte. Klaustrofobien er udpræget. Flugtmuligheder antydes ved mislykket flugtforsøg, selvmord, religiøsitet, en knyttet hånd mod de fire magthavere inden en af de unge bliver skudt ned.

Næsten hele filmen igennem er der den samme direkte lyssætning. Tiden står stille, lyset står stille, der er ikke nogen markant adskillelse af tidsrytmerne i lyset. Kameraet er enten stationært eller bevæger sig med langsomme bevægelser og rolig og minutiøs udforsken ind på objekterne, en ro og detaljeeftersøgning, som står i modsætning til volden og perversionerne, der beskrives. I samlingssalen, hvor tre af de ældre prostituerede fortæller, mens den fjerde spiller til, indtages der ofte paralyserede (op)stillinger i grupperne. Hver scenisk gruppering er orienteret parallelt med billedplanet med en klar, symmetrisk baggrund, der dannes af vægtæpper, lamper, en dør eller en trappe. Til den rituelle rytme og symmetri føjer sig også filmens beherskede, koloristik med næsten monokrome farver, dvs. farverne er nedstemt til en næsten sort-hvid skala, og glansløse. Denne udnyttelse af koloristikken markerer også stedets indelukkede og klaustrofobiske karakter.

Størstedelen af dialogen består af citater. Der citeres mestendels fra de Sade, Nietzsche, Baudelaire og Klossowski. Sproget og emnerne for samtale bestemmer de fire socialt. De er intellektuelle borgere, har sans for kunst, kender navne på kulturpersonligheder og citerer hyppigt fra deres værker. Det er et andet sprog end det, man hører over radioen af Goebbels og den fascistiske propaganda, der ikke var præget af en sådan intellektuel tænke- og talemåde, men netop appellerede til følelsernes irrationalitet: »Det fascistiske sprog og den fascistiske propaganda må nødvendigvis være effektiv og irrationel, fordi et samfund, som ikke mere lader sig retfærdiggøre rationelt, kun kan retfærdiggøres via irrationelle kræfter« (Lutz Winckler: »Studie zur gestellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache« s. 21). Pasolini har vel på denne måde villet vise, hvorledes borgerskabet nyder godt af andres irrationelle manipulationer.

Citaterne formidler sprogligt indtrykket af noget ikke virkeligt i sentensernes abstraktioner over natur, liv, død og anarki. De basale biologiske elementer, som runderne er inddelt i, knytter drifterne til den evige natur, der bliver bekræftet, når man giver sig i drifternes vold.

(7) Magtherredømmet, lyset og udleveringen

På de Sades tid var aristokratiet ved at miste sine feudale privilegier og magt. De aristokratiske libertinere søgte at kompensere for tabet ved subjektivt at fastholde en magt, der tidligere hørte til adelens objektive rettigheder: »Der var en drøm, der var almindelig hos alle unge aristokrater på den tid. Som efterkommere af en falden klasse, som engang havde besiddet konkret magt, men som nu ikke mere havde hold i verden, prøvede de *symbolsk* i sovekammerets uforstyrrethed at genoplive den status, som de længtes efter: nemlig den ensomme og suveræne feudale despots« (Simone de Beauvoir: »Must we burn de Sade« s. 8, min fremhævning). Libertinerne søgte at forny deres feudale magt, der var taget fra dem på samfundsplanet, i seksualiteten.

Under fascismen blev *refeudaliseringen,* det symbolske magt-skue, ikke til en privat sag i soveværelset, men til en offentlig sag i mediernes æstetiske organisering af massernes drifter til politikkens interesser (jvfr. senere).

Den kompensatoriske magt, de Beauvoir er inde på, kommer frem i de Sades beskrivelser, der er kendetegnet ved udstillingen af magtens ofre i fuldt lys (jvf. de Beauvoir, sammesteds som før s. 35 f). Maria Marcus noterer sig den samme fulde udlevering af ofrene i beskrivelserne og karakteriserer dem med ordene: »Hos de Sade er der alle vegne et grelt og skærende lys, som gør at man ikke kan overse nogen detaljer eller organer eller obskøniteter« (»Den frygtelige sandhed« s. 98). Ulrik Knigge har også noteret sig den skarpe lyssætning i beskrivelserne: »I *Juliette* og *De 120 dage* blændes der op for det altfortærende lys, der ikke skjuler nogetsomhelst« (»Marquis de Sade. Antologi« s. 32). Den samme udlevering gør sig med modifikationer gældende i filmens lys.

Denne åbne udlevering, hvor mennesket er frataget ethvert forsvar, korrelerer med tendenser i de fascistiske aktmalerier. Her er den nøgne kvinde gengivet i fuldt lys og stiv kropsholdning, der indicerer den øjeblikkelige underkastelse. Berthold Hinz sammenligner med det forrige århundredes aktmalerier, hvor kvinden ikke var badet i et hårdt og altudleverende lys, men med forskellige skyggegradueringer og kropsholdningens plasticitet koketterede og udfordrede mandens sanselighed. Heroverfor er

kvinden i de fascistiske aktmalerier »udleveret til hans disposition, hans greb – ikke hans sanselighed« (»Die Malerei im deutschen Faschismus« s. 91). Hinz mener, at dette svarer til ændringen i samfundsøkonomien: fra en udveksling af ækvivalenter, som i det forrige århundredes kvindegengivelse markerer i sin elskovsbejlen, til tilsidesættelsen af det borgerlige, liberale samfunds ækvivalentprincip under fascismen, der i stedet indsatte den *åbne* vold. Denne åbne vold, som samfundet bygger på, kommer frem i aktmaleriernes blotte og bare udlevering.

Udleveringen – og med Hinz dermed tilsidesættelsen af ækvivalentprincippet – formidler filmen minutiøst og tilføjer yderligere den seksuelle undertrykkelse og fornedrelse i eksplicit og detaljeret gengivelse.

Den sadistiske side af seksualiteten og magten er en væsentlig faktor under fascismen. Men der er nogle forhold, der begrænser udleveringen. Det gælder fascinationen, som Pasolini som omtalt tidligere selv føler. Det bliver ikke kun en udlevering, men også en indlevelse i fornedrelsen, hvorved den føromtalte tvetydighed opstår. Hertil kommer det lukkede, rituelle univers, filmen etablerer.

Dette skal ikke forstås på den måde, at *fascinationen* og *ritualiseringen* ikke spillede en rolle i fascismens æstetik. Det var faktorer, som man rettede individernes driftønsker kollektivt ind efter. Men i filmen bliver fascinationen kun magthaverne til del. De undertrykte unge drenge og piger væmmes – ligesom tilskueren. Fascismen fremstod ikke som noget æstetisk perverst, som man kunne tage afstand fra moralsk. Tværtimod søgte man bevidst skin-agtigt at løse nogle samfundsøkonomiske *modsætninger* i æstetisk harmoni. Æstetisk blev masserne tilfredsstillet med det tilsyneladende: den tilsyneladende lighed, solidaritet og storhed. I Pasolinis udgave kommer fascismen som massesuggestion ikke med og derved heller ikke fascismens rituelle politisering af æstetikken.

Som nævnt tidligere (afs. 5) mener Pasolini også, at filmens allegori er et udsagn om det moderne industrisamfund. Men den ulystelige undertrykkelse, der vises i filmen, svarer ikke til senkapitalismens udbytning i *lyst*. Konsumeringen tager form af lyst. Samfundet inddrager lystprincippet i det omfang, det er tjenligt for afsætningen. Allegorien er ikke på nogen måde et tidsvarende udtryk for undertrykkelsens form nu. Man kunne så sige, at magten, som *gemmer* sig i lystudbytningen og som i virkeligheden *undertrykker* lysten, er kommet til udtryk i filmen. Men det hjælper ikke, fordi identifikationsmulighederne til dagens og fyrrernes samfund er små og let kan afvises med moralske træk på skulderen eller total blokering (hvilket jo også har fundet sted i mange anmeldelser af filmen). Ved at gabe over de to offentlighedsformer – den fascistiske repræsentative offentlighed og produktionsoffentligheden – med et og samme udtryk får Pasolini ikke rigtig karakteriseret nogen af dem.

Den eneste hentydning til konsumsamfundets udnyttelse af lysterne og den dermed følgende apati overfor den egentlige undertrykkelse er de to dansende soldaterdrenge til slut i filmen. De opholder sig i rummet, hvor en af de fire magtherrer efter tur i kikkert overvåger de afsluttende pinsler og drab, som de tre andre udfører. Over radioen hører man Ezra Pound læse op af »Cantos«. De skruer væk fra oplæsningen for i stedet at lytte til dansemusik. Den ene dreng spørger den anden, om han kan danse. Det kan han ikke. »Du kan altid prøve,« siger den første, og de begynder at danse uden at se efter eller reflektere over rædslerne, der foregår uden for rummets vinduer. Men igen er allegorien utydelig.

(8) Repræsentationsoffentlighed og produktionsoffentlighed

I den fascistiske stats repræsentative offentlighed kommer magten *direkte* til skue. I produktionsoffentligheden søger man – bl. a. fordi den første har eksisteret – at skjule den samfundsmæssige magt. Efter 1945 går mange bestræbelser ud på at postulere, at den frie verden nu er en realitet i modsætning til den fascistiske stats ufrihed og ydre magt.

Kapitalismens gendannelse i Europa efter Den anden Verdenskrig gav sig udslag i en ideologisk bevægelse. Bevægelsen bestod for en stor dels vedkommende i en afideologisering af politik og debat, i genetableringen af en form for liberal, borgerlig offentlighed – produktionsoffentlighed – der skulle være det primære middel imod ideologiernes hærgen i demokratiets vugge: Europa.

Den nævnte bevægelse førte for det første som led i den »kolde krig« til en afgrænsning overfor den kommunistiske ideol›gi, som i sit totalitære væsen var lig med den fascistiske. For det andet førte bevægelsen til en tilsløring af den udviklingsmæssige sammenhæng mellem kapitalisme og fascisme. Fascismens forbindelse med de kapitalistiske omsætningsvanskeligheder blev fortrængt til fordel for fremstillinger af fascismen som resultat af nationalkarakterer, af enkeltpersoners fanatisme, sindssyge og lignende. 1945 skulle fremstilles som et brud, selvom der på mange måder også var tale om en kontinuitet. Eksempelvis er den nuværende lovgivning om familie og moral ligesom resten af den italienske lovgivning – grundloven undtaget – udarbejdet under fascismen.

Oscar Negt og Alexander Kluge benytter begrebet *idealitet* om den traditionelle borgerlige offentlighed, der har sit fundament i ideerne om nogle naturbundne frihedsidealer. Heroverfor er produktionsoffentligheden, som det ligger i navnet, knyttet til vareudbuddets *materialitet* (»Den borgerlige offentligheds rene idealitet står her i modsætning til den nye produktionsoffentligheds kompakte materialitet«, Negt/Kluge: »Offentlighet og erfaring« s. 18). Det samme kan med visse forbehold bruges til at karakterisere den fascistiske stat overfor socialstaten: idealitet overfor materialitet. Nok søgte man under fascismen at give idealiteten materielt skær i form af store bygninger, svulmende statuer etc., men samme grad af tilsyneladende materialitet for den enkelte, som produktionsoffentligheden tilbyder i dagligdagen gennem vareudbuddet, blev det ikke. Fra at have en *symbolsk* status som udtryk for ideen om fædrelandet i form af de store bygninger og masseornamentikken, går ideologien nu over til at have tilsyneladende *materiel* fundering i varernes materialitet.

Begge de nævnte offentlighedsformer søger at løse modsigelser ved at fastholde dem inden for de givne samfundsrammer, og derindenfor flytte modsigelserne fra en sektor (den økonomiske) til en anden sektor (den æstetiske produktion, bevidsthedsindustrien), hvor de umiddelbart set lader sig løse. »Nationalsocialismen var blandt andet et forsøg på, på kapitalistisk grundlag, at løse uløselige modsigelser gennem en omfattende aktivering af udenomsøkonomiske magtforhold. De nye produktionsoffentligheder og deres særlige udtryksformer i program- og bevidsthedsindustri foretager med økonomiske midler tendentielt en lignende omfordeling af magt, og overfører således modsigelser fra samfundssektorer, hvor de er

uløselige, til andre sektorer, hvor de synes at lade sig løse. Det er forkert ud fra resultatet at betegne denne helt anden, men ikke på nogen måde mindre voldsomme og heller ikke mindre virksomme mekanisme som *fascinering.* Det drejer sig om at produktion af samfundsmæssigt skin og produktion af samfundsmæssig magt går over i hinanden og gensidigt producerer hinanden som modsætninger« (Negt/Kluge, sammesteds som før s. 80, min fremhævning). Med det sidste i citatet menes med lidt mere lige ord, at skinnet i bevidsthedsindustrien nok står i *modsætning* til den ydre magt såsom politi, militær etc., men også beror på de samme økonomiske mekanismer, og derved går skinnet og den ydre magt *over i hinanden* og bygger på hinanden.

(9) Udsagn og moral og filmens natur

På trods af forbindelsen mellem de to offentlighedsformer, kan de ikke forskelsløst behandles under et. Produktionsoffentlighedens 'konsumterror' er ikke lig den 'fascistiske terror'.

I sidste ende bliver filmen heller ikke kun et udsagn om fascismen eller efterkrigstidens liberale konsumsamfund. Filmen bliver i første række et udtryk for en personlig afmagt overfor en ændret verden, der også har ødelagt de positive elementer hos de mennesker, der skulle vise frem mod det bedre. Det er moralisten Pasolini, der udtrykker sit fortvivlede syn på en verden, som han ikke kan forstå og ikke har tiltro til på nogen måde. Selv proletariatet, som han tidligere tilkendte så mange gode og solidariske egenskaber, er blevet ødelagt moralsk af det moderne forbrugersamfund og den egoistiske vold, det avler.

Filmen er en nedtælling imod den totale destruktion i en verden, hvor der ikke er flere positive holdepunkter tilbage. Kun døden er tilbage som forløsning fra den destruktive verden.

Proletariatet i Roms forstæder, som Pasolini så stærkt solidariserede sig med, var ikke mere bærere af den emancipatoriske fornuft, som han engang troede. Til det ændrede billede hører også fascisternes mere markante fremtræden i offentligheden. Fascistpartiet MSI fik i 1968 4,5 procent af stemmerne og i 1972 8 procent (den største fremgang af alle partier). Ved regionalvalget i 1975 var tilslutningen 6 procent, der kan tolkes i retning af en afstandtagen fra den stærkt voksende fascistiske terror. Og endelig hører det med til billedet, at kapitalen stadig havde magten mere end nogensinde.

Pasolini omsætter sit indtryk af den ændrede verden i destruktiv moralisme. Filmen er frem for alt præget af destruktion, nihilisme og klaustrofobi. Ifølge filmen er der ikke andet at gøre end at give sig fanden i vold. Dødsdriften kan ses som et ønske om flugt fra elendigheden, hvor kun volden bestemmer.

Pasolini mente selv, at filmens natur var ren virkelighed, idet filmen altid henviste til virkeligheden: »I virkeligheden er det altså ikke til 'filmen', men til virkeligheden selv, at de enkelte film må henvise for at blive forstået. Det er klart, at ved at sige det, postulerer jeg, som jeg har for vane, identifikationen af film og virkeligheden« (Pier Paolo Pasolini: »Film og virkelighed« s. 166). Citatet kan bruges til at sammenfatte med og til at sætte nogle formidlingsmæssige problemer, som filmen rejser, i relief. For at sammenfatte omkring dette generelle udsagn om filmens natur og dermed også om kunstnerisk skaben, som kommer frem i det citerede, så er »Saló eller de 120 dage i

Scene fra »Saló eller de 120 dage i Sodoma«.

Sodoma« nok skabt af virkeligheden, men allegorien, den omsættes i, siger ikke så meget om virkeligheden dengang eller nu, fordi filmens undertrykkelse frem for alt indføjes i et tidløst ritual og ikke så meget bliver et historisk specifikt udtryk for socialpsykologiske magtmekanismer. Det givne fremtræder tåleligt, idet det i virkeligheden utålelige beskrives på den måde. Eskrementspisningens allegori bliver næppe forstået, men vækker helt sikkert afsky. Og hvor skal man så føre sin afsky hen? Man kan føre den over på filmen, og samtidig glæde sig over, at *så slemt* står det ikke til i virkeligheden.

(10) Når virkeligheden overgår filmen

Det er naturligvis væsentligt, at både den skjulte og den åbenlyse seksuelle vold i samfundet drages frem. Filmen har sine virkelige sidestykker dengang og nu. Pasolinis bror blev offer for den i fyrrerne, og Pasolini selv blev offer for den i halvfjerdserne.

Den halv- og helofficielle fascistiske vold er blevet mere og mere markant i de senere år i Italien. Det gælder bombeattentatet mod den anti-fascistiske demonstration i Brescia, hvor otte blev dræbt i 1974, og eksplosionen i toget 'Italicus' samme år, som kostede tolv mennesker livet. Men der er også andre eksempler, der stemmer mere direkte overens med den i filmen skildrede vold.

I 1968 blev lederen af børnehjemmet »Den himmelfarne Marias herberg« i Prato i nærheden af Firenze stillet for domstolen. Hjemmet var overfyldt: 300 børn fra tre til fjorten år med 80 senge og tre badeværelser. Men ikke kun det. Man benyttede også tortur som afstraffelsesmetode: stokkeslag, spark i hovedet, anbringelse i kar med iskoldt vand, ophængning i håndleddene, så at tåspidserne lige rørte gulvet, fastsnøring til trækors i legemsstørrelse og fængsling i et skab fuld af rotter. Mange af afstraffelsesmetoderne var præget af religiøst-seksuelt vanvid: små børn blev tvunget til at slikke gulvet rent for urin eller eskrementer, hvis de var urenlige, og de blev tvunget til at gøre korsets tegn forskellige uhumske steder. Forholdene på hjemmet havde været kendt i over ti år af de ansvarlige myndigheder, før man greb ind.

En halv snes unge fascister torterede og dræbte for ikke så længe siden under et sexorgie i en villa uden for Rom en 17-årig pige i et badekar, fordi hun ikke ville gå i seng med dem. Den dræbtes veninde slap levende ud af villaen, fordi hun tabte bevidstheden under mishandlingen, og morderne troede, hun var død.

De involverede voldsmænd var allerede kendte fascister, der tilhører grupper, der er fast stationeret uden for gymnasierne. De tilhører alle et bestemt, meget definerbart, velhavende borgerskab, nemlig boligspekulanter, der er blevet rige inden for en generation. Man kan spørge, hvem det er, der har lært disse ungfascistiske mordere så voldeligt at hade »kvinderne, de fattige, de homoseksuelle, de såkaldt svage, for hvem de i virkeligheden nærer frygt? Hvorfor er ungfascisternes behov for erotik, kærlighed, ømhed blevet forvrænget i en sådan grad, at de kun udtrykker sig erotisk gennem gruppevis voldtægt mod piger af proletariatet?« (Karen Dissing Melega »Sadismen og fascismen – filmens og hverdagens«).

At disse spørgsmål stadig kan stilles skulle være begrundelse nok for at beskæftige sig med fascismen. Og endnu en evident grund, som ligger i spørgsmålenes tilstedeværelse: forudsætningerne for fascismen er aldrig blevet overvundet.

Pasolini kunne imod indvendinger overfor »Saló eller de 120 dage i Sodoma« sige – som de Sade gjorde – at enhver afstandtagen fra det skildrede skyldes egne fortrængninger og manglende selverkendelse. Det er evident, at der diskes op med en række fortrængninger. Men det er ikke gjort med bare at stille dem til skue. Formidlingen af fortrængningerne er væsentlig, hvis filmen ikke skal blive genstand for fortrængning overfor forbindelsen til den sociale virkelighed, som fortrængningerne og volden har grobund i.

(11) Nihilismen

Det kan måske synes uretfærdigt at vurdere »Saló eller de 120 dage i Sodoma« på denne måde i lyset af Pasolinis på andre områder skarpe og intense kritik af fascismen og de sociale forhold i det hele taget i Italien. Hertil kan man så sige, at den nøgterne kritik og protest, der er kommet til udtryk andre steder, ikke er nok for en *kunstnerisk* formidling af forholdene.

Filmens moralske nihilisme kan ses som et adækvat udtryk for tidens umulighed og skal ikke afvises som sådan til fordel for utidig optimisme og altbesejrende, socialrealistisk positive helte. Men nihilismens begrænsninger kan ikke forbigås, fordi de markerer analysens art og dybde. Nihilismen er heller ikke fremmed i andre af tidens kunstneriske retninger og kendetegner som sådan modernismen, der ikke har nogen transcenderende tro at forankre oplevelserne i og holde sammen på verden med. Men graden af nihilisme og dødsdrift er vel ikke tidligere *set* og kan ikke, som Roberto Escobar gør det, ses som »et *sundt* eksempel på ikke konformisme« (Roberto Escobar: »Saló o le 120 giornate di Sodoma« s. 203, min fremhævning). Filmen må snarere vurderes som den syges desillusionære modstand mod konformiteten, som døden er den absolutte vej ud af.

Nihilismen må have krævet meget af Pasolini selv at udtrykke, fordi den markerer en personlig tvivl om det, han hidtil har troet på. Gideon Bachmann, der fulgte Pasolini under filmoptagelserne, skriver: »Jeg tror, at Pasolini vidste, hvad han lavede og at han vidste, at han havde sagt, hvad han ønskede at sige, som han kunne sige det, og det der gjorde ham ked af det, var det forhold, at han blev nødt til at sige det« (»The 220 Days of Saló. Pasolinis Last Film« s. 44).

(12) Sammenfatning og perspektivering

De Sade tilskriver naturen de tendenser, som *kulturen* har skabt. Menneskets destruktive ønsker måtte være en del af naturen, fordi mennesket var en del af naturen. Naturen er god, hed det sig på de Sades tid. Derfor måtte destruktive ønsker, som de Sade kunne se eksisterede, også være gode.

Pasolini viser det feudale element i Sades kritik af den borgerlige ideologi: genoprettelsen af despotens rettigheder. Pasolini griber fat her og benytter magtforholdet til karakteristik og kritik af fascismen. Filmen er derved til en vis grad en kritik af forhold, der betinger voldens tilstedeværelse. Men forholdene er som nævnt gjort abstrakte og tidløse, hvorved samfundet både dengang og nu meget let kan undsige sig filmens anklage. Filmen fremtræder som et paradoks også på andre måder. Den kritiserer undertrykkelse og vold, men udgør også selv en legitimation af magtudøvelse ikke mindst i kønsmæssig henseende og reflekterer ikke over sin egen fascinerede afsky ved de destruktive orgier.

Filmen lægger sig op af de *teoretiske* forsøg, der er gjort på at sammenkæde fascisme og seksualitet (som hos Wilhelm Reich »Fascismens massepsykologi«, Klaus Horn »Zur Socialpsykologie des Faschismus« o. l.). Endvidere lægger den sig op af en række af *film* fra de senere år, hvor forholdet fascisme, magt og seksualitet også har været centralt.

I Malles case-history om den mulige fascist i alle, »Lacombe Lucien«, er omvæltningen hos drengen iværksat af mødet med det dekadente krigsborgerskab. I Bertoluccis »Edderkoppens strategi« og »Medløberen« er opvæksten, opdragelsen og fortrængningen af seksualiteten gjort central i det »normale liv«, som hovedpersonen i »Medløberen« siger han vil konstruere, da han melder sig ind i fascistpartiet, I Viscontis »De lange knives nat« knyttes fascismen eksplicit til den dekadente seksualitets fordærv. I Fosses »Cabaret« er årsagsforløbet seksualitet, fortrængning og vold igen grundtemaet. I Cavanis »Natportier« søges en bestemt side af denne vold belyst (på en måde, der grænser til det spekulative): masochisme/sadisme, der knyttes til et kærlighedsforhold mellem en fange og en fangevogter i en koncentrationslejr. »Professor Rossinis tvungne ferie« af Leto tager i mindre grad forholdet fascisme og seksualitet op set i lyset af de øvrige nævnte, men focuserer primært på den intellektuelles engagement og dennes splittelse mellem dragningen mod privatlivet og engagementet udadtil, som professorens læreproces betinger.

De nævnte film er hverken lige dybe eller relevante i deres afdækning af fascismens socialpsykologiske grundlag. Men de udgør en tendens, som Pasolinis værk filmisk og idémæssigt kan ses i sammenhæng med.

Der kan være mange grunde til at tage fascismeproblematikken op. En meget evident er blevet nævnt: at de subjektive og de objektive forudsætninger for fascismen ikke er blevet overvundet. Her kan man sige, at de nævnte film alle primært focuserer på de subjektive forudsætninger og deres betydning for bevidsthedsdannelsen. En anden grund er, at det er lettere at gå bagud i historien end at tage nutiden direkte op til behandling og derved muligvis blive underlagt censur. Fascismen kan de fleste blive enige om at tage afstand fra, fordi de derved samtidig kan isolere undertrykkelsen til hændelser, der *har* fundet sted.

Litteraturhenvisninger:

Th. **Adorno**/Max **Horkheimer** »Juliette eller oplysning og moral« in: »Oplysningens dialektik«, Gyldendals Logbøger 1972 (1944).

Gideon **Bachmann** »Pasolini on de Sade. An interview during the filming of 'The 120 Days of Sodom'« in: Film Quarterly, winter 1975–76.

Gideon **Bachmann** »The 220 Days of Sodoma. Pasolini's last film« in: Film Comment, marts 1976.

Roland **Barthes** m. fl. »La Pensée de Sade« Tel Quel nr. 28, 1967.

Roland **Barthes** »Sade – Pasolini« in: Le Monde, 16.6.1976.

Simone de **Beauvoir** »Must we burn Sade« in: »The 120 Days of Sodom and other writings«, Grove Press 1967 (1951).

Roberto **Escobar** »Saló o le 120 giornate de Sodoma« in: Cineforum nr. 153, 1976.

Berthold **Hinz** »Die Malerei im Deutschen Faschismus«, Hanser 1974.

Ulrik **Knigge** »Markis de Sade. Antologi«, Thanning og Appel 1966.

Maria **Marcus** »Den frygtelige sandhed«, Tiderne Skifter, 1974.

Karen Dissing **Melega** »Ikke et ord om Michelangelo. Det politiske Italien«, Gyldendal 1969.

Karen Dissing **Melega** »Sadismen og fascismen – filmens og hverdagens« in: Information, 8.11.1975.

Oscar **Negt**/Alexander **Kluge** »Offentlighet og erfaring«, GMT 1974 (1972).

Giovanni **Pacchiano** »L'impossible scleta di Pasolini fra poesia e politica« in: Cineforum nr. 153, 1976.

Pier Paolo **Pasolini** »Film og virkelighed« in: Kosmorama nr. 97, 1970.

Henrik **Pers** »Italiens krise«, Det danske Forlag, 1975.

Lutz **Winckler** »Studie zur gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache«, Suhrkamp, 1971.

Pier Paolo Pasolini under indspilningen af »Saló eller de 120 dage i Sodoma«.

Francesco Rosis mange film om magt

Aldo Tassone

Findes der en politisk film? Hvad er dens opgaver? Spørgsmålene besvares af Francesco Rosi, den filminstruktør, der mere end nogen anden – i værker som »Banditten Salvatore«, »Bolighajen«, »Lucky Luciano«, »Il caso Mattei« og senest »Magten og dens pris« – har rettet søgelyset mod samfundets kroniske skavanker, fra mafiaen til boligspekulationen, fra oliemagnaternes korruption til intrigerne i statens institutioner.

Francesco Rosi er selv et udtryk for de film han laver. Det der tæller i hans film er den fortolkende analyse af de skjulte relationer begivenhederne imellem. Han er uhyre veldokumenteret, skønt det tydeligvis ikke er dokumentarfilm han laver, og han undgår både anekdoter og abstraktioner. Umådelig præcis og hjertelig, lidenskabeligt polemisk og skarpsindigt kritisk i sine film såvel som i samtale, bevæger Rosi sig på fast og konkret grund.

Det kan overraske at denne meget italienske filminstruktørs værker er mere populære i udlandet end i Italien. Mens en Costa-Gavras drager fordel af eksemplet fra »Banditten Salvatore«, fortsætter visse bedrevidende kritikere i Italien med at udtale sig om hvilke slags afsløringer den politiske film bør indeholde. Og man går let hen over filmenes visuelle styrke og stringensen i analysen, som Rosi i mere end 15 år har demonstreret i sine skildringer af det italienske samfunds kroniske sygdomme.

»Med grundlag i min tidligere produktion – som »Bolighajen« – er jeg blevet anklaget for at være manikæer, for at se alle de gode på den ene side og alle de onde på den anden. Nu er jeg i anledning af »Il caso Mattei« og »Lucky Luciano« blevet gjort til tvetydighedens eksponent. Jeg håber de (kritikerne) bliver enige. Jeg lader dem sige hvad de vil. Jeg prøver at overføre til mine film alt det, der vækker min nysgerrighed, min angst, min vrede, min afmagt, min evne til at blive bevæget, mine svagheder, min grovhed. Jeg kommer alt i dem. Jeg prøver at leve fuldt ud i mine film, ligesom jeg forsøger at leve min tilværelse sådan, idet jeg lader mig bombardere af alt det, der foregår omkring mig og som jeg bagefter søger at få sat nogenlunde i system.«

De italienske kritikere (som er »for forhastede og for lidenskabelige«) har kritiseret tre ting i »Lucky Luciano«: at den ikke har fremført væsentlige nye ting, at den ikke har formuleret mere præcise anklager, at den har ladet sig distrahere af fortællingen om en begivenhedsløs dag i en landsforvists liv i en næsten elegisk genkaldelse af en gangsters sidste dage. »Det er en snæversynet kritik«, siger Rosi med tanke på det sidste punkt. »Da jeg tænkte på at lave en film om Luciano, var det også for at skildre en leders undergang. Magtens ensomhed er et af aspekterne i skildringen, som har interesseret mig mest. Det andet var forbindelserne mellem den 'rene' og den 'beskidte' magt, som før eller senere altid kommer frem i lyset. Jeg ville forsøge at give folk et sandfærdigt indtryk af dem, for selvom man til stadighed hører om skandaler og retsforfølgelser, ved man meget lidt om dem«.

»Hvad angår mit valg var det især interessant at finde ud af, hvad der sker med en mand som Luciano, der bliver sendt tilbage til Italien og dér oplever eksilet i alle dets former. Magtens eksil: hvordan kunne han fra Napoli stadigvæk udøve den, og med konsekvenser, der måske var endnu mere tragiske end før. Men der er også tale om et kulturelt eksil: hvordan kan denne mand, der har været vant til at bo i Amerika siden han var ni år gammel, 40 år senere tilpasse sig et kulturmønster, der er helt anderledes end det, han er vokset op i? Og jeg var i særdeleshed interesseret i at undersøge, hvordan en 'boss' reagerer, i det øjeblik han erkender sin magts begrænsninger: at finde ud af i hvor høj grad en magt altid er underlagt en anden, i hvor høj grad den der tror han besidder magten bliver udnyttet af den som besidder endnu mere magt, af en eller anden bag ham, der 'overvåger' ham og om hvem man paradoksalt nok kunne hævde, at han ikke eksisterede«.

»Det er dette forhold jeg har forsøgt at udtrykke i filmen. Og det skal siges, at det er den del af filmen jeg især holder af, ikke mindst p. g. a. de følelser, som Volontés dybtgående fortolkning fremtvinger i mig«.

»Hvad angår 'afsløringerne', laver jeg ikke film for at skabe sensationer, men for at fortælle historier og for at overveje og få folk til at overveje det, som magten giver os adgang til at kende. Og hvad angår det med at spilde kræfterne på en gangsters undergang, hvilken forskel er der mellem en gangster og et hvilket som helst andet magtmenneske, der både er korrupt og driver korrumperende virksomhed?«

I »Il caso Mattei« skulle Rosi ifølge nogle kritikere ikke have fremsat en tilstrækkelig klar kritik af Mattei som politiker men tværtimod have ladet sig fascinere af personen. »Men«, fremhæver Rosi, »filmen sigtede hverken på at løse gåden om hans endeligt eller på at uddybe forholdet mellem Mattei og den italienske regering«. Rosi afviser ikke, at han lod sig fascinere af Mattei som den, 'der skaffede arbejde', men han fastholder at ENI-grundlæggeren er blevet fremstillet som den modsætningsfyldte personlighed, han var. Hvis han skulle lave filmen om idag, ville han så ændre noget?

»Jeg ville ikke lave den om igen, jeg ville fortsætte den. De nationalistiske drømme og vildfarelser, der prægede

Francesco Rosi.

erhvervslivet, de private interesser mod samfundets, oliemagnaterne og de statslige selskaber, korruptionen som Mattei forårsagede, staten i staten, ENI-selskabets socialistiske løgn overfor statskapitalismens virkelighed, er alle emner jeg har taget op i den film, selvom den kritiske holdning efter nogles mening ikke har været tilstrækkelig klar. Fortsættelsen skulle fortælle – og idag er det relevante materiale blevet større, hvis altså telefonaflytninger og retssager tillader det – hvordan de statslige selskaber kommer udelukkende på flertalspartiets hænder eller, under bordet, overtages af koalitionspartierne eller hvordan den enkelte borger med durkdrevne og byzantinske metoder bliver fremmedgjort overfor den, som i stedet skulle forsvare hans interesser; eller hvordan man med korrupte metoder bruger samfundets penge til at manøvrere med særinteresser i partifløjene og rotter sig sammen med private, der således får bevilget statsstøtte. Alt dette, og jeg gentager det, fremgår tydeligere og tydeligere for hver dag, og selvom Mattei havde lagt kimen til alt dette, var hans plan efter min mening stadigvæk berettiget, uden at man dermed kan retfærdiggøre hans personlige interesser deri og hans ansvar for at have samarbejdet med politikere og regeringsmedlemmer, som havde undladt at udøve den demokratiske kontrolvirksomhed, som de dog havde mulighed for at udføre. Ikke desto mindre kom forbuddet, tilbagekaldelsesordren, på et tidspunkt da Mattei, ved at føre en udenrigspolitik i strid med udenrigsministeriet, havde kunnet opnå mængder af naturgas og olie fra Sovjetunionen. Som man kan se, kan regeringsfolk, på given foranledning, være ubestikkelige. Matteis plan eller 'drøm' var at bryde de store olieselskabers front eller at bringe sig selv på linje med dem. Resultatet er, helt bortset fra betragtninger om det rimelige og mulige i hans ambition, at han under alle omstændigheder har åbnet vejen for de olieproducerende lande, som i stedet for – og det kan man se idag – har udnyttet Matteis indgreb for at opnå bedre betingelser fra de store olieselskaber. Disse blev altså ikke droppet. Når det kommer til stykket, er Mattei blevet brugt som en brik af de olieproducerende lande«.

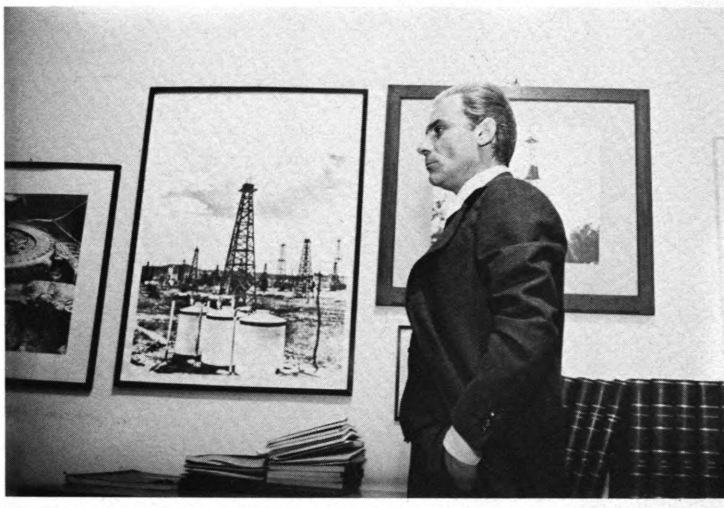
»Bekræftelsen på det jeg hævder får jeg bl. a. fra den kendsgerning at »Il caso Mattei«, som solgtes over hele verden, hverken er blevet købt eller vist i noget arabisktalende olieproducerende land. Efter at hans første plan om at bringe Italien på linje med de store olieselskaber mislykkedes, forsøgte Mattei at gøre Italien til Europas raffinaderi med henblik på at skabe en sammenslutning af de olieforbrugende lande, som kunne træffe aftaler direkte med de olieproducerende lande og således forbi-

gå de store selskaber, som dannede det udbyttende mellemled. På det tidspunkt døde han«.

Af de seks værker, hvori Rosi har skildret den italienske virkelighed, er fire sandsynligvis forudbestemt til at blive klassikere inden for genren. Undersøgelserne af forholdet mellem mafiaen og magten (»Banditten Salvatore«, »Lucky Luciano«), af forholdet mellem olien og magten (»Il caso Mattei«), af det indbyrdes forhold mellem boligspekulation, magt og partiintriger (»Bolighajen«), viser sig, når de bliver sammenholdt med kendsgerningerne, at være så rammende, at man flere gange skulle tro de var profetiske. Hvad mener Rosi idag om disse fire store bidrag til en kritisk skildring af det moderne Italiens liv?

»Især hvis man tager udgangspunkt i de sidste begivenheder, der har fundet sted i Italien, er det muligt i disse fire film at genfinde et helt afsnit af Italiens historie, som for mig at se begyndte i 1947, da socialisterne og kommunisterne blev smidt ud af regeringen, og som endnu varer ved idag. Det er dette afsnit af den italienske historie disse fire film skildrer og jeg vil mene, at de har foregrebet meget af det som fandt sted senere. Salvatore Giulianos livløse krop i gården i Castelvetrano, Pisciotta forgivet ved Ucciardone, Pisciottas replik: 'mafiaen, politiet og carabinieri udgør tilsammen den allerhelligste treenighed', kunne have været gode titelmanchetter til Massimo Capraras artikler om Spagnuolo-sagen, som udkom i jeres blad (Il Mondo, o. a.)«.

»Hvis jeg skulle vise disse fire film efter hinanden, hvilket jeg synes ville være spændende at forsøge, ville jeg dog ikke vise dem i samme rækkefølge som jeg indspillede dem i. Jeg ville begynde med »Banditten Salvatore«, hvorefter jeg ville tage »Lucky Luciano« og straks derefter »Il caso Mattei«. »Bolighajen« skulle anbringes til sidst, fordi jeg paradoksalt nok mener, at det er en film 'der mangler at blive gjort færdig'. Jeg beklager, at jeg lavede den for ti år siden, ikke fordi jeg ikke ville have lavet den på nøjagtig samme måde idag, men fordi filmen med den publikumstilgang, som der er idag, sandsynligvis ville have vundet større genklang, end det er sket i Italien, hvor der bl. a. er blevet lagt hindringer i vejen for dens distribution. I udlandet derimod vises den jævnligt og betragtes som en klassiker indenfor en bestemt filmgenre. Hvorfor? Ikke p. g. a. boligspekulation, som efterhånden, når den pakkes rigtig ind, sammen med spekulationen på hospitalsområdet er blevet til et af de emner, vort TV for tiden ynder at fordømme (en styret kritik gør ikke nogen bange mere); men fordi det i den film forklares tydeligt, hvordan en spekulationssag opbygges, og hvordan en undersøgelseskommission 'undersøger'. Og navnlig fordi en kristelig demokrat i filmen, midt under centrumvenstresystemets krise, kræver at der skal være overensstemmelse mellem politik og moral, når svaret fra hans partifløjsleder i det øjeblik, der skal skaffes støtte fra den yderliggående højreorienterede bygmester, lyder: vi har brug for ham, og når vi har brug for ham, kan vi da ikke give os til at skelne mellem moral og politik; politik går forud for enhver moral. Byrådsmedlemmet kommer i konflikt med sig selv, og når der skal stemmes, nægter han at være med fascisten og stemmer endog for den kommunistiske rådmand. Det er det, som generer i filmen«.



Øverst en scene fra »Bolighajen«, derunder scener fra »Banditten Salvatore«, »Il caso Mattei« og »Lucky Luciano«.

Hvis Rosi idag skulle lave en femte film over den italienske situation (»femte«, når »Udfordringen« og »Ingenmandsland« ikke medregnes), hvad ville han så lave?

»Jeg ville blande stoffet fra disse fire film sammen, som er nært forbundne med hinanden, og gå videre. Jeg kunne dog ikke gøre det nu, når man, når alt kommer til alt, hele tiden blander de samme kort, som jeg har spillet ud med. Jeg forestiller mig den som en typisk italiensk historie med renaissanceagtige intriger, som samtidig skulle have tragediens ånd. Nogle begivenheder skal først komme til overfladen, de ligger endnu skjult, men personerne i disse historier er allesammen levende eller næsten, og de vogter over hemmeligheder, der tydeligt nok må være frygtelige, eftersom de kan lade som om de lever et normalt liv altimens de afpresser hinanden. Da jeg forberedte »Banditten Salvatore« sagde en kendt sagfører til mig: Rosi, Salvatore Giulianos »Memoriale« (mindeskrift) udkommer den dag det kristelige demokratiske parti bestemmer sig til at splittes. Jeg tror 'Mindeskriftet' eksisterer, og jeg er mere end overbevist om at tråden, som går igennem skandalen i Statsadvokaturet i Rom, og som spinder statsadvokater, politimestre, dommere, gangstere, politifolk og drabet på statsadvokaten Scagnione sammen i ét væv, begyndte den 1. maj 1947. På den dag blev en forbrydelse, man fik Salvatore Giuliano til at begå i Portella della Ginestra, fremprovokeret og udnyttet af veldefinerede politiske kræfter med reaktionære interesser inden for rammen af en generelt antiprogressiv politik. Man kan ikke se bort fra denne tildragelse, hvis man skal forstå Italiens nyere historie. Senere døde Pisciotta og mange andre mindre betydningsfulde folk, Liggio gik under jorden og flygtede ... Man må også se tilbage til 1947 for at forstå alt det, som skete i boligspekulationens tid og som takket være magtintriger har ændret Napolis udseende, i den forstand at den har ændret menneskenes natur uden at give dem en chance til at videreføre deres fædres traditioner. Det er klart at den tyveårige napolitaner, der er vokset op i ghettoen og som allerede er gået i hundene er dømt til at leve af tyverier og smugling«.

»Vi må begynde med børnene, ikke blot med dem som er født, men med de ufødte, altså med mødrene. Kun da kan man endelig gøre sig håb om at ændre dette land. I Italien eksisterer skolen ikke. Bevillingerne til skolebyggeriet ligger stadig på is. Og således vil de ligge indtil kommunerne kan ekspropriere grundene til at bygge skoler på. Men så skal det også være rigtige skoler, med kantiner, sportsanlæg, svømmebad og praktisk uddannelse til arbejde, så disse unger kan få lov at leve og udvikle en integreret personlighed«.

I århundreder er vi blevet fjernstyret af katolicismen, som ved at agere som barnepige formede og førte os, hvor den ville. Denne barnepigeindstilling ender med at blive bekvem, fordi den fritager os fra anstrengelsen for at gøre os frie. Og så er der sket det, at partierne med mellemstandpunkterne og de ikke-katolske partier gradvist er blevet elimineret, således at vi idag står tilbage med modsætningen mellem de to 'trospartier', det kristelige demokratiske og det kommunistiske. At miste den stødpude, som socialistpartiet udgør, ville for mig at se være ligeså alvorligt, som at miste kritikken af venstre fra venstre. Jeg går ind for venstrepartiernes enhed, i det mindste i de kritiske perioder, hvor magten bør kunne konfronteres med en reel opposition«.

Rosi ønsker ikke at tale om sin næste film. Han foretrækker at nævne et usædvanligt fjernsynsprojekt. »Jeg har en ambition, et projekt, som jeg holder meget af, om et frit fjernsyn. At samle en gruppe unge mennesker – som så skulle indkalde arkitekter, byplanlæggere, læger, videnskabsmænd, kunstnere, historikere, journalister, manden fra gaden – og få dem til at fortælle om hele Italien til italienerne, som ikke kender det. Hvis man har det privilegium at eje en kultur, bør man videregive dette privilegium til dem, der ikke har det. Jeg tænker på en fast arbejdsgruppe, der kunne være et eller to år ved fjernsynet – ligesom man gør ved de amerikanske universiteter – og som skulle drage nytte af samarbejdet med fagforeningerne, med de faglige sammenslutninger, med universiteterne og udtrykke sig i alle mulige retninger, fra enquête'n til fiktionen. Der burde være frie og selvstændige regional-, universitets- og fagforeningsfjernsyn. Det er et projekt, som jeg kunne nøjes med at bistå med mit arbejde som koordinator og knytte mit navn og arbejde til kun for at sætte et arbejdskollektiv igang. Jeg er helt overbevist om, at man kan få folk til at tage sig bevidst af deres problemer, til at udtrykke deres synspunkter på en levende og naturlig måde uden at blive manipuleret eller fjernstyret. Man burde skabe den folkelige kulturelle enhed, som vi har mistet, som måske aldrig har eksisteret og som netop, hvis den var ægte folkelig, ville indeholde en egen universalitet«.

Her fastslår Rosi, at eftersom han er en instruktør, der kun har den ambition at fortælle historier om mennesker, så beklager han at han ikke fik lejlighed til også at tale om film. Jeg spørger så Viscontis forhenværende assistent, om i hvor høj grad han anser sig selv for at være et produkt af neorealismen og hvorledes han forholder sig til Rossellini og Visconti.

»Rossellini imponerede mig med den evne, som var enestående dengang, til at afbilde virkeligheden, som om den finder sted i samme øjeblik han optager med kameraet. Hvad angår min egen arbejdsmetode, mener jeg i stedet, at erfaringerne fra arbejdet med Visconti på »La terra trema« var afgørende: en film uden drejebog, selvom han havde hentet ideen fra en stor bog, med folk plukket på stedet som skuespillere, men alligevel ført ind i nogle rammer, hvor instruktøren konsekvent levnede tilpas meget spillerum til at de kunne bidrage med deres liv og deres følelser. Denne balance mellem virkelighed og fiktion har for mig gradvist udviklet sig til et behov for at uddybe undersøgelsen, til en længsel efter viden og til en hob af spørgsmål og tvivl, som jeg inderligt håber aldrig vil forlade mig«. (Oversat af Victor Hjort).

Magten og dens pris

Jesper Tang

Det interessante ved italieneren Francesco Rosis seneste film, »Magten og dens pris«, er dens professionelle jongleren med stilelementer: det er i alt væsentligt en kriminalfilm, men der er iblandet klassiske elementer af sciencefiction samt kritik af begge genrer, og alt sammen er det hverken for den umiddelbare spændings, kuriositetens eller genrekritikkens skyld, men derimod for den politiske analyses – og så (fornemmer man på billedsiden) fascinationens af de verdeners billeder, det fører fortælleren og kameraet ind i. Det er politisk fiktion, et kig ind i en (hvis man skal tro instruktørens indklippede, dokumentariske smuler) umiddelbart forestående italiensk fremtid, der viser sig at være så uhyggeligt korrumperet, så mareridtsfremkaldende såvel for de »almindelige« italienere som for de af dem, som ønsker den øjeblikkelige omstyrtelse af det aktuelle helvede, at selv ikke den politisk mest forstenede sjæl skulle kunne undgå at føle sig stødt på borgerrettigheds- og friheds-manchetterne.

Kriminalhistorien, hvis miljø hurtigt udvides fra at være den konkrete, gængse forbrydelses til at omfatte hele den politiske top, er filmens bærende: i den italienske provins snigmyrdes over et kort tidsrum den ene højtstående dommer efter den anden, og det viser sig, at filmens hovedperson – politiinspektør Rogas – snarere end primært at være samfundssystemets retfærdighedshungrende opdager af forbryderen, fungerer som publikums, det almindelige menneskes, agent i en sag, hvis dimensioner og specielt forbrydere er langt større og langt mere farlige: politiet selv! Rogas afslører nemlig temmeligt ubesværet morderen, der er en tidligere uskyldigt straffet, men hans opklaring overses, hans beviser skubbes til side, og det er grunden til, at han kommer på sporet af affærens rette konstruktion: politikere, cheferne for hær, politi og efterretningsvæsen og andre højere myndigheder står som mordenes egentlige ophavsmænd, og det med hensigt til at »legitimere« eller forklare et planlagt statskup med nødvendigheden af at komme den ekstreme venstrefløj til livs (det er den, vi dokumentarisk har set i aktion ude på gaden, og det er den, der skal anklages for terroraktionerne). Slet ikke en uinteressant problemstilling: dem, der er sat til at administrere og håndhæve det borgerlige samfunds frihedsrettigheder, dets retfærdighed, bliver pludseligt og klandestint selvbestaltede. »Regeringen er svag, men retfærdigheden stærk«, siger et sted højesteretspræsidenten og mener med dette skolastiske argument at have ret til at sætte den demokratiske proces ud af funktion. Tematikken er (med god grund) genkommende i en række film fra de senere år: hvor går demokratiets grænser, når det er en del af dette system, at det skal forvaltes af mennesker, som netop via deres funktion får magt til at forvandle sig til effektive formyndere? Hvor ender og begynder overhovedet det borgerlige »demokrati«, når den materielle/økonomiske beherskelsesstruktur er så fundamentalt u-demokratisk? Indenrigske og specielt udenrigske reaktioner på udsigterne til en kommunistisk sejr ved det sidste italienske valg giver problemet aktualitet og instruktøren (der baserer sig på en roman af Sciascia, »Il Contexto«) ret til at stille det endnu engang.

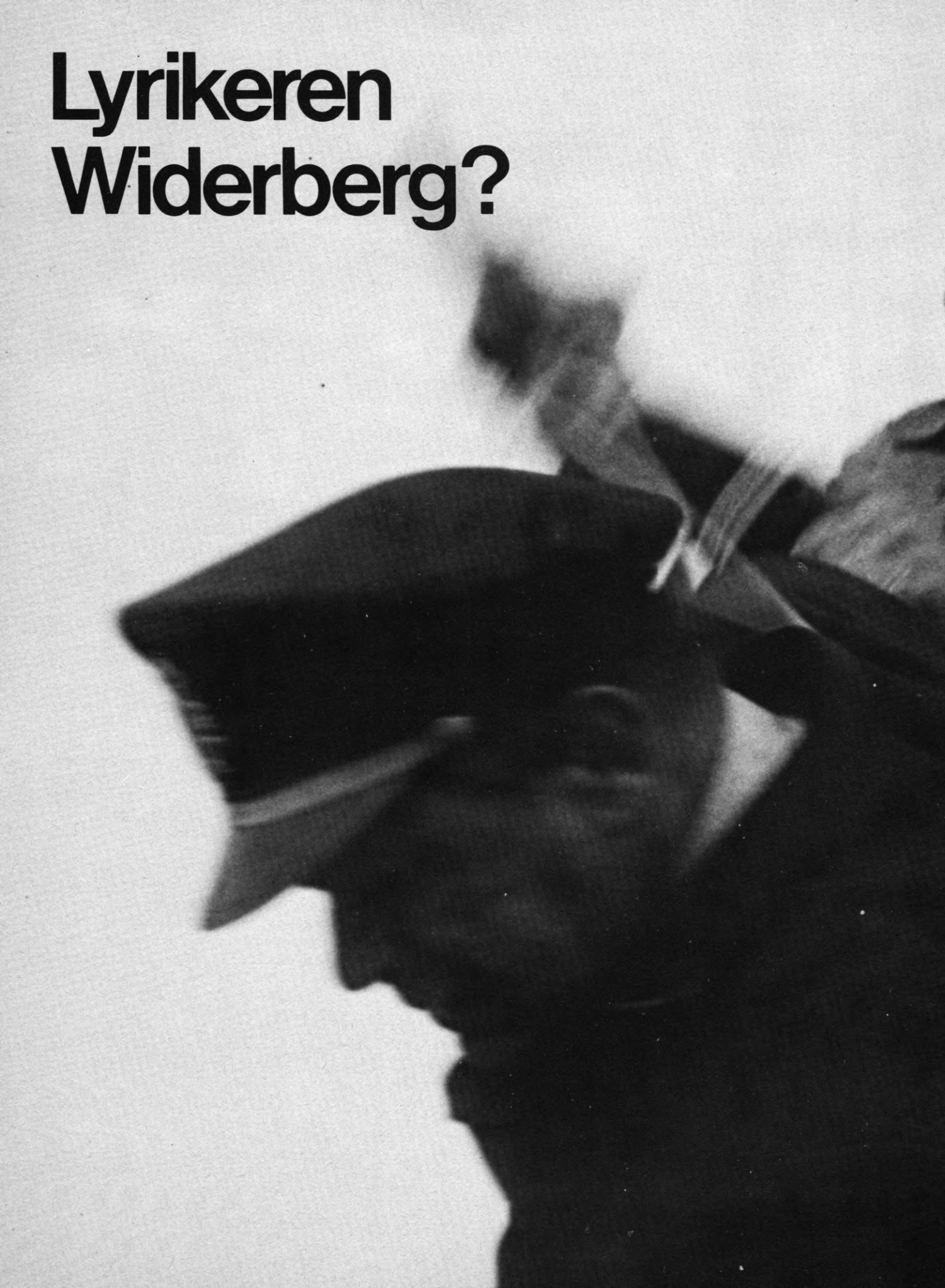
Rosis filmiske realisering af kriminalhistorien focuserer naturligvis på spændingselementet omkring den langsomme afdækning af de politiske uhyrligheder, men overraskende lidt: synsvinklen er hele tiden (og bevidst) politiinspektørens, hvorfor man ikke alene bevæger sig inden for den traditionelle spændingskurves rytme, men tillige med-oplever den »realistiske« tilslørethed og fordækthed,

Lino Ventura som politiinspektør Rogas i Rosis seneste film »Magten og dens pris«.

som lyssky magtspil altid omgives med, eftersom de på én gang skal udføres af systemets »beskyttere« og tjene til dets destruktion. Men væsentligst koncentrerer Rosi sig om aftegningen af politimandens position og forløbet frem til det tidspunkt (der også betyder hans død), da han henvender sig til kommunisterne med sin viden. Rogas skildres omsorgsfuldt fra begyndelsen som en helt almindelig, professionelt nysgerrig og tvivlende person, der langt hen ad vejen udfører sit systembeskyttede arbejde i (blind?) tiltro til dettes og retfærdighedens uomstødelighed. Først da det står klart for ham, at hans hidtidige værdier var en illusion, at han er blevet taget ved næsen af dem, han troede var solidarisk med ham, reagerer han, men aldrig affektivt. Rogas er ikke (og bliver heller aldrig i filmen) en klassisk helt, en rigtig agent. Han er det ikke engang i den moderne forstand, at han slutter af med at fuldbyrde en bevidsthedsmæssig forandring fra »ubevidst« og borgerlig til revolutionær. Fotograferingen i sig selv gør meget ud af at holde ham på plads som en »lille mand«, en forladt (mange billeder viser ham alene på mørk baggrund, trist og alene i lejligheden, fotograferet i fugleperspektiv med tunge, bekymrede øjne etc.), ensom og alligevel: på sporet. Rosi beskriver derimod, hvorledes *kendsgerningerne,* den samvittighedsfulde efterforskning, må føre selv den omtalte politisk set forstenede sjæl (det er dog næppe Rogas) i armene på den politiske opposition. Der er tale om kendsgerningernes magt til *overbevisning,* snarere end om bevidstgørelse, om, at Rogas tager de (for ham) nødvendige skridt til (gen)oprettelsen af en abstrakt retfærdigheds orden, snarere end om et politisk engagement. Om engagementet så følger i overbevisningens fodspor? Det giver filmen ikke svar på. Da Rogas under et møde med en kommunistisk leder bliver dræbt – af hvem vides ikke, men enhver kan gætte, eftersom medierne insisterer på selvmord og kameraet informerer os om noget andet – stiller Rosi derimod spørgsmål også til venstrefløjen: hvad skal man stille op med en henvendelse som Rogas'? Og hvad skal overhovedet venstrefløjen stille op med en så magtfuld, korrumperet, u-demokratisk og velorganiseret fjende, når den kun har de traditionelle revolutionsterorier at kæmpe på?

Det uinteressante ved »Magten og dens pris« – alt det foregående og specielt måske det sidste spørgsmål ufortalt – er at den netop er betydeligt mere *fiction* end science; således forstået, at dens budskab og »afsløringer« ikke virker »overbevisende«, ikke virker tilstrækkeligt chokerende eller provokerende. Vi har vist alle en fornemmelse af, at Rosis (og Sciscias) analyse er rigtig, men der er ingen af os, der helt præcist véd det, kan bevise det. For tiden tænker en masse på GRAPO-bortførelserne i Spanien med en optik i baghovedet som forklaring, der minder om konstruktionen i »Magten og dens pris«, men ingen af stederne er vi sikre. Rosis film får mig til på behagelig vis at bestyrke min tro på, at den rene fiktion, romanen, roman-filmen, er ved at dø ud, og at nye genrer er ved at etablere sig. Indtil videre kalder vi dem bare blandingsgenrer, og det er måske fordi filmen her ligesom mangler én eller anden overbevisende form for dokumentation for sin på bunden ikke vanvittigt usandsynlige eller nytilkomne tankegang, at jeg synes den trods alt er en blandet – omend meget lødig – fornøjelse. (Cadaveri eccellenti – Italien/Frankrig 1976).

Lyrikeren Widerberg?



Nej, hverdags-realisten Widerberg

fra »Barnevognen« til »manden på taget«

Søren Kjørup

For den der først og fremmest ser Bo Widerberg som lyrikeren, for den der ser hans »Elvira Madigan« (1967) som hovedværket og det klareste udtryk for Bo Widerbergs kunstneriske skaben, må »Manden på taget« være kommet som en overraskelse. Som den jo gjorde for de københavnske filmanmeldere, hvis væsentligste holdepunkter (i de i øvrigt rimeligt rosende anmeldelser) var, at dette her ligner lyrikeren Widerberg lige så lidt som Martin Beck-figuren på filmen ligner samme, som beskrevet hos Sjöwall og Wahlöö.

Men det virkeligt bærende og vel også i grunden karakteristiske hos Bo Widerberg er ikke lyrikken og hele den side, der rendyrkes i »Elvira Madigan«. Det er snarere den, overvejende melankolske, undertiden næsten deprimerende hverdagsrealisme, som man måske klarest finder i hans tidligste film, og som måske nok kunne være trukket klarere frem i »Manden på taget«, men som dog er med, nemlig i hvert fald i scenerne fra Martin Becks og Lennart Kollbergs hjem, og som netop er med til at give filmen dens særlige tone. Og så er det Widerbergs stædige forsøg på at skildre og vurdere det svenske socialdemokratis betydning for udviklingen i folkehjemmet derovre på den anden side af Kattegat og Øresund.

Jeg skal ikke påstå, at disse ting står lysende klart i »Manden på taget« eller ret mange andre steder i Bo Widerbergs værk. Formodentlig vil man snarere kunne hævde, at de to scener hjemme hos Martin Beck – aften og morgen – med en datter og en kone, der i øvrigt ingen rolle spiller i filmen, falder underligt ved siden af det øvrige, af kriminalfortællingen. Eller at morgenscenen og turen til arbejdet for Kollberg får underligt megen plads i forhold til deres betydning for filmens centrale intrige (for overfladisk set findes den betydning jo slet ikke).

Men her kan man også argumentere omvendt: Netop fordi disse løsrevne scener overhovedet er med, må de betyde noget for Widerberg. Netop fordi han har med-

taget scener, som overfladisk set bare forlænger filmen unødigt, må disse scener have en ganske særlig betydning for ham. Og det har de da også, for det er med dem, han knytter forbindelsen tilbage til sine egentlige hovedværker, til debutfilmen »Barnevognen« (1963), til sin vel nok bedste film, »Ravnekvarteret« (1963), og vel også til »Ådalen 31« (1969). Og det er også med disse scener, han knytter tilbage til sin oprindelige programerklæring for sin filmskaben, til debatbogen »Visionen i svensk film« fra 1962, en bog af filmkritikeren (og roman- og novelleforfatteren) Bo Widerberg, som filminstruktøren af samme navn ofte har frabedt sig at få revet i næsen, men som alligevel har væsentlige og rigtige ting at sige om denne sidstes arbejde.

På et ofte citeret sted i »Visionen i svensk film« fastslår Widerberg, at Ingmar Bergmans film næsten altid retter sine spørgsmål opad, »men mere sjældent sidelæns, mod mennesker. Han laver vertikale film på et tidspunkt, hvor vi mere end nogensinde har brug for en horisontal film, en sidelæns kunst.« Og Widerberg knytter an til den engelske nyrealistiske film fra omkring 1960, »film som ikke bare viser sine menneskers konflikter, men også deres ydre vilkår, hvordan de bor, hvad de spiser, hvor de arbejder, og ofte lader filmens handling udgå fra miljø- eller arbejdsproblemer.« Widerberg ønsker »En film, som er lige så virkelig og konkret som noget man siger ved morgenmaden« – som hans *alter ego,* filminstruktøren Keve, siger i den (i øvrigt mislykkede) »Kärlek 65« (1965).

Det er denne hverdagsrealisme, der er det bærende hos Widerberg, denne vilje til at se en films centrale intrige og konflikter forankret i et hverdagsmiljø. Det er det, der får ham til at lægge nogle scener ind i en kriminalfilm, hvor han minder om, at selv politifolk står op om morgenen og tager på arbejde, selv politifolk har koner og døtre – eller små sønner, der skider bleerne fulde. Men at gøre opmærksom på det netop i forbindelse med en kriminalhistorie, som den i »Manden på taget«, er jo ret beset alligevel ikke så skævt, for den centrale intrige her handler jo netop om en politimand, som er løbet grassat, fordi hans privatliv er blevet ødelagt: Hans kone er dræbt ved en frygtelig fejltagelse, og nu vil man også tage hans datter fra ham.

Vi får ikke meget at vide om denne Eriksson, der ligger oppe på taget og plaffer politifolk ned med sit automatgevær, ja vi ser ham praktisk talt ikke. Men vi lærer ham alligevel at kende og får alligevel en forklaring på hans handlinger gennem hans forældre, gennem Kollberg og hans kone og lille søn, gennem Beck og hans kone og datter. Kollberg er – som Eriksson var – en solid og dygtig politimand. Ville det ikke også slå klik for ham, hvis han mistede sin kone, som han åbenbart har et af disse smukke og nære forhold til, som man så ofte finder i Widerbergs film (der også er karakteristiske ved deres helt hverdagsligt – tør man sige: sunde – forhold til erotik)? Eller sit barn. Ville det ikke kunne slå klik for enhver af os?

Det er dog i Widerbergs første film man finder de klareste udtryk for hans evne og vilje til at forankre sine historier i arbejde og miljø. Og for mig er de da også, som antydet, klart hans bedste. Vel indeholder debutfilmen »Barnevognen« en mængde ubehændigheder og enkeltheder, som nu springer i øjnene som umådeligt tidsbestemte. Widerberg har åbenbart været fast besluttet på at skulle udtrykke sig filmisk, visuelt, så det vrimler med gumpetunge symboler, som han alligevel ikke kan nære sig for at tvære i med dialogen. Hovedpersonen, den 18-årige arbejderpige Britts krystallysekrone, som hun slæber med fra hjem til hjem, er nok det værste.

Men alle disse forgrovede lån fra de tidlige franske nybølge film kan alligevel ikke ødelægge ens indtryk, endnu i dag, af filmens kvalitet. Her er ingen Vorherre – og heller ingen manglende Vorherre – som baggrund for tilværelsens problemer. Her er heller ingen uigennemtrængelig trøstesløshed eller blåøjet problemskyende optimisme. Her er først og fremmest hvad jeg opfatter som en forbløffende indforstået skildring af en række socialt forankrede, sympatisk opfattede og alt andet end enstrenget skildrede personer. Personer i bevægelse, men ikke mirakuløst forandrede personer. Klart opfattede personer, der alligevel rummer modstridende træk. Personer, hvis grundlæggende karakter forklares socialt, men som ikke bliver skabeloner af arbejderklasse og borgerskab.

Vel er Britt f. eks. fascineret af overklassefyren Björn med hans overfladisk sikre optræden og hans umiddelbare evne til at formulere sig, til at tale, så hun næsten virker stum sammen med ham. Men i sin egen familie er det hende der taler, og overfor vennen fra arbejderklassen, Robban, der bliver far til hendes barn, er det i hvert fald hende, der formulerer sig mest modent. Vel forsøger Björn at indvi hende til det borgerlige livs glæder og især musikkens livsbekræftende magt, men Widerberg bilder os ikke ind, at hun overbevises om Vivaldis vidunderlighed. Og vel tager hun modent opgaven at føde og passe sit barn på sig, men Widerberg viser også, at den lille nyfødte kan drive selv sin mor til vanvid.

Det lille barn, og den voksnes lykkelige forpligtelse overfor barnet, er i det hele taget et centralt motiv hos Widerberg. »Min mor var for overkvalificeret til at skifte ble på mig, da jeg var lille,« siger Björn til Britt. »Det måtte andre gøre. Hun påstod, at hun kunne bruge tiden bedre. Hvad er vigtigere? Kan du nævne noget, som er vigtigere? End at skifte bleer? På små, når de bliver våde, som ikke kan skifte selv?«

Eller der er moderen i »Ravnekvarteret«, som må konstatere, at det eneste, der plejer at blive til noget i hendes tilværelse, det årlige cirkusbesøg, nu i år ikke bliver til noget alligevel, fordi faderen er kommet fuld hjem. »Det gør ikke så meget,« siger hun til sønnen Anders, »vi må gå næste år. Det er ikke det jeg er ked af. Næ, hvad jeg er ked af er, at jeg aldrig fik tid til at tage mig af dig, da du var lille. Den bedste tid.«

Eller der er scenen i »Kärlek 65«, hvor filminstruktøren Keve pludselig bliver bange for, at den lille datter kan blive vækket af hans og hans kones skænderi, og konen kommenterer: »Hvornår er du begyndt at bekymre dig om hende, udover når du skal have hende med i en af dine forbandede film!«

På den baggrund antager den lille morgenscene med afskylningen af barnerumpen i »Manden på taget« pludselig en endnu større betydning. Og vel også det lille, hurtige, fortrolige morgensamleje. Et godt og emotionelt sundt familieforhold ridses op – med mindelser også om Roland Youngs forhold til sin kone Hanna i »Heja Roland!« (1966). Og som baggrund for en forståelse af Beck, af Kollberg, af den myrdede Nyman (som også har en kone og en søn, men hvis forhold til disse man ikke rigtigt får indtryk af), af den overivrige Hult (hvis kone er død, og som må formodes at være barnløs), og naturligvis først og fremmest af titelfiguren, enkemanden, som nu også skal fratages sin datter.

Men hovedværket er altså »Ravnekvarteret«, en film, hvor personerne ikke blot forankres i deres miljø, men

også præcist i tid. Det er en historisk film, foregår i Malmø i 1936, med borgerkrig i Spanien (»Hvad vil der ske med appelsinerne til jul,« som en arbejderkone kommenterer) og olympiade i Berlin som baggrund. Og faktisk er filmens tid helt nøje bestemt: Filmen begynder 1. maj, med sommerens komme og demonstrationer og festligheder i byen, og den slutter på valgdagen den 20. september, da socialdemokraterne med Per Albin Hansson som leder og »folkhemmet« – velfærdsstaten – som slogan kommer op på i nærheden af 50 % af stemmerne og sammen med Bondeförbundet kan danne flertalsregering.

»Ravnekvarteret« er endnu i dag en helt levende film. Her er ikke meget at bære over med, men til gengæld mange træk af stor kraft. To ting kan fremhæves som dem, der stærkest giver liv til filmen: Miljøskildringen – ikke mindst gennem lyden – og faderens figur, som fremstilles af Keve Hjelm.

Miljøet lever ganske upåtrængende som tredivermiljø. Der insisteres ikke på pudsige detaljer eller imponerende bevarede rekvisitter, men kameraet registrerer blot, ofte på en blufærdigt stor afstand, der netop medvirker til at gøre tingene og hændelserne dagligdags. Et barn køres væk i baggrunden i en stor hvid ambulance – det var ikke almindelig mavepine han havde, det var bughindebetændelse. Faderen kommer hjem i totalbillede over den store baggårdsplads med lokummerne; han har måttet fornedre sig til at tage et job som sandwich-mand. En pige i en døråbning i baggrunden er åbenbart blevet gravid. Og over det hele, gennem det hele høres musik og nyheder og Hitler-taler fra radioer ved åbentstående vinduer eller svenske valgtaler fra politiske møder. Det er fremragende gjort.

Og fremragende tænkt og spillet er også faderens figur. Man studser måske i første omgang over, at denne arbejderfilm ikke har en egentlig arbejderfamilie som centrum, idet faderen faktisk ikke er arbejder, men pjalteproletariseret småborger (mens sønnen Anders er arbejder med ambitioner som forfatter). Men ret beset er det nok et rigtigt valg alligevel. Ganske vist adskiller Sverige sig fra Danmark ved at have et langt mindre centralt placeret småborgerskab og en stærkere placeret egentlig arbejderklasse, og ganske vist var det lykkedes Widerberg (så vidt jeg – der jo ikke kommer fra et arbejderhjem – kan skønne) at skildre arbejderne indforstået i »Barnevognen«, men de spændinger, Widerberg vil have frem i sin første trediverfilm, får han nok bedst frem på denne måde.

Spændingerne mellem de egentlige arbejderes opgivende accept af forholdene og Anders' families utilfredshed; spændingerne mellem *faderens* forsøg på at lukke sig inde i sin »dykkerklokke« ved hjælp af sine Hjalmar Ekdal'ske livsløgne og alkohol og sin vage interesse for fascismen, og *sønnens* vilje til at bryde ud og hans politiske engagement for arbejderpartiet. Og hele filmen bygger jo på sønnen Anders' iagttagelser og hans vilje til at formulere sine iagttagelser som skildring og protest. Widerberg har netop haft brug for en familie, der på én gang hører til og ikke hører til i miljøet for at skildre det og sætte det i relief.

Og Keve Hjelms præstation som faderen er enestående. Han er kun 39 år gammel, denne mand, der er helt knækket af nederlag og skuffede ambitioner, men som stadig kan live op i maniererede forsøg på at efterligne, hvad han

Øverst en scene fra Widerbergs debut-film »Barnevognen«; derunder scener fra henholdsvis »Ravnekvarteret« og »Kärlek 65«.

opfatter som de ydre (men for ham tilsyneladende væsentligste) karakteristika ved det lavere borgerskab. En ekspert udi egen indbildning på cognacsmærker og borgerlige menuer, en cigarjongløer, en dyrker af stofservietter og minder om livet i de store hoteller. Men først og fremmest en slagen mand, uden evne til at holde sammen på sin familie, til stadighed nødsaget til at gurgle denne væske fra flasken i medicinskabet, gurgle og nedsvælge, hvad man må formode at være sprit.

Ingen af Widerbergs senere film kommer op på siden af denne. Men det tema der anslås, og som tilbageskuende også gælder »Barnevognen«, fastholdes i de bedste af de senere. Ved slutningen af »Ravnekvarteret« bryder Anders ud og tager til Stockholm, mens Per Albin vinder sin valgsejr. Hvad har denne valgsejr da betydet for Sverige, hvad er det for et folkehjem, sosserne har bygget op? Allerede »Barnevognen« giver en del af svaret. De materielle forhold er blevet bedre – og Widerberg er ikke den, der fornægter betydningen heraf. Men det er ikke nok. Britts familie flytter fra en lille arbejderlejlighed i det indre Malmø til en større i et nyt betonbyggeri i byens udkant. Deres fjernsyn bliver også skiftet ud med et større og mere moderne – med fjernstyring og det hele, så man ikke behøver at flytte sig fra sofaen for at stille på knapperne. Men livet bliver ikke mere tilfredsstillende og indholdsrigt bare derved.

I den navlebeskuende »Kärlek 65« er det de intellektuelle mellemlags situation i det moderne Sverige, der tages op. Temaet formuleres af Björn, en foredragsholder fra Stockholm, som er inviteret til et næsten tomt forsamlingshus i Kåseberga, hvor Stockholmsintelligentsiaen har sommerhuse og flyver med drager: Samfundet har skabt »en ny middelklasse uden traditioner«, siger han, »den øgede velstand medfører valgfrihed, men frihed til at vælge mellem forskellige alternativer kan gøre det sværere for os at leve.« Han vil »pege på nogle af de farer, som følger med den ny frihed i velfærdslande af Sveriges type, hvor gamle værdiskalaer raseres, hvor gamle tabuforestillinger ikke mere gælder.« Og det samme tema anslås i en samtale mellem hovedpersonen, filminstruktøren, og hans kone. »Det går fremad. Det bliver lettere, Ann-Marie. Man gør det lettere for os at leve,« siger filminstruktøren Keve. »Lettere?« spørger hun.

Filmen har mange sympatiske træk – f. eks. en markering af nogle kvindepolitiske synspunkter inden den ny kvindebevægelse – men den mislykkes på grund af sin utrolige selvoptagethed og selvspejling og sit kedsommelige forsøg på at skildre kedsomhed kedsommeligt. Og nogen særlig klar politisk holdning eller analyse finder man jo heller ikke i de citerede intellektuelle mellemlagsbekymringer for velfærdsstaten og frihedens tyranni. Widerberg mangler – her som andetsteds – en præcis politisk analyse, men hvor han i andre film i bedste fald kan erstatte den politiske analyse med præcise, sigende iagttagelser, tager det intellektuelle selvopgørs form, filmen om at lave film, magten fra ham denne gang. »Kärlek 65« var ikke en god film i 1965 og er i dag tåkrummende forældet – men som vidnesbyrd om den selvreflekterende intellektuelle blindgyde fra begyndelsen og midten af tresserne (hvem husker ikke – med gru – alle disse romaner, der »handler om deres egen tilblivelse«) er den et meget slående dokument.

Øverst en scene fra »Heja Roland«;
derunder fotos fra »Elvira Madigan«,
»Oprøret i Ådalen« og »Joe Hill«.

Det er også kun tidsdokumentets kvalitet, der endnu i dag kan få en til at se Widerbergs eneste forsøg i en slags komediegenre, »Heja Roland«, med nogen interesse. Her er det igen et overfladefænomen, reklameverdenen, der tages op, nu til satirisk-makaber behandling. Et forsøg på at skildre en yngre generation – Godards børn af Marx og Coca-cola, der for Widerberg snarere er børn af Beatles og Gordons gin – som klartseende og lykkeligt befriet for de bare lidt ældres problemer med friheden, falder unægtelig lidt mærkværdigt ud. Men man kan stadig beundre Widerberg for en række sympatiske detaljer, især i personskildringen, og så for denne vilje til at placere hændelserne i et genkendeligt nutidigt Sverige

Det kan man til gengæld ikke sige om »Elvira Madigan«. Widerbergs påstand om at denne film handler om samfundet ved netop ikke at skildre det, turde nok siges at være en af de dummeste undskyldninger man har hørt. Hvorfor dog ikke gå lige til sagen og hævde, at dette er hverken mere eller mindre end et tragisk, romantisk kærlighedsmelodrama? Og på sin vis et ganske vellykket sådant – ellers havde filmen vel ikke opnået den enorme succes, som er blevet den til del, og så effektivt kæntret eftertidens oplevelse af Mozarts klaverkoncert nr. 21, nu – også på pladeomslag og i koncertprogrammer – bedst kendt som »Elvira Madigan-koncerten«. En nutidens »Bohême« – før »Love Story«. En præsentation af *lyrikeren* Bo Widerberg, javel. Men ikke en central film.

Jamen fortsættes linien da ikke i »Ådalen 31« (og kan den ikke spores tilbage til »Ravnekvarteret« og måske endda til »Barnevognen«?). Jovist. Der er selvfølgelig en poetisk linie i Widerbergs hverdagsskildringer. Men nok så væsentligt er det vel at se »Ådalen 31« i forbindelse med kollektivfilmen »Den hvide sport«, Widerbergs og andres dokumentarfilm om de effektive demonstrationer mod Rhodesias racerene deltagelse i tennisturneringen i Båstad i 1968 – og som endnu en politisk trediverfilm, med samfundsbegivenhederne anskuet fra en bestemt families perspektiv, som »Ravnekvarteret«. Og både »Den hvide sport« og »Ådalen 31« med deres folkemasser og politi/militær-opbud (demonstranternes angreb på afspærringerne i »Ådalen 31« er næsten et *remake* af en dokumentarisk scene i »Den hvide sport«) som forløbere for »Manden på taget«.

Igen er det ikke mindst lydsiden, der imponerer med sine hverdagsrealistiske og dramatiske detaljer: idyllens tyste baggrundslyde af et amatørorkester, der spiller Ellington, eller massakrens voldsomhed, ikke mindst skildret ved skud, de ramtes klagen og kvindernes skrig – og bagefter fabriksfløjternes sørgetuden. Igen må man nok sige, at Widerberg har et lidt bagvendt forhold til klasseforskellene, som de her trækkes op i forbindelsen mellem arbejdersønnen Kjell og fabriksejerhustruen, hans venindes mor, der lærer ham at udtale Renoir rigtigt. Men man skal dog være uhyre langsom i opfattelsen, hvis man ikke gennem sollyset og landskabet og pastelfarverne kan se, at filmen ikke mindst handler om begivenhedernes brutale logik, når klasserne tørner sammen, hvadenten det sker kollektivt i en strejkesituation eller individuelt, som da Kjells veninde bliver gravid og sendes til Stockholm for at komme af med sit bastardfoster.

»Joe Hill« (1971) er Widerbergs *film maudit*. »Elvira Madigan« havde skaffet ham et enormt amerikansk publikum – og et tilbud fra Paramount. Men Widerberg kunne ikke arbejde i USA, hans altid til en vis grad improviserede instruktionsform virkede fremmed for det amerikanske hold og var altfor dyr under amerikanske omstændigheder. Og eksteriør-problemet i denne historiske amerikanske film var ikke til at klare: Nok var Widerberg berømt i visse kredse i USA, men han var dog ikke et navn, der kunne få beboerne omkring The Bowerys slum til at rydde gaderne og holde sig inde eller medvirke som statister for ingen penge. Så efter at det en overgang havde set ud til, at filmen slet ikke skulle blive til noget (Widerberg tog simpelthen hjem), endte det med, at »Joe Hill« for størstedelen blev lavet i Sverige. Og kom til at bære præg af sine besværlige produktionsomstændigheder.

Men det er nu et spørgsmål om den var særlig godt tænkt fra starten. En svensk-amerikansk film om en svensk-amerikaner. På papiret, ved skrivebordet måske oplagt, men i realiteten ... En historisk film om Bobby Seale, som »Ådalen 31« var en historisk film om Båstad 68 – og Malmø 1980? Den syngende socialist fra århundredeskiftet som billede på ungdomsoprør og flower power? Med den uigennemskuelige jalousiintrige og anklagen for rovmord som dække over et politisk justitsmord på Joe? Historien er ikke god nok, parallellen til nutiden ikke klar nok til at man behøver tro det var et mesterværk, der knustes i sammenstødet mellem skandinaviske og amerikanske filmproduktionstraditioner.

I »Manden på taget« er Widerberg til gengæld igen på sikker grund. Hjemme i Sverige, med nutidigt stof, renset for pastelfarver og romantisk kærlighedstragedie og Vivaldi. Med en sikker forankring af historien i en stockholmsk hverdag og med en klar (måske en anelse karikeret) fremlæggelse af situationens logik.

Hvad er det så for et folkehjem, socialdemokraterne har skabt? Nuvel, vi hører og ser ikke noget til arbejdsbetingelserne hos de store private industrier som L. M. Eriksson, Volvo og Saab, eller i de store nationaliserede foretagender som gruberne nordpå. Vi holder os overvejende på storbyens overflade af beton og glas, biler og helikoptere, hospitaler og politi. Den hverdag, vi først og fremmest får indblik i, er funktionærhverdagen i en statsinstitution, politiet. Men politiet er jo ikke en tilfældig statsinstitution; en god del af samfundslivet eksemplificeres i politiets kontorer, korridorer og celler: narko-problemer, prostitution, politiske demonstrationer – og Widerberg får dette med på sin sædvanlige upåfaldende måde: Tingene sker udemonstrativt i krogene og *en passant*, altså ganske upåagtet hverdagsligt, og netop derfor så slående og pågående.

Især holder jeg meget af den forvirrede, protesterende demonstrant, der slippes løs efter forgæves forsøg på at komme til at *diskutere* tingene med politifolkene; her er ikke just tale om heroisering, men snarere næsten om at gøre blidt nar af den fortørnede yngling. Men netop dette renser episoden; der er tale om et rutinemæssigt politiovergreb, tilfældigt og pointeløst, som vi bør harmes over, ikke fordi der er noget særligt storslået martyragtigt over den ulovligt tilbageholdte (han har jo heller ikke taget skade af et kortere ophold bag tremmer), men simpelthen fordi sådan noget overhovedet kan lade sig gøre.

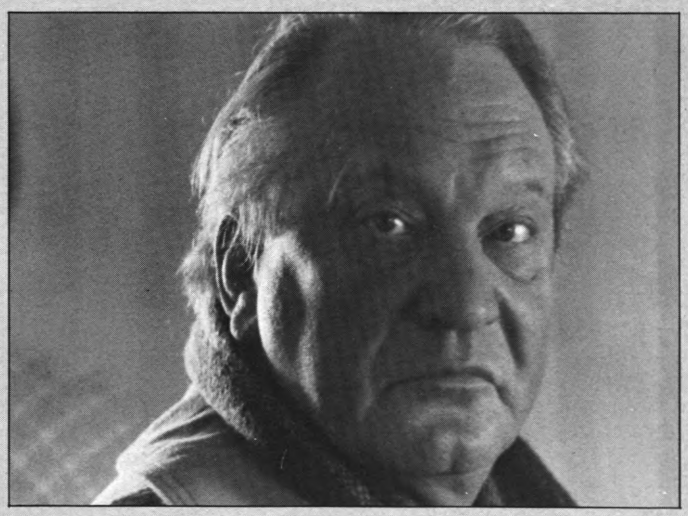
Den centrale stillingtagen til nutidens Sverige ligger dog i sammenstødet mellem den ensomme mand på taget og det enorme opbud af magtmidler for at få ham uskadeliggjort. Det er ikke et simpelt sammenstød mellem individ og samfund, ikke en halveksistentialistisk påpegning af hin enkeltes hjælpeløshed og manglende plads i den moderne massekultur. Det er snarere det omvendte: en påpegning af hvor megen ravage en enkelt person kan lave i det fuldstændig hjælpeløse mammutsystem, som i og for sig ikke engang skildres som anonymt.

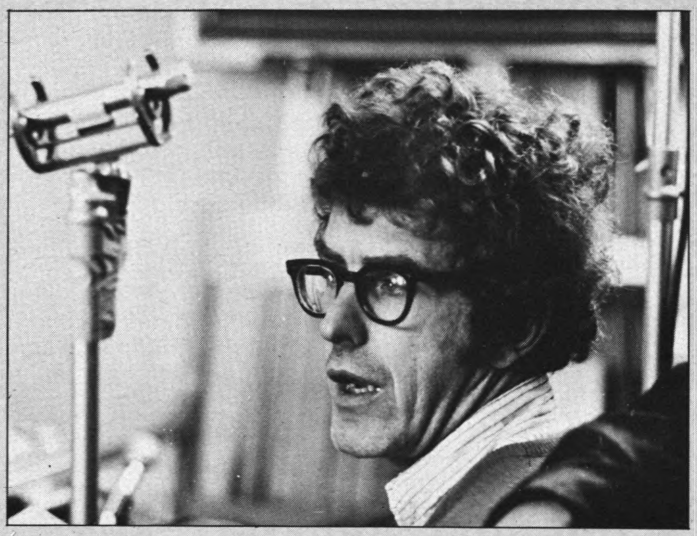
Ni na

Claus Hesselberg

Og systemet er jo heller ikke magtesløst, fordi det har glemt at ruste sig imod alle eventualiteter. Tværtimod råder man over alle mulige mandskabs- og tekniske ressourcer; de viser sig bare at være nytteløse. På en måde altså trods alt en næsten overstadigt optimistisk film, denneher. Den viser et rigt, repressivt, langsomt rådnende massesamfund, der på den ene side, sin rigdom til trods, ikke har været i stand til at opfange simple (men alvorlige) menneskelige, men også samfundsskabte problemer som Erikssons, og som er tvunget til at følge begivenhedernes perverse logik, men som på den anden side, også sin rigdom til trods, heller ikke er i stand til at forsvare sig mod bare en enkelt desperat modstander. En lille, velorganiseret og resolut revolutionær gruppe måtte kunne vende op og ned på den kolos på lerfødder i et snuptag.

Så langt går Widerberg ganske vist ikke. Han nøjes med at registrere rådvildheden, magtesløsheden. I det store magtopbud – og hos den enkelte, stærkest vel hos Erikssons forældre i deres lille hus udenfor byen, hvor Eriksson var krøbet i skjul i sit barneværelse inden sin afsluttende, desperate hævnakt mod samfundet og specielt mod samfundets skadelige magtapparat, politietaten. I scenerne med Erikssons forældre har vi Widerberg, når han er allerbedst. De små pæne stuer, de skræmte øjne, den frygtsomme imødekommenhed, indfanget med den perspektivrige, ærlige og tyste – *og* poetiske – hverdagsrealisme, som er det bærende hos Widerberg.





Herover: Carl Gustaf Lindstedt som som Martin Beck i »Manden på taget«. Til højre: Bo Widerberg.

etter for otte sekunder - Widerberg om »Manden på taget«

OM KRIMINALROMANER

– Jeg har ikke læst særlig mange kriminalromaner. År tilbage gik jeg i gang med Maria Lang og Stieg Trenter, men jeg fik kun kæmpet mig igennem to Lang-romaner, som jeg i øvrigt syntes var temmelig ringe, og 20 sider af en Trenter, som jeg ganske enkelt fandt for dårlig til at læse færdig. Derefter holdt jeg mig stort set fra svenske kriminalromaner – og læste også kun ganske lidt amerikansk, Hammett og Chandler, før jeg så løb ind i Sjöwall og Wahlöö, som jo var noget ganske andet. Jeg husker ikke, hvilken af deres bøger jeg læste først, men efter at have læst én fulgte de andre – man standsede ikke, før alle bøgerne var læst. Det var som en kriminalroman-rus, og jeg tror mange har haft det på samme måde. Da jeg nåede til »Den afskyelige mand«, blev jeg straks klar over netop denne romans filmmuligheder. Per Wahlöö var død, da jeg skulle forhandle om rettighederne, så det var Maj Sjöwall, jeg talte med. Vi talte også sammen om manuskriptet, men bortset fra det, var hun ikke med. Det ville være umuligt at arbejde med forfatteren tæt på hele tiden.

OM POLITIFILM

– Genren interesserer mig faktisk ikke særlig meget. Jeg har kun set et par film – f. eks. »French Connection«, som jeg synes er vældig god. I virkeligheden startede vi med »Manden på taget« som rene amatører. Jeg så for mange år siden Hans Abramsons første Sjöwall og Wahlöö-film, »Roseanna«, med Keve Hjelm som Martin Beck, og hvis jeg skal være ærlig, så husker jeg den som en meget dårlig film.

OM SPECIAL-EFFECTS

– For et stykke tid siden var jeg i England, og jeg havde aftalt med en god ven, der er producent, at jeg kunne komme til at se en demonstration af *squibs* i et engelsk

studie (Squibs* er små sprængladninger monteret på en metalplade med en pose kunstigt blod over). Jeg var klar over, at jeg skulle have nogle personer skudt i »Manden på taget«, og jeg var også klar over, at man måtte vælge på hvilken måde man ville skildre disse drab, og da vi var novicer i denne genre, følte jeg det var af betydning, at jeg vidste noget om disse squibs. Jeg så, hvordan man kunne skyde et håndled igennem, der var masser af blod, der blev pumpet gennem en skjult slange udenfor billedet. Det var fantastisk at overvære for mig, men for special effects-teknikerne var det studierutine. Derefter demonstrerede de, hvordan man skød en mand i brystet. Man havde sat squibs foran og bag på ham. Fra »Oprøret i Ådalen« vidste jeg selv lidt om skud på mennesker. Der var fem demonstranter, der skulle skydes, og vi lavede dengang, i 1968, nogle eksperimenter. Vi købte en død gris, lagde den på en skydebane og skød på den med våben fra 1931, og vi erfarede, hvad man allerede havde fortalt os: at indgangshullet er meget lille, hvorimod udgangshullet er meget stort. Det er en fejl, som meget ofte laves på film, at indgangshullet bliver for stort. Englænderne lavede ingen fejl. Da jeg kom tilbage til Stockholm, sendte jeg bud efter nogle squibs – de laves i USA – for at have dem i beredskab under optagelserne.

OM VOLD OG REALISME

– Selv om vi havde squibs klar til alle scenerne med blod og skydning, sagde jeg – med undtagelse af en enkelt gang – nej til at bruge dem. Jeg gjorde som i »Oprøret i Ådalen« det, at jeg ikke viste selve øjeblikket, da manden rammes, men klipper ind lige efter. Det ene tilfælde, hvor vi anvendte squibs, var i forbindelse med nedskydningen af den ene politibetjent ved springvandet – det er ham, der går hen for at se, hvordan det står til med kollegaen. Han går frem mod springvandets kant og rammes af et skud. Vi optog først scenen uden squibs, men det så for asketisk ud. Alligevel blev det ikke, selv om vi senere anvendte squibs, det som man kan kalde »amerikansk squib«. Det vil jeg godt sige noget mere om.

Der er to farer forbundet med at anvende squibs. Den første er spørgsmålet om sandsynlighed: Som tilskuer ved du, at den skuespiller, som spiller rollen, ikke bliver skudt rigtigt, du er dig billedernes emotionelle suggestion bevidst, fordi du bruger dit intellekt, det løber næsten som en marginal, som et optisk lydspor ved siden af den følelsesbetonede oplevelse. Den anden fare er risikoen for at skildre for meget eksplicit vold, for meget blod ganske enkelt. Jeg så »Taxi Driver« for nylig, som for øvrigt var skuffende bortset fra et par gode skuespillerpræstationer, men Scorsese går i den fælde, jeg vil kalde biksemad. Han pepper en tynd historie op med en masse formelle tricks. Jeg kan godt lide hans rapporterende stil i forbindelse med volden. Han laver en situationsrapport efter skyderiet og viser nøjagtigt, hvor meget blod der er i hvert hjørne af stuen, men alligevel går han i Peckinpahs fodspor og formår ikke at holde den utroligt vanskelige balance mellem tilstrækkeligt blod til at give effekt og for meget – effekten må ikke gå over en vis grænse. Vi skulle selv balancere på den måde i »Manden på taget«, og det var derfor jeg var så varsom med de meget effektfulde squibs. Men tilbage til politimanden: Når jeg mener det er rimeligt at anvende en squib her, er det fordi modlyset tager lidt af effekten, det bliver ikke til meget andet end en anonym blodstrøm.

* Engelsk, betyder egentlig fyrværkeri (en »sværmer«).

Men der er også en anden realisme end voldens. Jeg ville gerne have autenticitet i f. eks. scenerne på politistationerne. Den narkoman, som Rönn afhører, er helt »autentisk«, og de tal han kommer med er også helt rigtige, flere af hans kammerater var døde af overdoser og sult. Og det er de unge, som Stockholms nye politimester på en hurtig måde gerne vil af med. Man ser dem ved togstationerne i Stockholm, hvor de tigger chokolade, fordi de mangler sukkeret. Vi undersøgte i det hele taget sagerne nøje. Jeg talte med en del narkomaner, som vores produktionsleder Stefan Jarl havde kontaktet. Han kendte dem godt – han instruerede »De kalder os mods«. Jeg fandt at Sjöwall og Wahlöö var ret banale på de autentiske punkter – jeg ville gerne lave filmen, så der var realisme i vagtlokalerne og i cellerne, jeg ville vise virkelige problemer. På politistationerne ville jeg have, at der var præcis så snavset og uhyggeligt, som der i virkeligheden er. Jeg har med fuldt overlæg skruet lyden op i de scener, hvor Beck kommer for at udspørge sin kollega om Nyman.

OM MORDETS TEKNIK

– Jeg troede først, jeg kunne skildre drabet på Nyman helt uden blod. Det var igen denne her novice-indstilling: nej til Peckinpah, nej til amerikansk filmvold, men det gik ikke. Fra starten havde jeg besluttet, at vi ikke skulle se ofret, men opleve det hele subjektivt fra offerets synsvinkel. Jeg ville ikke vise morderen som andet end en arm. Der er jo den pointe i bogen, at morderen kunne være Hult, og den pointe ville jeg gerne beholde, så vi fandt ud af, at morderen faktisk skulle skære midt i kameraets objektiv.

Det var ikke særlig gode forhold vi arbejdede under. Vi brugte meget lidt lys, det var nat, og der var ikke ret stor dybdeskarphed. Vi arbejdede som bare fanden – jeg ville have det i et eneste billede, ingen klip: Morderen kommer frem bag gardinet, han slår først offeret i munden, derefter to snit. Det ville jeg have i én optagelse, subjektivt fra offeret, uden blod og kun med ringe lys. Vi arbejdede aften efter aften. Vi havde lånt en sygehusfløj i Sabbatsberg og havde den for os selv hele tiden, hvilket selvfølgelig var en stor fordel. Alligevel ville jeg ikke optage nattescenerne om dagen. Hvis man bruger filtre og mørklægning forekommer natten flad. Efter at have knoklet løs i flere nætter – vi lavede tre forskellige varianter af scenen – måtte jeg erkende, at jeg ikke kunne nå længere ad den blodløse vej. Vi kontaktede et slagteri udenfor Stockholm og fik faktisk en abonnementsordning på blod. Vi filmede scenen ni gange, før jeg var tilfreds, og scenen »kostede« 3–4 fotografer. Det var simpelthen for meget at udsætte samme fotograf for scenen igen og igen. Vi startede med nordmanden Odd Geir, men så snart der blev snakket om blod, tog han hjem til Oslo. Vi havde så fat i en anden, der holdt til et par gange, men ikke før John Olsson til sidst kom til, blev scenen færdig. Han har en robust psyke, og jeg kendte ham fra »Fimpen«, som han har fotograferet. Tanken om at optage scenen uden klip måtte jeg også gå væk fra, fordi jeg ville have en flash-effekt ind.

Endvidere havde jeg sat mig for, at mordet tidsmæssigt skulle være i underkanten, det skulle være et underinformerende mord. I den ene ende har du de overinformerende mord, Peckinpahs slow-motion o.s.v., i midten har du den fulde information, men jeg ville altså lidt under, og det husker jeg, at Hitchcock gjorde i »Psycho«. Perkins' mord på Janet Leigh var et ekspressivt og godt mord, fordi det var underinformerende. Hitchcock går så

at sige bagom mordet og viser spejlbilledet, resultatet af volden, i modsætning til Peckinpah, der viser det hele i billedet og forlænger det med slow-motion. Hitchcock har både flash-effekten og det underinformative spejl. Det prøver jeg at gøre ham efter, ved at vælge at filme mordet subjektivt. Kameraet er ofret, på den måde får jeg spejlbillede-effekten. Samtidig har jeg en, synes jeg selv, meget diskret og samtidig meget uhyggelig effekt, da jeg viser det mørke, næsten sorte blod, der flyder ud – det er første indikation af et mord. Den store effekt, hvor jeg tager chancen, er da jeg lader Nyman glide ned, fotografen sætter sig ned for at bevare den subjektive effekt, morderen snitter mens Nyman og dermed kameraet er på vej ned, for så at falde det sidste stykke. Scenen blev optaget med mit eget kamera, fordi det skulle kastes det sidste stykke mod gulvet, og det ville vi ikke udsætte vores lejede udstyr for. Lige inden Nyman mister bevidstheden, hævder vi, når han at se morderens hæl, idet morderen vender sig og flygter bort. Det er i øvrigt min hæl man ser. Jeg mener, at det sidste billede, hvor Nyman pløjer sig vej gennem sit eget blod, er vigtigt, idet det stadig er vist efter de principper, jeg har beskrevet, det er underinformativt, det er et spejlbillede, for du ser resultatet af volden, blodet. Jeg vender tilbage til blodet flere gange i løbet af filmen, for jeg synes blodet er nok så interessant efterhånden som det begynder at størkne. Mit problem var, at blod kan være smukt, og da jeg med »Manden på taget« ville lave en helt ulyrisk film, måtte jeg passe på, hvordan de tilbagevendende scener fra hospitalet kom til at virke. For at undersøge sagerne til bunds hældte vi blod ud i et af værelserne i hospitalsfløjen og betragtede det efterhånden som det størknede – jeg ville have, at filmen kunne ses af en læge, at kriminalpolitiets tekniske stab ikke skulle kunne sætte fingeren på noget, det var vigtigt for mig.

Som sagt kostede alt det blod en hel del fotografer – blod lugter forresten heller ikke godt efter ca. fire timer. Mordscenen følges op af Rönn, der kigger ind i værelset og bemærker, at det er det værste han har set i sine mange år som politimand – og vi måtte lave en scene, der svarede til denne udtalelse, publikum må holde med ham i den betragtning, og derfor følger jeg den første underinformative scene op med en anden; i to klip ser vi Rönn, først fra siden, da han ser ind i værelset, så klipper jeg hurtigt til, hvad han ser, altså igen til subjektivt kamera, hvor han ser to meget korte billeder. Jeg sad selv og klippede de stumper sammen billede for billede, da jeg ville have scenen klart underinformerende, altså endnu en flash-effekt. Vi havde allerede set mordet, så derfor kunne jeg gå langt i underinformationen.

OM SKUESPILLERNE

– Som du sikkert har bemærket har jeg foretaget et par mindre ændringer af Sjöwall og Wahlöös romanforlæg, bl. a. har jeg ladet Becks ægteskab genopstå. Jeg ville nemlig have, at Beck var ulykkelig – i bogen er han lykkelig skilt, Kolberg er lykkeligt gift, Gunvald Larsson er lykkelig ungkarl, og Rönn er lykkelig med en dame fra Lapland. Det var for megen kompakt lykke – der skulle være én ulykkelig, og derfor førte jeg Beck tilbage til ægteskabelig status. Hvis jeg laver en film mere på basis af en Sjöwall-Wahlöö roman, jeg jeg lade ham blive skilt. Det samme ræsonnement havde jeg med Kristiansson og Kvant, jeg ville ikke aflive den ene af dem som i romanen. I øvrigt er de ikke blandt mine favoritter. Jeg ved, at mange godt kan lide dem, men jeg synes de er for burleske, for overspillede, og det slår realismen i stykker. Jeg kan godt se, at de fungerer som morsomme indslag, men jeg har Rönn til at tage sig af det lettere komiske, og derved kan jeg tillade mig at være ligeglad med Kristiansson og Kvant.

Min store risiko tog jeg med Carl Gustaf Lindstedt i rollen som Beck. Han er Sveriges Dirch Passer, og det gav naturligvis mange mennesker et chok. Men jeg mente ikke, jeg havde andre muligheder. Dermed ikke være sagt, at han var en nødløsning, jeg er overordentlig tilfreds med ham, som han er – der er ingen med en personlighedstyngde og pondus som hans. De fleste svenske skuespillere på hans alder er præget af manerer og tomme gestus. Tag for eksempel Jarl Kulle, som i og for sig godt kunne tænkes i rollen som Beck, men han er kun tomme fagter. En anden tænkelig Beck er Allan Edwall, men det ville være et for konventionelt valg, jeg ville ikke føle mig inspireret af at arbejde med Edwall på samme måde som jeg følte mig inspireret af Lindstedt. Han repræsenterer 99 % af hvad jeg gerne vil have i en skuespiller, han kan nemlig anvende sine ressourcer, han kan bruge sig selv og det han har i sig. Det er der ikke ret mange der kan, og jeg har ikke været ude for det ret tit. En undtagelse er Pia Degermark, og jeg tror Thommy Berggren kan nå til det punkt, men for hver ny film han laver, tager det længere tid, hver film gør ham mindre ren. Det fine ved Carl Gustaf Lindstedt var, at »Manden på taget« faktisk var hans første film. Den var helt anderledes end de film, han tidligere havde lavet. Før havde kravene til ham blot været, at han skulle sige noget morsomt. Jeg krævede det stik modsatte. Jeg forbød ham at være morsom, og det var nyt for ham, men han følte det som en stor befrielse at slippe sit gamle image.

PÅ ODENPLAN

– Selv om scenen vel sagtens ser meget vanskelig ud, så var den meget lettere end mordscenen, og lidt mere film kom der jo også ud af bestræbelserne – med mordet havde vi otte sekunders film i kassen efter ni nætters arbejde. Vi havde seks fotografer i gang på Odenplan og arbejdede det meste af Langfredag. Onsdagen før havde vi ladet helikopteren styrte, og det havde vi fået lidt PR på, så de 5000 mennesker, der kom Langfredag, havde noget at se på. Jeg havde med vilje valgt Langfredag, som jo er den kedeligste dag i året. Der er ikke noget andet, der trækker, og det viste sig også at give resultat, plus det, at vi var heldige med vejret.

Vi havde planlagt og regnet på det hele, men det varede selvfølgelig ikke længe, før alle planerne var slået i stykker – det vidste jeg sådan set godt. Af de seks kamerahold var nogle af dem synkroniserede, så vi kunne optage simultant flere steder, men selv den mest minutiøse beregning kan ikke holde. Jeg havde skrevet alting ned på små sedler, så er der en, der åbner døren samtidig med at vinduet er åbent, og hver satans lap papir flyver ud af vinduet – så sidder du med et tomt skrivebord og må begynde forfra, hurtigt, og improviseret – jeg var glad for, at jeg havde erfaring med den slags ting fra tidligere. Der var ikke én plan der holdt, alt gik ad helvede til.

Et af de helt store problemer opstod, da politiet begyndte at smide folk ned fra det store beton-halvtag, der er bygget over nedgangen til tunnelbanen. Jeg havde sendt folk derop, og havde helikopterkamera i luften, alt var klart, men så sagde politiet stop. Jeg stillede mig på beton-halvtaget og holdt en tale til folk, en tale inspireret af Markus Antonius' tale til det romerske folk efter drabet

på Cæsar, og jeg fik skabt en modvilje mod politiet, der gjorde, at de til sidst gik med til at samarbejde, og oven i købet hjalp os med at få folk op på halvtaget.

POLITIET

– Før jeg gik i gang med optagelserne havde jeg et møde med politimesteren. Jeg sagde, at filmen var kritisk overfor politiet, og at man ikke skulle regne med, at vi ville gøre kritikken mildere for at få et godt samarbejde. Politimesteren, der gav os tilladelserne, blev et halvt år efter skiftet ud med den tidligere chef for sikkerhedspolitiet. Det er meget sandsynligt, at hvis vi skulle have filmet »Manden på taget« i dag, så havde vi ikke kunnet få de samarbejdsaftaler, vi fik dengang. Da vi Langfredag var i gang på Odenplan, blev politiet i sidste øjeblik bange for at samarbejde og kom med begrænsninger, de ikke tidligere havde omtalt for os. De turde af politiske grunde ikke hjælpe os for meget – de var bange for kritikken fra højre, vi måtte i det store og hele være vores egne politifolk.

Generelt må det vel siges, at der blæser fascistiske vinde i Stockholm som så mange andre steder, men alligevel må man vel sige, at det er et bevis på, at samfundet er forholdsvis godt, når det overhovedet har været muligt at gennemføre et filmprojekt som dette her. Generelt er politiets uddannelse for ringe i et land som Sverige. Jo mere facetteret samfundet bliver, desto flere konflikter bliver der, og til at løse dem er politiet alt for lidt skolet, de benytter sig alt for ofte og alt for hurtigt af autoritære metoder. På den anden side kan Sjöwall og Wahlöös tendens til altid at beskrive politiet som voldeligt diskuteres. Jeg ville ikke skildre ordenspolitiet som rutinemishandlere, og derved svække billedet af Nyman og hans håndgangne mand Hult. Der er kun et par »rigtige« politifolk med i filmen – de turde ikke samarbejde direkte. Jeg har vist filmen for politiet, men turde ikke selv gå til forevisningen. Jeg har dog indtryk af, at de fleste har taget det pænt. Jeg har fået et par trusselsbreve, tydeligvis fra politifolk, men ellers har der ikke været nogen alvorlige reaktioner.

OM »FIMPEN« OG ARBEJDSRYTME

– Når der går nogen tid mellem mine film, er det for det første fordi jeg ikke vil føle mig som en maskine, for det andet fordi jeg gerne vil være sammen med min familie. Derfor lavede jeg ikke en ny film umiddelbart efter min foregående film »Fimpen«.

Jeg har planer om at lave en film i stil med »Ravnekvarteret«, altså fra min barndom i Malmö, og den vil jeg godt have tid til at tænke over. Og ret beset var der heller ikke den store pause mellem »Joe Hill« og »Fimpen«. Hovedrolleindehaveren i »Fimpen« var jo kun en lille dreng, otte år gammel, og jeg ville nødig have, at han skulle anstrenges for meget, dels for hans egen skyld, dels fordi resultatet ville blive bedre, hvis han fik tid og ro i arbejdet. Jeg bryder mig ikke om barneskuespillere, der er som små maskiner. Jeg ville have, at han skulle trives og følge sin egen rytme i filmen, derfor delte jeg bevidst optagelserne over to år. Jeg begyndte på den i 1972 og sluttede ikke før 1973. Jeg standsede produktionen hele vinterhalvåret. Det var let, for jeg var min egen producent. Det er noget af forklaringen på det »hul«, der er mellem »Joe Hill« og »Fimpen«. Desuden tjente jeg så godt på »Joe Hill«, at jeg ikke behøvede at arbejde, ganske enkelt. Har man brød og smør på bordet og olie i tanken er det en luksus at holde maskinen i gang. Jeg har set så mange af mine kolleger, ikke mindst i Sverige, der, fordi det går godt én gang, føler, at de hurtigst muligt må i gang igen – producenterne kræver det næsten. Der er et par af mine instruktør-kolleger, der efter min mening har lavet for mange film. Men Jan Troell og Roy Anderson arbejder efter det rigtige princip – og det er da også de to unge svenske instruktører, som jeg tror mest på. »Fimpen« var et slags mellemspil for mig, et divertimento, som dog tydeligt nok er en Widerbergfilm – i hvert fald er det det indtryk, jeg kan fornemme fra omtalen ved San Francisco festivalen, hvor den har været vist.

OM POLITIK OG STIL

– Jeg bryder mig ikke meget om at sætte etiketter på tingene, og jeg er heller ikke så meget for teorier, men i princippet vil jeg godt gå med til, at en politisk film som »Ravnekvarteret« og en lyrisk film som »Elvira Madigan« har resulteret i »Oprøret i Ådalen« og »Joe Hill«, og at jeg med »Manden på taget« har fjernet det lyriske element igen. Jeg er mig klassekampen bevidst, jeg mener blot, at der i Sverige ikke har været ret mange vellykkede forsøg med den politisk aktive filmform. Der har været mange teorier, men få resultater. Den tydeligt politiske appel er ofte for nøgen, det resulterer i propaganda-film, agit-propfilm, som vi i Sverige har set et par uheldige eksempler på. Man kan tage Lars Forsbergs »Mishandlingen« som eksempel på en film med nøgen appel. Jo mere nøgen appellen er, desto mindre mulighed er der for at få kontakt med andre end de »rettroende«, de allerede indviede og informerede. Alt går op. Filmtypen bliver blød, udynamisk og har ingen muligheder for at nå marginalpublikummet, og det er det eneste publikum, der interesserer mig, det ikke-frelste publikum, der ikke kender ret meget til appellen. Det er spild af god film og penge, at lave film med nøgne appeller til inderkredsen. For mig er den uorganiserede, udramatiserede og nøgne appel heller ikke spor interessant – jeg vil have større modsætninger.

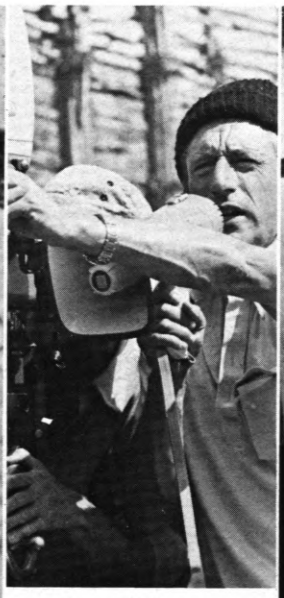
Kapitalisten skal ikke have høj hat og cigar i munden, han skal have charme som Pär Gyllenhammer, Volvochefen i Sverige, eller som Kurt Nickolin, formand for arbejdsgiverforeningen. Kapitalisten med hatten og cigaren var måske god nok engang, men han holder ikke mere i dag, man må fremstille kapitalisterne som både mere sophistikerede og sofistiske end de ofte bliver skildret. Deres argumenter kan jo være besnærende. Disponenten i »Oprøret i Ådalen« er mit forslag til en repræsentant for den priviligerede klasse, for magthaverne. Jeg drejer den nøgne appel ved at gøre ham charmerende. En mand med et godt ry og balance i sit liv – i en vis opposition til sin kone, som er en typisk repræsentant for elite-kulturen, overklassens kultur-høns. Han er lidt bedre, for han kritiserer hendes kultursnobberi. Men hun er heller ikke firkantet og nøgen. Hun kan lide Chopin, som jeg også selv holder af, og som »tilhører« elitekulturen, men som faktisk lige så godt kunne være folke-kultur. For ikke at gøre det for enkelt for mig selv giver jeg hende en drejning, således at hun er en kultur-høne, men dog giver hun det rigtige fra sig til arbejdersønnen. Heri har du »giftermålet« mellem »Ravnekvarteret« og »Elvira Madigan«.

Med »Manden på taget« har jeg bestemt mig for at være ulyrisk – jeg har meget dialog i denne film, mere end jeg plejer, og jeg har taget Sjöwall-Wahlöös tekst næsten ubeskåret, det er en tekstfilm, på samme måde som »Ravnekvarteret« var det – ind imellem har jeg så lavet nogle billedfilm.

John Schleisinger

Robert Evans
(producer):
'Jeg er en større stjerne på grund af hvad jeg nu foretager mig end jeg var som skuespiller – og jeg foretrækker at forblive sådan, og udmærke mig i hvad jeg foretager mig'.

Richard Lester
(instruktør):
'Lad mig slå det fast med det samme: jeg ved ikke ret meget om film. Jeg gik aldrig i biografen som dreng ... Jeg har heller ikke arbejdet for andre inden for branchen ... Jeg arbejder på min personlige, primitive måde, den kan være god eller dårlig, men det er den eneste, jeg kender'.



John Guillermin
(instruktør):
'Jeg ønskede at fortælle en historie om en 13 meter høj menneskeabe, der i vor tid, i midten af en jungle, forelsker sig i en ung pige. Det er en romantisk kærlighedshistorie. Den er så klassisk: En kærlighed, der er dømt til undergang. Men dømt kun for mig, håber jeg, ikke for publikum'.

Dino de Laurentiis
(producer):
'Da jeg besluttede at lave »King Kong«, var det eneste jeg havde i hovedet at lave noget helt enestående – at prøve at lave noget, der var ren film. Med ren film mener jeg ren fantasi, opfindsomhed – og det er virkelig, hvad »Kong« er. Publikum ønsker at drømme. De ønsker at holde op med at tænke på de problemer, de har haft dagen lang. De ønsker bare at se en film og slappe af – og »Kong« tilfredsstiller det krav virkelig godt'.

3 film fra Hollywood:

»Marathonmanden«
»Det går helt agurk i saunaen«
»King Kong«

Det går helt agurk i saunaen eller Lester og bøsserne

Poul Malmkjær

Richard Lesters reklamefilmblanke og lette form har det med at tage brodden af de seriøse undertoner, der kan ligge i hans film. Det er vel egentlig kun i »Petulia« og delvis i »Hvordan jeg vandt krigen« man ser hudløsheden gennem kostymeringen. Jeg vil heller ikke afskrive muligheden af, at man om et par år vil inddrage også »Robin og Marion« i den eksklusive gruppe.

I »The Ritz« er Lester ikke ude med seriøse undertoner. Måske kan ærgerrige Gay Libs se et overordnet seriøst sigte med filmen in toto, men ellers må man betegne projektet og resultatet som uengagerende underholdning af den virkeligt diverterende art, hvor det eneste, man kan gå op i, er ideernes mængde og kvalitet, kunstbegrebernes elegance, formens arabesker og spillernes veloplagthed.

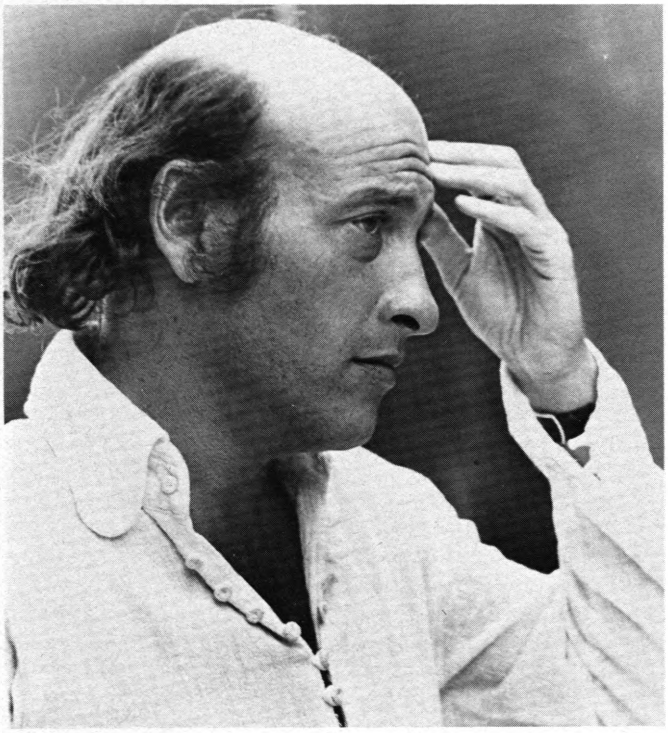
Til grund for »The Ritz« (som savner en dansk titel) ligger en populær Broadway-komedie af Terrence McNally, og intet i filmen antyder nogen større bearbejdning, da forfatteren selv skrev det om til filmmanuskript. Vi bliver stort set indenfor den samme lokalitet, det kæmpemæssige, dekadent udstyrede bøssebad, der fungerer som helsecenter, bordel, cabaret, mødested og almindeligt fristed. Til dette sted ankommer Cleveland-forretningsmanden Gaetano Proclo på flugt for sin Mafia-familie. Proclo aner intet om stedets karakter, og det er med nogen forbløffelse han afviser de første følere, der spænder fra generelle invitationer til direkte attak fra en »chubby-chaser«, Claude, der ikke kan stå for den rundladne type. Eller også kan han netop. Anyway, Claude er den ihærdigste blandt mange, der må tro, at Proclo er på eventyr, og Proclo på sin side er nu så overbevist om stedets egenart, at han en tid lang tror, at den kontante small-time skuespillerinde Googie Gomez er i drag. Det kompliceres yderligere af at Googie tror, at Proclo er en berømt Broadway-producer med et lille erotisk orienteringsproblem, som hun kan hjælpe ham af med. Ind i menagen kommer desuden en detektiv med en stemme, der aldrig er gået i overgang, sendt af Proclos morderiske svoger, men tilfældet gør, at detektiven forveksler svogre, og det hele – man er aldrig nogensinde helt sikker på nogen af personerne i denne farce – ender med et vanvittigt show ved the pool-side, med Proclo og Claude (som viser sig at være gamle soldaterkammerater) sammen med en særlig talentfuld gæst, der samtidig er blevet forvekslet med detektiven, giver et Andrew Sister-nummer, inden alle ender i svømmebassinet og Proclos søster ankommer og reder alle tråde ud. Da Proclo drager af, er man heller ikke sikker på, at succes'en med Andrew Sisters-nummeret ikke vil lokke ham tilbage til »The Ritz«.

Det vrimler naturligvis med døre i filmen, døre der udnyttes på alle tænkelige måder fra de gamle Lubitsch-dørnumre til mere kontante, moderne tricks. Der åbnes og lukkes døre på alle måder, dørnumre forveksles, der tales gennem lukkede døre, døre brydes ned og slås ind, døre går op ved uheld og dørlåse smækker i ved uheld. Og der er gange og trapper, hvor man rigtig kan gå fejl af hinanden og stå på lur efter hinanden og løbe efter hinanden i frenetisk jagt efter lykken eller efter hævnen, mens Rita Morenos suverænt egocentriske Googie Gomez – i filmens morsomste præstation – uanfægtet forfølger sit mål, at blive opdaget og komme i en Broadway-musical. Hendes tunge puerto ricanske accent får hyppigt ellers uskyldige ord til at lyde som obskøniteter i et i forvejen meget kontant vokabularium. Hun er en lavastrøm. I de øvrige roller tumler Jack Weston som Proclo omkring i en tilpas tvetydig sindstilstand, mens Paul B. Price som Claude, Treat Williams som detektiven, og F. Murray Abraham som den altid og til næsten alting beredte Chris fungerer oplagt. Folk, der har set teateropførelsen, hævder dog at ensemblet, der er identisk med filmens, var bedre på teatret. Den form for sammenlignende kunst(arter) fylder mig altid med beundring. Indtil jeg selv får lejlighed til at sammenligne. (The Ritz – USA 1976).

Poul Malmkjær.

Møde med Richard Lester

Peter Hirsch



Mit møde med Richard Lester fandt sted med meget kort varsel og umiddelbart efter, at jeg havde set »Det går helt agurk i saunaen«, hvilket ikke var de mest gunstige eller inspirerende omstændigheder. Lesters produktion har været springende, tematisk og kvalitativt. Hver en ny Lester-film har enten været en eklatant skuffelse eller en overordentlig glædelig overraskelse – på baggrund af den forrige. Lester er muligvis ikke filmkunstens mest personlige filminstruktør, han har igennem sin karriere med stor smidighed underkastet sig – eller i hvert fald fundet sig til rette med – de vilkår, som filmbranchen har budt ham på. »Man må holde op med at tro, at man har en guddommelig ret til at lave film,« var en af de replikker, der faldt under interview'et. Alligevel har der dog hver gang været spor af en gennemgående stil, tone, eller måske ligefrem holdning til det stærkt varierende stof, han – af den ene eller den anden grund – har givet sig i kast med.

Personlig viste Lester sig at være et overordentlig imødekommende menneske, og interviewet kom således snarere til at forme sig som en afslappet samtale, en dialog om hans film, end som et stringent ping-pong-spil med spørgsmål og svar. Bagved det brogede, forvirrende og inkonsekvente billede, hans film har tegnet af ham, anedes profilen af en konsekvent personlighed, en skeptisk logiker, en harmonisk romantiker uden illusioner, bevidst overfladisk, men altid på jagt efter et emne, der kan engagere (eller snarere udfordre) hans intellekt – og som samtidig kan blive en kommerciel succes, der ikke bremser hans fremtidige muligheder. En personlighed, der i hvert fald er en *logisk* nøgle eller fællesnævner til hans produktion.

De begyndte Deres filmkarriere som en af hovedskikkelserne i den »ny bølge« i engelsk film. Hvordan ser De i dag på Deres tidligere karriere?

Alt dette med den ny engelske bølge, »swinging London«, osv., var én stor absurd vittighed, et stykke dårlig journalistik à la Time Magazine. De to omstændigheder, der blev fremhævet, var falske: a) at der var en engelsk filmproduktion, der kunne swinge, og b) at vi havde nogensomhelst kontakt med hinanden. Opspind fra ende til anden. Alle pengene til disse film kom fra Amerika, og da denne finansierings-kilde løb tør, opdagede man, at der ikke var nogen engelsk filmproduktion til hverken at swinge eller lade være. Og vi arbejdede helt hver for sig, snakkede aldrig om hinandens film, *så* aldrig hinandens film, overværede aldrig hinandens optagelser. I Frankrig var der noget om snakken, der arbejdede instruktørerne faktisk sammen og hjalp hinanden i begyndelsen. Men ikke i England.

De har arbejdet med mange forskellige forfattere, men ikke nogen fast?

Jo, det har jeg faktisk, selv om det kan være svært at gennemskue. Charles Wood. Vi arbejdede sammen på »Det«, »Hjælp« og »Vi vandt krigen«, han lavede en version af »Petulia«, det endelige manus til »Bombehullet 70, st. th.«, og arbejdede i det stille, ukrediteret på »De tre musketerer«. Desuden har vi skrevet fire manuskripter, der aldrig er blevet produceret. Men jeg har prøvet at bevare samarbejdet med ham gennem årene.

Under alle omstændigheder er Deres film altid »Richard Lester-film«. Hvorfor?

Lad os slå det fast med det samme: Jeg ved ikke ret meget om film. Jeg gik aldrig i biografen som dreng, for der var tre miles til den nærmeste biograf, vi havde ingen bil, og jeg måtte ikke gå så langt for mine forældre. Da jeg kom til England i 1955 havde jeg måske set 10 film hele mit liv. Jeg har heller ikke arbejdet for andre inden for branchen, hverken som assistent, klipper, el. lign. Jeg startede med at lave film som instruktør med »Rend og hop«. Jeg har aldrig overværet andres optagelser, jeg ved ikke, hvordan andre arbejder. Hvis jeg fik besked på at lave en film ligesom den-og-den, måtte jeg spørge: Hvordan gør han? Jeg arbejder på min personlige, primitive måde, den kan være god eller dårlig, men det er den eneste, jeg kender. Så det er vel logisk, at mine film har et enhedspræg.

Humoren og hele tonen i Deres film blev sortere, mere desperat op igennem 60'erne.

Det er korrekt. Det afspejlede, hvad jeg følte, der skete i verden. En slags fortvivlelse: Enden på blomster-generationen, følgerne af maj 68, Nixons fremskridt og Vietnam-krigen. I modsætning til 70'erne, hvor tingene har ændret sig, måske ikke til det bedre, men de har ændret sig. En atmosfære af stagnation, passivitet og underkastelse ændrede sig, der var pludselig diskussioner om tingene. Man fik en chance for at tænke over tingene og omvurdere. Mellem 72 og 74 udskiftede ethvert betydende land i Europa sin regering. Og Watergate er det bedste, der er sket for Amerika, så langt jeg kan mindes. Vi er alle en del af verden, og det afspejler sig i ens film, eller i hvert fald i valget af film.

Og derfor valgte De altså »De tre musketerer«?

Jeg var ikke specielt på udkig efter »De tre musketerer«, jeg var endda ikke særlig ivrig efter at læse den, da jeg blev opfordret. Jeg troede ikke, jeg ville føle noget for den. Men jeg *var* ivrig efter at komme til at arbejde igen, og det overraskede mig positivt, hvor *lidt* Dumas syntes om sine personer – hvilket forekom mig at være et godt udgangspunkt for et sådant historisk epos.

De har generelt en lignende ironisk distance til personerne i Deres film.

Måske. Men det er ikke så meget en distance, som produktet af to andre egenskaber: 1) En forkærlighed for todimensionale personer, for papfigurer. Jeg kan lide at arbejde med sådan et billede, og jeg tror »Petulia« er min eneste virkelig tre-dimensionale film om rigtige mennesker. 2) Endelig er jeg en totalt usentimental person, og det er manglen på føleri, der kan tage sig ud som en distance.

Jeg er af naturen tilbageholdende, den forsigtige type, der har svært ved at nære illusioner om noget. Den type, der mistror læger og automekanikere. Jeg er ikke impulsiv. Jeg arbejder hurtigt og med en vis spontaneitet, men jeg er ikke impulsiv. Der er en forskel. Ligesom der er forskel på at være romantisk og sentimental. Jeg er romantisk, men ikke sentimental.

Det illustreres udmærket af »Robin og Marian«, en usentimental, desillusioneret, men meget romantisk film.

Det var hensigten, og det glæder mig, hvis det er lykkedes. Jeg havde hørt om det projekt, endnu mens en anden instruktør havde det, og fandt det uhyre interessant. Tænk, man kunne lave en film, hvor publikum kendte alle personerne i forvejen. Og jeg holder af at kulegrave en myte. Desuden afspejler filmen en tendens, der er fælles for os alle: når vi bliver ældre, bevæger vi os mod højre, politisk, og vi bliver mindre og mindre optaget af vort almene, gensidige ansvar. Robin Hood blev fanget af tiltrækningen ved at leve sin egen myte, en fare vi alle kommer ud for. Hvis vi kan se os selv som en myte, prøver vi at leve op til den, selv om den kun er en halv sandhed uden logisk grundlag.

Robin er for impulsiv, modsat Dem?

Det er rigtigt, han tænker sig slet ikke om, han handler på bøndernes, på folkets bekostning. Han er reaktionær, mere på grund af uvidenhed og manglende menneskelig interesse end på grund af en bevidst holdning.

Deres film kan give indtrykket af, at De er en gennemført pessimist, der finder tilværelsen absurd.

Det er svært at sige nøjagtigt, hvad man mener om tilværelsen. Vi veksler vel hele tiden mellem pessimisme og optimisme. Jeg er sandsynligvis en dag-til-dag-pessimist, men generelt set – med henblik på menneskehedens fremtid – mere af en optimist.

De har indført en høj grad af realisme i den historiske kostumefilm. Hvor meget research laver De på disse film?

Gennemsnitlig tre måneder. Jeg bruger tiden til at gennemsøge »The London Library«, et virkeligt godt lejebibliotek, og noterer mig alle usædvanlige ting, man måske kan bruge i materialet.

Og de realistiske gags, der vender op og ned på den type films klicheer og lader helten lande i en mudderpøl, etc.?

Det er almindeligvis mig, der finder på de visuelle gags, men det er ikke en bevidst gøren nar af andre films klicheer, for jeg har bogstavelig talt ikke set andre film. Det opstår som regel på den måde, at jeg ser nogle ting, og omkring dem opbygger jeg gag'et. Jeg holder meget af rekvisitterne i en film, jeg prøver altid at finde bøger om »Dagligliv i det gamle Rom«, »Fransk landbrugsudstyr i 1600-tallet«, etc. Så tager jeg noter og skitser over de ting, der hører til hvert arbejde. Det er blot et spørgsmål om at overveje, hvad hver enkelt·person logisk ville have på, have mellem hænderne, skabe en realistisk atmosfære og så opbygge gag'ene ud fra denne. Som at lave en komisk dokumentarfilm om det 17. århundrede.

»Juggernaut« var Deres første erfaring med »suspense«.

Det svære var ikke at opretholde et vist mål af spænding, men at gøre personerne interessante nok. Da jeg overtog projektet var det en rendyrket spændingsfilm, men jeg interesserede mig for nogle andre aspekter: Filosofien bag regeringens holdning til terrorisme. Ligheden mellem manden, der har anbragt bomben, og ham, der desarmerer den. Desværre havde jeg kun 10 dage til at få manuskriptet skrevet færdigt, så det gik måske ud over balancen mellem spænding og persontegning.

Der er en drejning i filmens slutning: Da Richard Harris (desarmøren) klipper den rigtige ledning over, giver han ikke *de øvrige teknikere besked på forhånd. Så hvis hans bombe springer, springer de andres også.*

Jeg vil fortælle sandheden om det punkt: Vi overså det, da vi lavede scenen. Det var først sidenhen, da filmen var på sidste stadium af produktionen med klipning og mixning, og Harris var i gang med en ny film, at nogen pludselig opdagede fejlen. Rent teknisk *kunne* det have ladet sig gøre at lægge en replik ind, men vi blev enige om at lade det være, som det var. Som en del af det menneskelige aspekt: Under et sådant pres *kunne* han begå denne fejltagelse. Men fra begyndelsen var det en lapsus.

Det kunne også fortolkes derhen, at han var lige så psykopatisk som Juggernaut?

Nej, så vidt vil jeg ikke gå. Der var ikke tid nok i filmen til at vise, at hans karakter var potentielt den selvsamme som Juggernauts. Men der er en stor lighed mellem deres personligheder, og det fascinerer mig.

De nævnte før nogle urealiserede projekter?

Det første af dem hed »Sentim Victorious« og handlede om racisme i England, om fascisme og opstand. Det var meget dystert og alvorligt og sikkert ikke kommercielt nok.

Så var der en anden film, »Tulips«, baseret på en idé, jeg oprindelig fik til »Hjælp«, men som jeg ikke brugte dengang. Jeg får 250 projekter forelagt om året, og pludselig fik jeg tilsendt et manuskript over min gamle idé. Den handler om selvmord, et interessant emne: ens ret (eller mangel på ret) til at tage sit liv. Selve historien fandt jeg morsom og romantisk, men emnet er tydeligvis et tabu i vort samfund – ganske som i Rusland, hvor man i 1800-tallet indførte dødsstraf for selvmordsforsøg. Absurd! Men jeg kan i hvert fald ikke få en øre til den film. Alle amerikanske distributører har set manuskriptet – og skyr det som pesten.

Men det er i det hele taget et problem at få lavet film i England. Jeg synes, jeg har en rimelig balance mellem succes'er og fiaskoer i min produktion. »Det går helt agurk i saunaen«, som jeg lavede for Warner Bros., blev en stor succes, men det ny projekt vil de ikke finansiere. Jeg må begynde forfra igen. Det er som at kravle over en pyramide: Så snart filmen er færdig, er man ved foden igen og kan begynde forfra. Hvergang. Goodwill bevares aldrig.

Poul Malmkjær

Monkey Business eller Kong Kong II

Fra arilds tid har vi hvide mennesker søgt at betvinge naturen og dens tilpassede mennesker, og fra 1933 har »King Kong« magtfuldt poseret som filmens største og fedeste symbol på denne særprægede trang i os. Willis H. O'Briens gamle trickfoto kan stadig lure os idag, og Merian C. Coopers (+ Edgar Wallace & Ernest Schoedsacks) historie taler stadigt foruroligende til præ-pubertetsbarnet i os alle. Den gamle King Kong var et tvetydigt uhyre, et ur-fænomen, skabt med bevidstheden om, at der engang var en berømt psykiater i Wien, så det moderne menneske ville være i stand til også at se Kong som den form for hovedperson, der kan opleves gennem identifikation. Netop menneske, for kvinderne behøvede næppe at være disponerede som Fay Wray for at mærke uroen i lænderne ved fuldmånemødet med Kong.

I tilfældet den ny »King Kong« bør man efterlade sin rationaliseringsevne ved billetlugen og så hente den ved udgangen. Hvis Dino de Laurentiis drømte om at skabe et nyt monster (»the biggest comeback of them all«, som Richard Schickel kaldte den i »Time«), så er det lykkedes. Filmen er et monster (på dansk: monstrum), hastigt udtænkt, hastigt produceret og hastigt distribueret som den er, altsammen vel for at komme før »Universal«, som pudsigt nok også havde tænkt på en genindspilning af den gamle skrækfilm. Jeg er altså ikke enig med Schickel – hvad der sikkert vil bedrøve ham – hvis han lægger mere i »biggest« end blot en vits af den slags, som filmen er fuld af i stilbrydende forsøg på at gøre historien »moderne« og slugbar: Dwan er blevet spået i Singapore, at hun vil møde »The biggest man in her life«. Hun mener det kan være den dynamiske oliejæger, Wilson. Vi andre ved bedre og klukler. På samme måde refereres der flere gange til Wilsons drøm om at finde »The big one« (oliekilden over alle oliekilder), og atter ved vi bedre og klukler. Samtidig forlanger iscenesættelsen og production-design'et, at vi for alvor lader os skræmme af alle skrækeffekterne, når Kong endelig præsenteres. Det er jo ikke uden grund, at vi da sidder relativt rolige i sæderne. Iøvrigt må dette oplæg til Kongs entré være noget nær det længste og flotteste nogen helt kan ønske sig.

Kniber det med uhyggen på baggrund af dialogens afsløringer og vor viden, så bliver det ikke bedre af, at Kong viser sig som menneskeligheden selv, i hvert fald den mandlige del, barnligt selvrådig, lidt koket, og skiftevis brovtende og indsmigrende. I filmen er indlagt en påstand om Kong som den store brudgom, alle jomfruers skræk (og enkeltes ruin), og såvel Prescott som Wilson broderer livligt på dette fantasibillede af dyrisk brunst, uden at det derfor nogensinde forplantes til tilskuerens fantasi. Kong er en flink fyr, som man får en smule medlidenhed med, et hjælpeløst ur-væsen i moderne adfærds-klædebon, og der bliver aldrig med ham tale om hverken elskov eller urskov. Undskyld! Men Kong er umulig som helt, og filmen har jo allerede udnævnt Prescott til helten, så tilbage står en pelsklædt mammut-maskine, som ingen i eller bag filmen rigtig ved, hvad de skal stille op med fysisk eller moralsk. D.v.s. skurken Wilson, oliejægeren, er nær ved en idé, der kan bruges som filmens moralske lærestykke; og i Charles Grodins udformning får figuren faktisk format som karikatur af en type moderne forretningsmand, der ser kommercielle muligheder som plausible undskyldninger for enhver form for åndeligt og materielt svineri. Han tænker hurtigt, handler hurtigt, og konsekvenser betyder for ham økonomisk lotteri med fifty/fifty chancer. Filmen

slipper let over hans lynaktion efter beslutningen om at fange Kong, og man brænder ligefrem efter at få at vide, hvordan Kong bliver transporteret fra faldgruben til tankskibet og fra tankskibet i land i New York. Men til ideen, når den nu antydes. Da Wilson og Prescott – den sidste under protest – har fået slæbt Kong til USA, stables et gevaldigt reklameshow på benene (det har altid ærgret Prescotts firma, at Exxon havde så stor succes med den tåbelige tiger!), og kulminationen skal være tilsynekomsten af en kæmpemæssig benzinpumpe, der løftes i vejret, hvorefter Kong kommer til syne under den. Se kraften i vor benzin! Med lidt held kan man godt opfatte det som et satirisk udtryk for olieselskabernes rovdrift, deres hensynsløse kommercielle udnyttelse af naturen, men det er nok at lægge for meget holdning i filmen, som aldrig holder fast i et tema eller en idé, men som skyder sig videre til en ny demonstration af »production value«: selve Kong, som er flot konstrueret, de indfødtes palisadeværk, (en alt for professionel baggrund for en hoved- og haleløs omgang fuldmåne-dans, der er som hentet lige ud af »South Pacific«), olietankerens abebur, og Kongs flugt i New York.

Men det er indpakning af en drøm, der er for kontant og naiv til vor sofistikerede tid. Vi kan læse Tarzan-hæfter, Mandrake og Prins Valiant, men det bliver aldrig med samme ubesmittede oplevelsesevne, som da eventyret og verden var ung. Vor tids eventyr handler om forbryderiske præsidenter, økonomiske krige og politiske mord, og ikke på nogen måde kan Kong genopstå, hverken i en benzinpumpe eller i selskab med en moderne udgave af det evigt kvindelige, der netop for tiden er ved at undergå en kritisk revision. Jessica Langes Dwan, koket, konventionel, forfængelig, overtroisk, flirtende, usikker (og derfor aggressiv), føjelig, vankelmodig, tankeløs, bigot, frivol – need I say more? – sættes forgæves overfor det optimale sexsymbol, Kong, som hun øjeblikkelig skælder ud for at være »en stor mandschauvinistabe«, og da det ikke virker, griber hun til de Hollywood-klichéer, hun iøvrigt kan komme i tanke om, såsom »Du må da forstå, at det aldrig kan blive til noget mellem os to!« eller »Hvilket stjernebillede er du født i?«, eller den helt absurde »Sæt mig ned! Jeg kan ikke tåle højder!«, der nok mere er et udslag af manuskriptforfatteren Lorenzo Semple, Jr.s trang til at fylde action-scenerne med dialog, der binder vore øjne til den talende og fjerner opmærksomheden fra den action, som John Guillermin og designeren Carlo Rambaldi med møje og besvær får stablet på benene. Jeg er dog ikke helt enig med enkelte danske anmelderes afvisning af Jessica Lange som blot endnu en fotomodel. Hun er lige så forskellig fra Fay Wray som den nye Kong er fra den gamle, men det lykkes hende at gøre manuskriptets høneforvirrede kvindeportræt til i det mindste et plastisk kønt postulat, ja i enkelte scener bliver hun ligefrem en sexet Faye Dunaway. Meget glød er der derimod ikke at finde i Jeff Bridges' naturvogter, Prescott, der ellers går fysisk så meget igennem for at redde Dwan. Figuren er og bliver en folkekomediekliché komplet med hundeøjne, fuldskæg og moralsk indignation i stedet for personlighed.

»King Kong« kan opsummeres i en enkel konstatering af, at ingen i filmen skræmte os. Det er nok også i konsekvens heraf, at filmens biprodukter bliver godter som abe-dukker i tre størrelser, T-shirts, knæstrømper, tyggegummi, spil, madkasser og King Kong candy bar. Jeg glæder mig til at se reklamefilmen, hvor Jessica Lange gnufler den i sig.

PS.: de Laurentiis arbejder allerede på »King Kong, Part II«. Et af måneskinsmøderne må have fået følger.

Større end Kong?

Et velment portræt af en producent

Per Calum

Dino de Laurentiis, manden bag »King Kong«, er i sin tid – af Bjørn Rasmussen – blevet karakteriseret som en af Italiens »få producere i amerikansk forstand«, og »han er stadig sjælen i produktioner, der uden hans støtte aldrig ville blive lavet«. Det gælder stadig, nu da manden med fornavnet, der mere lyder som et kælenavn end som et døbenavn, er flyttet til USA og mere end nogensinde er at ligne ved en amerikansk superproducer. Ikke blot på grund af »King Kong«, der med en udgift på næsten 25 millioner dollars næppe ville være blevet lavet i et så grandiost format af nogen anden, men også på grund af produktionen af Ingmar Bergmans første ikke-svenske film, »The Serpent's Egg«.

Filmene er yderpunkter i Dino de Laurentiis' produktion, men de er med til at understrege det uforudsigelige i hans dispositioner, blandingen af det kommercielle og det meget seriøse, eller, sagt på en anden måde, Dino de Laurentiis' nok ubevidste gåen på tværs af det entydige. Dino de Laurentiis Corporations er et enmandsforetagende om noget er. Sydney Pollack har kaldt de Laurentiis »The fastest man with a check book«, og Dino de Laurentiis har om sine dispositioner forklaret, at han kan »smell it« (som Harry Cohn kunne fornemme det i buksebagen), om et projekt er ulejligheden og pengene værd.

Dino de Laurentiis, født 8.8.1919 i Torre Annunziata (nær Napoli) i Italien, begyndte som skuespiller i 1938, men efter kun et par år skiftede han til virket som produktionschef, og siden har han produceret et alarmerende stort og varieret antal film. I mange tilfælde har han blot fungeret som manden med tegnebogen og instinktet, i andre, færre, tilfælde har han engageret sig direkte i produktionen, men vist aldrig så udpræget som i tilfældet »King Kong«, og John Guillermin, filmens instruktør, har om de Laurentiis forklaret: »Dino er Dino. Han kører løbet, men han blander sig ikke. Han lader enhver fungere; men han er i stand til, med sin fuldstændig skrupskøre begavelse, at få folk til at yde deres 100 % bedste og alligevel være 'the godfather' – på samme måde som Darryl Zanuck var det, eller som Thalberg var, er jeg sikker på – måske endda som Louis B. Mayer var det«.

Dino de Laurentiis er af samme mening. Umiddelbart efter at være flyttet til USA erklærede han overfor »Variety« at »The period of greatest glory in the american cinema was the era of the Goldwyns, Zukors, and Zanucks, all big men who ran their studios as one-man affairs. Today they don't have men of that stature, instead you have employees. Skilled employees, but not one man at the top to make quick decisions«. Ikke mindst det sidste betyder noget for Dino de Laurentiis, der ved samme lejlighed har forklaret, at »if I don't feel free ... I cannot make a good picture«.

På adskillige punkter kan Dino de Laurentiis i dag nok virke som lidt af en anakronisme. Han har ingen synlige rivaler til sin position som Hollywoods mest uafhængige mogul. Hverken en Robert Evans eller en Richard Zanuck kvalificerer sig som gammeldags Hollywood-mogul – omend det nok er Richard Zanuck (fra Zanuck-Brown Productions) som Dino de Laurentiis betragter som sin konkurrent. Og som den producer, hvis status han så tydeligt ønsker sig. Nemlig som manden, der kan prale med at have produceret filmhistoriens største kasse-succes, med andre ord – Dino de Laurentiis ønsker sig, at »King Kong« kan overgå »Jaws« (Dødens gab – se Kos. 129), så han derefter kan spørge »Lille spejl på væggen der, hvem er størst i verden her«.

Til dette formål sørgede Dino de Laurentiis bl. a. for at »King Kong« fik premiere i ialt 2200 biografer verden over på samme dag (den 17.12.1976), og det har heller ikke skortet på annoncer i »Variety«, der med store bogstaver har forkyndt, hvor meget »King Kong« har indspillet. Allerede fem dage efter premieren forkyndte den første annonce, at »King Kong« efter kun tre dage havde indspillet knap syv millioner dollars (helt nøjagtigt: 6.967.164 millioner), og siden da er tallet vokset støt, men det er stadig langt fra sikkert, at »King Kong« kan overgå »Jaws«, bl. a. må tages i betragtning, at dollar'en siden premieren på »Jaws« er blevet mindre værd, og at »King Kong« åbnede i langt flere biografer end »Jaws«. Allerede nu synes det dog sikkert, at »King Kong« hører hjemme i den absolutte elite af kasse-succes'er (så kan man jo spekulere over, hvorfor det netop er to film med mekaniske kæmper – henholdsvis en kunstig kæmpehaj og en kunstig kæmpeabe – der i halvfjerdserne kvalificerer sig som publikums yndlinge).

Men sådan tænker Dino de Laurentiis slet ikke. Tværtimod betragter han kæmpeaben som et 'levende' væsen, der besidder tilstrækkelig menneskelighed til at kvalificere sig som skuespiller. I hvert fald har Dino de Laurentiis (til »American Cinematographer«, jan. 1977) udtalt, at »in this movie Kong acts so well, so fantastically, that he must have an Academy Award (Oscar) nomination as one of the best actors of the year«. Siden har Dino de Laurentiis fra Academy of Motion Picture Arts and Sciences fået at vide, at kæmpeaben bestemt *ikke* kan betragtes som kandidat til prisen som bedste skuespiller. Nå, om ikke andet, så har Dinos forslag tjent til at skabe yderligere reklame omkring »King Kong«, og hvad betyder en Oscar mod gratis reklame og dermed (formodentlig) flere publikummer og flere penge? Jo, tilbage er Dino de Laurentiis stolthed, thi på sin egen vis er denne italienske filmmand næppe uden idealer, og hvis han ikke umiddelbart forekommer at være en værdig arving til den længe så tomme trone, som Thalberg, Selznick, Zukor, Mayer, Zanuck og alle de andre har efterladt sig, så skyldes det måske, at tiderne har ændret sig så meget, at det kræver en større og anderledes kapacitet end Dino de Laurentiis til – ubestridt – at gøre krav på tronen. Eller måske husker vi blot dårligt, måske er Dino de Laurentiis større end både Kong og alle de andre.

Dino de Laurentiis fotograferet under indspilningen af »King Kong«.

Ib Lindberg

Mara-thon man-den

eller: et opre-klameret fup-nummer

Dengang jeg var 20 år og begyndte at gå i biografen for at opleve kunst og ikke bare for at slippe hjemmefra i et par timer, dengang var det noget så velsignet at *opleve* en masse ting i hver eneste film og have nogle meget markante meninger om dem. Dengang var det spændende at være Rasmus Modsat og hovedrystende jorde alle de kvajpander, der havde en anden mening om film end en selv.

Men som årene er gået finder jeg det mere og mere vanskeligt at udtale mig i kategoriske vendinger om film (eller andre former for kunst), og når jeg endelig gør det efter lang og grundig omtanke, husker jeg altid at starte med et »*Jeg* synes ...«

Det er faldet i mit lod at skulle anmelde en af vinterens store publikumssuccesser, John Schlesingers gyser »The Marathon Man«, og ...

Jeg synes, at »Marathonmanden« er en rædselsfuld film, et opreklameret fupnummer, der ikke ville være en anmeldelse værd, hvis den ikke lige netop var et opreklameret fupnummer. Det er en film, der benytter alle de billigste tricks for at få publikum til at gyse; som ikke aner, hvad den selv handler om, og som derfor tilslører sine egne mangler med intrikate dobbeltspil og opstyltede teatermanerer; som låner skamløst og ubegavet fra tidligere gysere uden at fatte, at lånene, der kan være gode nok i sig selv, bliver revet ud af deres sammenhæng og derfor kun bidrager til at dynge billedkrukkerier oven i det bjerg af mystifikationer, der udgør filmens handling.

Når en films handling er så indviklet, at den ikke lader sig genfortælle på et A4-ark, kan det skyldes to ting. Enten er filmen et kompliceret og intelligent væv af aktioner og reaktioner (som f. eks. »Strømer«) eller også er den en gordisk knude af blinde spor og løse tråde, der såmænd kan være vældig spændende at prøve at finde system i, men som til syvende og sidst bliver frustrerende, når logikken svigter totalt.

»Marathonmanden«s hovedperson er Dustin Hoffman, der af en eller anden ukendt grund vil være langdistance-

løber (selv om han aldrig får løbet et marathonløb), hvad der i øvrigt er handlingen komplet uvedkommende. Hans far blev offer for McCarthy-tidens heksejagter, hvad der heller ikke kommer handlingen ved. Hans bror arbejder som hemmelig agent for hverken FBI eller CIA, og han er i øvrigt dobbelt-dobbelt-agent. I begyndelsen af filmen er broderen i Paris i et uklart ærinde, som imidlertid er meget blodigt. Hvem der præcis myrder hvem, er det så at sige umuligt at finde ud af, men manden går med mælkede kontaktlinser og smider med fodbolde, hvad der heller ikke bidrager til handlingen. Da broderen kommer tilbage til USA, bliver han dræbt af en sadistisk eks-nazist (endnu en af de mange, der rumsterer rundt i tidens fiktion), og så bliver Dustin Hoffman mistænkt for at ligge inde med nogle oplysninger, som vor eks-nazist har brug for. Han udsættes for bestialsk tortur, altimens en af broderens agent-venner på det mest forvirrende skiftevis hjælper og modarbejder ham. Der er også en helt forvirrende pige inde i billedet. Hvordan hun er blevet blandet ind i sagen, og hvorfor hun pludselig viser sig at stå på skurkenes parti, er fuldstændig uklart. Efterhånden som filmen skrider frem, dør alle personerne, undtagen Hoffman og nazisten, og de mødes til sidst i et afsindigt u-inciterende opgør, og så er der kun vor helt tilbage. Han fortsætter muligvis med at løbe langdistanceløb og drømme om, at han er Akebe Bikile.

I overensstemmelse med Hitchcock-traditionen er »Marathonmanden« fyldt med *red herrings*. Men Schlesinger er ingen Hitchcock, og når en gammel mand i rullestol her er vidne til et blodigt opgør, er man med det samme klar over, at det er et fupnummer, og at det ikke vil få nogen konsekvens for filmens handling. I overensstemmelse med Le Carré-traditionen er »Marathonmanden« grænseløst indviklet i sine indre relationer, men Schlesinger og manuskriptforfatteren William Goldman er ingen Le Carré, og når de lader tilskueren sidde hen i uvished om, hvem der er med hvem og hvorfor ikke, er det ikke for at transmittere en vældig utryghed videre til os, men simpelthen fordi de ikke kan fortælle en historie, der er klar og logisk sammenhængende. I overensstemmelse med John Schlesinger-traditionen er »Marathonmanden« proppet til bristepunktet med meningsløse krukkerier og sindrige konstruktioner, der gerne munder ud i et kolossalt anti-klimaks (f. eks. scenen, hvor Hoffman ligger i badekarret, og skurkenes håndlangere kommer ind på hans værelse).

Der overspilles ganske tykt af filmens ellers fremragende skuespillere, hvad der bekræfter min lumske mistanke om, at Schlesinger er en ret pauver personinstruktør. Selv Laurence Olivier får sin nazist til at ligne en parodi. For at fuldende billedet har Conrad Hall fotograferet karakterløst moderigtigt.

Jeg har en bekendt, der ikke kan lide »Menneskejagt«, fordi han engang har opdaget en graverende scriptfejl i filmen. Det er ikke den slags petitesser, man skal slå en film i hovedet med. Hvis det kun havde været detaljer, der havde irriteret mig (hvorfor åbner dukken i barnevognen i Paris øjnene, før bomben eksploderer? Hvorfor står der et billede af en *skaldet* Olivier i broderens hus?), så skulle jeg nok have reageret anderledes. Men alting er galt i »Marathonmanden«, lige fra det første billede af Bikile til pumpemandens forsvinden i filmens afsluttende opgør. Jeg kan ikke få mening og logik i noget som helst i denne film, og selv om mange vil være uenige med mig, så er min mening altså sagt. (The Marathon Man – USA 1976).

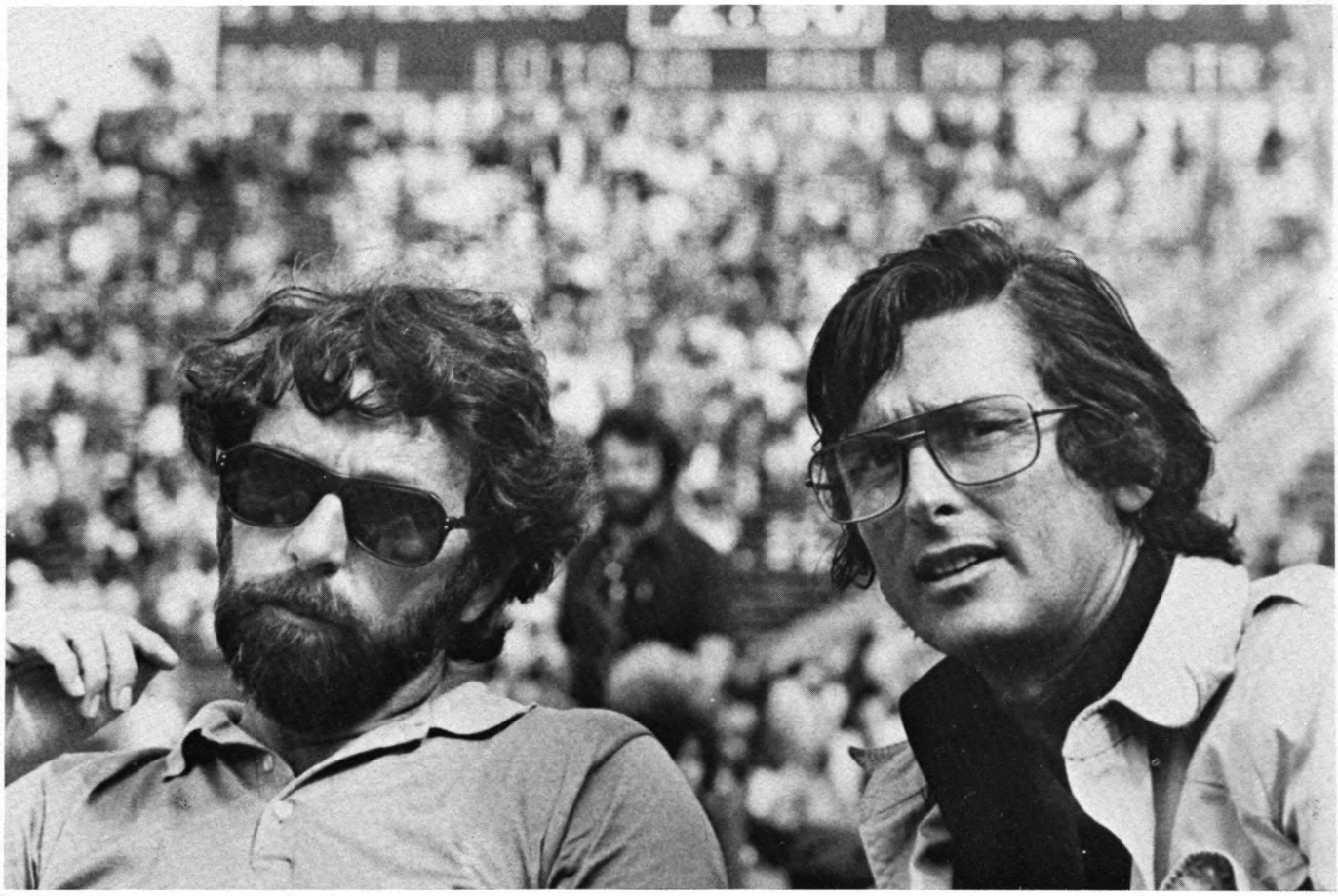
Robert Evans' Marathon-løb

Per Calum

Snakker man med Robert Evans (jeg mødte ham i efteråret, da han var i København for at lave PR for »Marathonmanden«), er det ofte svært at være uenig med ham. Han er charmerende, begavet, har ambitioner om gode film, og han taler længe og gerne – og gerne uafbrudt, vant som har er til at andre nøjes med at lytte – til han er *helt* færdig med at snakke. Tænker man så på »Marathonmanden« er det nemt nok at være uenig med Evans. Tænker man på »Chinatown«, så er billedet mindre enkelt.

Endnu er Robert Evans et forholdsvis ubeskrevet papir. Han nåede ikke at komme med i Bjørn Rasmussens »Filmens H-H-H, bind IV« (udenlandske biografier), men i Kosmoramas Amerika-leksikon (Kos. 131) er han med: født 29.6.1930, barnestjerne i amerikansk radio, derefter skuespiller i bl. a. »Storm over Haiti« (1952, Evans' debut), »Manden med de 1000 ansigter« (1957), »Og solen går sin gang« (1957), »Djævel i menneskeskikkelse« (1958) og »Tre korpiger i New York« (1959, sidste film som skuespiller). Derefter væk fra filmbranchen, indtil han i midten af tresserne fik chancen som produktionschef på Paramount. Efter flere hurtige forfremmelser endelig i 1971 udnævnt til »Executive Vice President in charge of world wide production«.

I sin tid på Paramount har Evans været ansvarlig for både nogle af selskabets største fiaskoer (»Darling Lili« og »Paint Your Wagon« er eksempler) og nogle af Paramounts største succes'er (ikke mindst »The Godfather« og »Rosemary's Baby«). Om den periode af sit liv har Evans sagt, at han var »a lousy executive«, fordi han brugte at satse på en eller to film om året uden at bekymre sig meget om resten. På et tidspunkt følte han dog ansvaret for meget, for stærkt, og han fik sin kontrakt ændret, så han i stedet blev selvstændig producer. »China-



Robert Evans (th) fotograferet under indspilningen af John Frankenheimers »Black Sunday«.

town« var hans første film i denne funktion. Siden er fulgt »Marathonmanden«, og snart følger »Black Sunday« af John Frankenheimer. En film der, i følge Evans, fik Frankenheimers honorar til at fordobles i løbet af 24 timer. Det skal nok være underforstået, at Evans ikke er uden part i det åbenbart vellykkede resultat.

Evans forklarer (med velindstuderet understatement?), at han overhovedet ikke tror på auteur-teorien. »Film er samarbejde«, mener han – og han siger det med den selvfølelse, der kommer af, at han er den, der hyrer instruktøren, manuskriptforfatteren, skuespillerne, etc.

Ikke sådan at Evans for enhver pris vil have sin mening igennem, og slet ikke fordi han føler sig frustreret over ikke at være instruktøren, men han ved, at hans er magten, og delvis æren, og pokker tage ham, om ikke han har i sinde at bruge magten om nødvendigt og tilsvarende tage sin del af æren om berettiget.

Evans' evangelium er tesen om »the creative producer«. Han har ganske vist ikke nemt ved at definere begrebet, han ynder i den forbindelse at snakke om, at han foretrækker, at der under optagelserne hersker en vis spænding. Thi ud af konflikter (f. eks. mellem skuespiller og instruktør) »growth comes«, og han mindes, hvordan han under optagelserne af »Chinatown« konstant måtte fungere som mellemmand mellem Roman Polanski og Faye Dunaway, og hvordan der under indspilningen af »Marathonmanden« herskede, hvad Evans betragter som en frugtbar uenighed mellem instruktøren John Schlesinger og hovedrolleindehaveren Dustin Hoffman. Og hvordan der senere, da optagelserne var afsluttede, herskede en lignende frugtbar uenighed mellem ham selv og Schlesinger. Nogle »pre-views« overbeviste Robert Evans om, at der burde klippes i filmen. Schlesinger protesterede, men måtte dog bøje sig. Ikke så meget fordi Evans havde producerens magt som fordi publikums reaktion gav Evans ret. Det var specielt filmens tortur-scener (hvor Laurence Olivier som gammel nazi-tandlæge borer i den ubedøvede Dustin Hoffmans tænder), der måtte files på. Evans forklarer det med, at Schlesinger og han i klippebordet havde set så meget på scenerne, at de ligesom var blevet ufølsomme overfor indholdet, men overfor et uprøvet publikum var indholdet for stærkt. Alt i alt anslår Evans, at der er foretaget ca. 200 små klip i filmen.

En anden grund til at Schlesinger har lyttet til, hvad Robert Evans har ment, er, at Evans er en snu rad, der ynder at engagere instruktører efter at disse har haft en kommerciel fiasko. »Jeg vælger hellere en instruktør, der har lavet ti mislykkede film og tre gode«, siger Evans, »end en mand, der aldrig har haft fiasko, men til gengæld kun lavet middelmådige film«. Med den baggrund er en instruktør mere tilbøjelig til at lytte til Evans' gode råd. Og Evans er slet ikke i tvivl om værdien af de gode råd han kan komme med. Og han er med det samme tilbøjelig til at give folk ret, hvis de ser noget profetisk i den kendsgerning, at Norma Shearer i sin tid valgte netop Evans til at spille rollen som Irving Thalberg (Norma Shearers mand) i filmen »Manden med de tusind ansigter« (en biografi over Lon Chaney), og det synes først og fremmest at være Thalbergs position Evans stræber efter at opnå. Det kræver mindst en marathonløbers fysik.

Filmene

»Drenge«
»En forårsdag i helvede«
»Jorden er flad«
»Terror«
»Skuespillernes rejse«
»En fyr og hans pige«
»I kærlighedens lænker«
»En kvinde under indflydelse«
»Marquise von O . . .«
»Besættelse«
»Katharina Blums tabte ære«
»Nummer to«

Drenge

Det er formentlig kun de færreste danske instruktører, der har personlige erfaringer fra samfundets kriminelle eller på anden vis dunkle kringelkroge, og det er vel bl. a. derfor, at så mange nye danske film har et temmelig teoretisk og konstrueret præg. Derimod har Nils Malmros naturligvis selv gennemlevet barne- og ungdomsårenes skærmydsler, og det er en god del af årsagen til, at hans »Drenge« rummer en stærk appel til erindringen, genkendelsen og det spontane engagement i personernes situation.

Ligesom i »Lars Ole 5. c« trækker Nils Malmros nemlig også i sin ny film på minder om egne oplevelser, men også denne gang gør han det med så sikker sans for vores allesammens fælles erindringsgods, at filmen ikke bliver spor privat. Tværtimod giver den mulighed for talrige indforståede og bekræftende nik, og man kan som tilskuer ikke løbe fra det frydefulde i at opleve en helt præcis skildring af tilstande og konfrontationer, som man selv har befundet sig i engang i de svedige håndfladers og usikre tilnærmelsers år.

»Drenge« falder i fire klart adskilte afsnit, som kun har hovedperson og tema fælles. Hovedpersonen hedder Ole og er århusiansk lægesøn, og i det første en halv time lange afsnit møder man ham som seks-syv-årig i et beskyttet og socialt velstående miljø. Uden for den trygge have ligger ganske vist en mørk og spændende branddam som et symbol på verden hinsides den statiske idyl, men denne verden repræsenteres dog i nok så høj grad af Oles kammerat Kresten. Han bor i en periode hos Oles forældre, og uden at lægge urimeligt meget i ordene kan man sige, at den mere erfarne Kresten »forfører« Ole og giver ham et første indblik i tilværelsens seksuelle aspekter og de dertil knyttede tabuer. Det sker i al uskyldighed, men alligevel melder sig straks den skyldbevidsthed, som er filmens hovedtema.

I det næste afsnit, ligeledes på en halv time, har Ole nået gymnasiealderen og møder ved en fest den jævnaldrende Marianne. De to begynder at komme sammen, men forholdet går i stykker, da Mariannes mor finder en af Oles bukseknapper i datterens seng. Man må formode, at de unges ophold i sengen næppe har været præget af større seksuelle udfoldelser, men alligevel får den pinlige opdagelse Marianne til at trække sig tilbage fra Ole. Skyldbevidstheden er på spil igen, og i øvrigt vil han altid røre ved hende i stedet for at snakke med hende, konstaterer hun bittert.

Tredje afsnit er kun halvt så langt. Her er Ole et sted i tyverne, og sammen med en ven møder han på et værtshus et par meget imødekommende unge damer, der som sygeplejeelever så at sige bor på en moderne borg bevogtet af en drage i hvid kittel. Ole og vennen entrer borgen og narrer dragen, men heller ikke her kan Ole uden videre hengive sig til den erotik, som situationen ellers kraftigt lægger op til. Han vil gerne, men er hæmmet og holder hele tiden en distance, og hvordan det egentlig ender med ham og hans søde partner, fortæller filmen ikke noget om. Det er heller ikke nødvendigt, for det præg, som de tidligere oplevelser har sat på Ole, er allerede tydeligt demonstreret.

Det sidste korte afsnit vender tilbage til barndommen og tager tråden op fra det første. Igen beskrives, hvordan drengene selv opfatter deres afklædningslege som forbudte, og da Kresten har forladt familien, sopper Ole i slutbilledet alene rundt i et oversvømmet kælderrum. Er det en erstatning for den lokkende branddam, som er »off limits« for Ole, og dermed et symbol på den bevidsthed om det socialt ønskværdige i at skjule drifterne eller kompensere for dem, som sætter ind allerede i barneårene med senere frustrationer som resultat? Er kælderrummet den borgerlige morals falske tryghed, sat i kontrast til det frie og farlige og forbudte derude i mørket bag buskene?

Sådan er det nærliggende at se slutningen, og under alle omstændigheder handler »Drenge« tydeligt nok om tabuernes og skyldbevidsthedens negative indflydelse på et sundt seksualliv. Men for det første griber Nils Malmros ikke til bekvemme anklager mod tyranniske forældre eller et undertrykkende samfund, og for det andet er temaet og dets symbolske udformning ikke nær så påtrængende, som disse linier måske giver indtryk af. Tværtimod holder filmen sig hele tiden til en klar og hverdagsnær realisme, og det er netop i denne realismes detaljerigdom og præcision, at Nils Malmros' film har sin styrke. Den århusianske instruktør besidder et helt Rifbjergsk talent for at genkalde sig stemninger, og der er meget få falske toner i skildringen af børnenes og de unges adfærd og indbyrdes relationer. Nils Malmros holder af sine personer og beretter om dem med megen varme og stilfærdig humor, og han har fået sin blandede stab af amatører og professionelle til at agere helt overbevisende. Lars Junggreen som den unge Ole har den rigtige kejtede stivhed og defensive ironi, og Mads Ole som drengen Ole har det mest udtryksfulde og indtagende ansigt, man længe har set på et filmbarn.

Stilistisk er »Drenge« kønt og professionelt gennemført. Dirk Brüels kamera bevæger sig ikke meget, men skaber til gengæld en lang række smukt stemningsfulde billeder med fin hjælp fra Leif Barney Ficks lys, klipperen Janus Billeskov Jansen har renset scenerne for længdemæssige overflødigheder, og Gunner Møller Pedersens musik er der kun, når der er brug for den, hvilket vil sige meget sjældent. De visuelle udsagn er stærke nok til at stå uden akkompagnement.

»Drenge« drives ikke fremad af en dynamisk handling på vej mod en konklusion, og man kan indvende, at dens struktur er noget løs – især med hensyn til sidste afsnits tematisk ikke helt indlysen-

de tilbagevenden til barndommen. At fortælle en god historie er ikke denne films ærinde, for Nils Malmros interesserer sig for episoden snarere end for forløbet, og trods filmens tema er han primært hverken revser eller reformator. Han er en følsom og begavet beskriver, og inden for de enkelte scener når han en sørgmunter stemningsfylde og en psykologisk sandfærdighed, som gør »Drenge« til en sjældent god oplevelse blandt danske film. (Danmark 1977).

Ebbe Iversen

Jorden er flad

Man kan godt forstå, at Henrik Stangerup holder så meget af Ludvig Holberg, at han har fået lyst til at filmatisere »Erasmus Montanus«. Der er heller ikke noget at sige til, at Stangerup gerne har villet lave en film i det brogede og modsætningsfyldte Brasilien, som han er så fascineret af. Men der er ingenting i »Jorden er flad«, som for alvor demonstrerer det indlysende eller fornyende i at slå de to lyster sammen og omplante Erasmus-historien til det brasilianske Bahia i 1600-tallet.

»Erasmus Montanus« handler jo om bondestudenten, der vender hjem til sin landsby efter at have slugt, men ikke fordøjet alverdens viden på universitetet inde i den store by. Ved hjælp af logikkens ædle kunst kan han eksempelvis bevise, at hans mor er en sten, og det er selvfølgelig slemt nok. Men rigtig forargelse hos de gæve landboer vækker han dog først, da han har den frækhed at påstå, at jorden er rund. Erasmus er idealist og sætter sågar de videnskabelige sandheder højere end sin egen forlovelse, men efter et ophold i militæret falder han alligevel på plads i folden.

Den historie er naturligvis god til alle tider og på alle steder, og i vore dage, hvor højlærde og teoretiserende akademikere har fjernet sig milevidt fra det folk, hvis sag de prætenderer at tale, kan man sågar finde fornyet og fornøjelig aktualitet i Holbergs skarpsindige skuespil. Også nu om stunder eksisterer der folk, som billedlig talt er overbeviste om vor klodes flade beskaffenhed, og der findes renhjertede og inderligt anstrengende idealister, som sætter den sande tanke over det nære forhold til medmenneskene. Der skulle således være rige muligheder for at lægge skarptandet satirisk bid ind i en »Erasmus Montanus« årgang 1976.

Men det forunderlige og skuffende er, at Henrik Stangerup trods disse muligheder og trods det fremmedartede miljø, som han har valgt at placere Holbergs tekst i, er meget lidt fri og fræk og fornyende i forhold til det litterære forlæg. Vist har han lagt til og trukket fra hist og her, men alligevel spørger man sig selv, om filmen rummer så originale og bæredygtige visioner, at det var den seje kamp med de bevilgende myndigheder og de lange rejser over Atlanten værd. Svaret bliver i hvert tilfælde ikke et rungende ja.

Stangerups selvstændige indsats i relation til Holbergs skuespil ligger primært i, at han giver handlingen en politisk drejning omkring Erasmus' bror Jacob (i filmen Maneco). Denne gøres til en slags revolutionær oprører, som i nattens mulm og mørke slipper faderens slaver løs, og han bliver således en handlekraftig og jordnær modpol til den goldt livsfjerne Erasmus, der ved sin hjemkomst citerer sit abstrakte latinske credo på slaveskibets dæk uden at ænse sine arme medpassagerer.

Den kontrast mellem de to brødre er rimelig i handlingens sociale ramme, hvor Jeppe Berg og især Jeronimus (i filmen Joaquim Montanha og Geronte de Oliveira) er slaveholdende storgodsejere, og den skaber et par optakter til en personlig og vedkommende brug af Holberg. Men det bliver ved anslagene, for temaet er rangeret ind på et af handlingens sidespor og får lov at blive dér. Erasmus er altdominerende, broderen kun en bifigur.

Derudover følger Stangerup skuespillet ganske nøje, og han fremhæver filmens teatralske baggrund ved – med en venlig og temmelig boomerang-virkende hilsen til Jean Renoir – at lade rammen om handlingen være en omrejsende skuespillertrups opførelse af beretningen om Erasmus. Indfaldet fungerer pænt, men gør hverken hans brug af Holberg mere eller mindre engagerende, og det samme gælder stort set instruktørens øvrige selvstændige og undertiden temmeligt ubegribelige påfund – f. eks. de dansende negres Erasmus-messe i skoven eller moderens rent konkrete forvandling til en sten, da Erasmus har afleveret sin vanvittige syllogisme.

Man aner jo nok, at det altsammen skal være med til at give filmen en eventyrlig og magisk kvalitet, som ikke rigtigt er til at opdrive under vore hjemlige regntunge himmelstrøg, og man fornemmer, at Stangerup har villet hæve Holberg op over den træskobærende danske »realisme« à la Frilandsmuseum og halm i ørerne. Men skønt hans forsøg på at fylde historien med energi, mystik og broget sceneri lykkes i passager, ender man alligevel i en form for højtråbende folklore. Instruktionen har ikke indre styrke eller idé til at bære den tilstræbte ydre pragt, og selv om Holbergs figurer pakkes ind i eksotiske kulører, bliver de ikke af den grund mere interessante eller tankevækkende. Vist er Bahia mere pittoresk end de sjællandske pløjemarker, men det hindrer ikke Stangerups fortolkning af Holberg i at være mere flad end rund. Om det så har manglende tid og penge som en delvis årsag, kan ikke rigtigt vedkomme tilskueren i biografen.

Man kan sige, at »Jorden er flad« naturligvis understreger Holbergs universalitet, men det havde nu ikke krævet så eftertrykkelig en bevisførelse. I stedet vil man hellere fremhæve, at flere enkeltscener står opfindsomme og ganske effektfulde, og at folk som fotografen Flemming Arnholm, scenografen Erik Bøttzauw og kostumetegneren Ulla-Britt Söderlund har gjort behjertede og slet ikke uefne indsatser. Man kan også rose de brasilianske skuespillere for livlige og veloplagte præstationer, selv om de nok rummer mere retorik og store armbevægelser end egentlig fordybelse i rollerne, men til gengæld har man svært ved at kapere Fausto Wolff som Erasmus. I begyndelsen er hans ranglede fremtoning og bizarre håndbevægelser ganske underholdende, men efterhånden bliver det til rene manerer, som helt lader den stakkels Erasmus i stikken. Nok er han en selvhøjtidelig nar, men dog også en mand med sandhedens ild brændende i sig og med en standhaftighed, som både er absurd og imponerende.

Med den velvilje, som Henrik Stangerups mod og vilje til at forsøge noget usædvanligt fortjener, kan man altså placere »Jorden er flad« som flydende lidt usikkert og ikke videre skumbrusende omkring et sted midtvejs mellem modpolerne makværk og mesterværk. Der er visioner, som falmede undervejs, og der er vel også intentioner, som i glimt får liv og effekt på lærredet. Og så er der altså en historie, som på en vittig og evigt vedkommende måde klæder menneskets dårskab af, men den side af sagen siger mere om Holbergs format end om Henrik Stangerups. (Danmark 1977).

Ebbe Iversen

PS: Gyldendal har udsendt Henrik Stangerups manuskript til filmen i en 128 sider stor bogudgave. Prisen er kr. 58,00.

En forårsdag i Helvede

Som sportsfilm betragtet må Jørgen Leths film være meget nær det optimale. Egentlig kan vel kun Kon Ichikawas olympiadefilm sættes ved siden af »En forårsdag i Helvede«. Det siger noget om kvalitetsniveauet, men en sammenligning i øvrigt tjener næppe noget formål. Jørgen Leth er sgu sin egen, og filmen er helt og fuldt hans, og trods sit emne er den ikke nær så forskellig fra Jørgen Leths foregående film som man umiddelbart skulle formode. Bare bedre, synes jeg. Bedre fordi den ikke skilter med at være anderledes – som både »Livet i Danmark« og »Det gode og det onde« gjorde det. Bedre fordi den ikke fornemmes monoman og monoton, og bedre fordi filmens form så at sige udspringer af emnet og er indeholdt i det.

Filmen drejer sig om cykelsport, om cykelløbet Paris–Roubaix, der første gang blev kørt (vist nok) i 1894 og siden har været kørt hvert år undtagen i de to verdenskriges onde år. Det hævdes, at dette løb er verdens hårdeste, og jeg tror det gerne. En god portion af løbets flere hundrede kilometer køres på ældgamle og for længst nedslidte landeveje, der for længe siden er blevet fundet ubrugelige til alt andet end de lokale landmænds traktorkørsel. Og så altså cykelløb. Jeg

kender ikke meget til cykelsporten, men jeg fornemmer i Jørgen Leths film, at cykelløb køres lige så meget på ritualer som livet i Danmark leves efter ritualer. Blot mere intenst. Så ankommer Jørgen Leth som manden med kameraet, der på en gang medvidende nysgerrigt og dog med førstegangs oplevelsens uskyld i behold forsker i både ritualerne og sin egen oplevelse og fascination af oplevelsen og af det gode og det onde en bestemt forårsdag i Helvede. Med stort H, thi på en måde er dette en film om religiøse fornemmelser, og for cykelrytterne er Helvede reelt nok, den dag løbet køres, og da livet kan være drilagtigt er det nødvendigt med ritualer, der kan give en tryghedsfornemmelse. Derfor de mange besværgelser, som cykelrytterne har så travlt med at udføre – f. eks. Eddie Merckx' evige nussen med bremser og sadel forud for og i en ufrivillig pause under løbet. Kun i teorien og for ideologer er tilværelsen sort-hvidt forenklet i godt og ondt, og næsten før løbet er begyndt afbrydes det af demonstrerende typografer, der har valgt netop denne dag til at gøre opmærksom på det uretfærdige i, at avisen »Le Parisien Liberé« ikke har råd til at betale dem, men nok til at stå som medarrangør af Paris–Roubaix cykelløbet. Typografernes dilemma er, at de foruden at demonstrere også gerne vil heppe deres helte blandt cykelrytterne, skønt disse så at sige er i fjendens sold. Rytterne får derfor lov til at fortsætte efter nogen tid, nu med etiketter med slagord klistret på ryggen. Også en form for besværgelse. Så cykles der, med sekunda-ryttere i førerfeltet, mens stjernerne lurer på hinanden og husker på den taktik, som deres holdledere har lagt, for at de kan vinde, og undervejs er det spændende.

Spændende fordi Jørgen Leth disponerer sit stof så klart og overskueligt, spændende fordi han i sin speakerkommentar hele tiden er på pletten med kun de nødvendige forklaringer – når de er nødvendige. Og spændende fordi man fornemmer et menneskeligt drama i den ubønhørlige kamp for at vinde og derfor kan føle både med dem, der blot er med for at hjælpe favoritterne til sejr, og med de favoritter, der ikke kan blive vindere. Og spændende også på et æstetisk plan. Med et kæmpeopbud af fotografer har Jørgen Leth dækket sig ind, så ingen væsentlig detalje tabes og så selv en ignorant som jeg mener at fornemme i hvert fald noget af den mystiske skønhed og betagelse, som Jørgen Leth har fundet i cykelsporten. De mange intense nærbilleder, de rolige overbliksbilleder og det helt forunderligt smukke totalbillede, hvor kameraet hæver sig højt op over de mange ryttere på vej over en bro i et grønt og skønt landskab, mens Gunner Møller Pedersens musik, en kantate for mandskor, svulmer på lydbåndet, som var det hele en del af et liturgisk forløb. Det er næsten for stærkt, men balancen holdes lige netop.

Det blev forresten en hjælperytter, Marc Demeyer, der vandt. Favoritten Eddie Merckx blev til min (og Jørgen Leths?) overraskelse hurtigt kørt bagud, og en anden favorit, Freddy Maerten, styrtede og gav altså hjælperytteren Demeyer en chance for at blive sin egen herre og vinde for næsen af en favorit ved navn Roger de Vlaeminck og næsten-favoritter med navne som Hennie Kuiper og Francesco Moser. Efter denne film kender jeg dem en lille smule, på en måde som fjernsynet endnu aldrig har givet mig mulighed for. Måske endda på en måde som tilstedeværelse ved selve cykelløbet ikke kan give, fordi filmen alene har ejet en digter, der nøgternt og dog betaget kan redegøre for detaljernes helhed. (Danmark 1977).

Per Calum

Terror

Terroren i Gert Fredholms film praktiseres først og fremmest af fire unge småkriminelle. I en ganske effektfuld før-fortekst-sekvens går terroren ud over nogle S-togspassagerer. Senere terroriserer gruppens anfører Boy sine kammerater, og det ender med et utilsigtet mord på kammeraten Benny, der som den eneste af de tre rødder har sat sig op mod Boy.

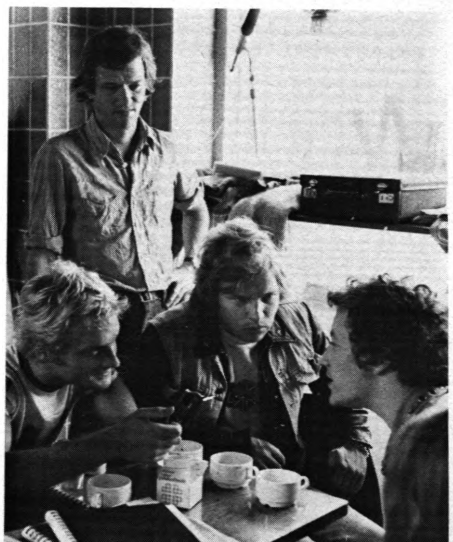
Optakten er det bedste i filmen. »Terror« er først og fremmest et rutineværk indenfor den genre, der mere end nogen anden synes at skulle dominere halvfjerdsernes folkelige danske film, nemlig kriminalfilm-genren. Genren kan, som det sås i »Strømer«, udmærket bruges til at kombinere elementær spænding med realistisk og meningsfyldt samtidsskildring, men i »Terror« er der hverken megen spænding eller megen realisme eller megen samtidsskildring med mindre man stiller sig tilfreds med en ganske kompetent rutine.

Konfliktstoffet kommer godt nok frem i skildringen af de unge rødder og deres indbyrdes forhold, men forholdet til omverdenen (også politiet) er alt for ringe fortalt. Det skyldes ikke mindst, at politifolkene spilles over al måde dårligt. Lad gå med de indlysende lån fra både Dirty Harry og Sjöwall-Wahlöö, men i øvrigt at stille sig tilfreds med Poul Reichhardts Flyttemand Olsen-manerer eller Holger Juul-Hansens evigt råbende folkekomedie-kliche eller Ulf Pilgaards og Ole Ernsts indifferente spil er for meget forlangt af tilskuerne og for lidt forlangt af Gert Fredholm. Lad være at der ikke i manuskriptets rolleudformning har været tilstrækkeligt kød på rollerne, så turde det være instruktørens (og evt. skuespillernes) indlysende ansvar at ændre dette forhold. Og ekstra stærkt virker det overfor de tre unges gennemgående meget sikre ægthed så lang tid de blot skal forsvare deres respektive typer, mens det af og til kniber noget for dem, når der kræves mere end typens karakterisering. Især synes Bo Løvetand som anføreren Boy at være et oplagt talent indenfor de beskedne rammer filmen udstikker.

På det helt kontante spændingsniveau svigter Fredholm også. Om det er af finhed (eller for ikke at blive beskyldt for at spekulere i vold?) eller hvad grunden nu kan være, så taber filmen sin sidste mulighed for effekt ved ikke at benytte de muligheder, som genren rummer på dette plan. Et større perspektiv, en rummeligere og mere nuanceret personskildring havde selvfølgelig været at foretrække, men uden hverken dette eller knaldfilmens effekt er der ikke noget tilbage. Ikke engang en raffineret intrige, som der dog i hvert fald fandtes i den foregående Lademann–Torben Nielsen film, »Nitten røde roser«, hvad man så ellers kunne indvende mod den film. (Danmark 1977).

Per Calum

Øverst: Fausto Wolff som Erasmus i »Jorden er flad«; derunder Jørgen Leth, der har opgivet at instruere cykelrytterne; nederst Gert Fredholm under indspilningen af »Terror«.



En scene fra den bemærkelsesværdige græske film »Skuespillernes rejse«.

Skuespillernes rejse

Rygraden i Thodoros Angelopoulos' mere end fire timer lange Grækenlandsfilm, »Skuespillernes rejse«, er en skuespillertrup, som er på rejse i det al-græske. Endelig en rammende titel-fordanskning. Skuespillerne drager i al uendelighed omkring i et meget formørket græsk landskab med deres kufferter og pak, men de rejser samtidig på kryds og tværs (i bogstaveligste forstand!) af 13 langtfra glorværdige år af den græske historie. Filmens overordnede og klart politiske hensigt er at vise, hvorledes historien – både som bagage og som barsk aktualitet – tvinger grækeren til denne netop uophørlige rejse, til hele tiden at være i opbrud i et overraskende mørkt landskab, hvis egentlige herrer ikke kender ham. Eller rettere: at vise, hvorledes historien som aktiv politisk bevidsthed kan vendes imod det kun tilsyneladende skæbnebetonede, hvorledes grækeren med netop historien i ryggen kan (og bør) fravriste rejsen dens karakter af uendelighed og give såvel dén som historien retning og mening. Trods bitre kendsgerninger, begivenheder og historiske konklusioner en optimistisk, mobiliserende og fremadpegende film.

Rent billedmæssigt danner skuespillertruppen rygrad i filmen, fordi den utroligt rigt og smukt fotograferede og bemærkelsesværdigt lidt klippede, men (bl. a. tidsmæssigt) komplicerede billedkomposition holdes sammen af en række *billeder,* på hvilke truppens medlemmer jævnligt samles til gruppebillede, således at dens »tilstand« kan gøres op. Disse billeder er genkommende frem gennem filmen – af og til kun skyndsomt markeret – og hele tiden med samme konstruktion: ligesom i de identiske indlednings- og slutbilleder myldrer skuespillerne langsomt frem (i overensstemmelse med fortællerytmen og kamerabevægelsernes demonstrative rolighed), enten fra et fælles udgangspunkt hen imod en spredt opstilling, eller fra højre og venstre hen imod en samlet opstilling. Og hver gang har man den samme fornemmelse af, at billedet fryser til et still. Effekten understreges af filmens konsekvent betydningsfulde lydside (der er kun naturlige lyde, ingen kunstig opdramatisering; til gengæld foregår flere af filmens dramatiske begivenheder væsentligst på lydbåndet, ligesom mange afgørende betydningselementer findes udelukkende dér): til gruppebillederne er der naturligvis bare stilheden som akkompagnement, for nu skal tilskueren have tid og ro til at overveje det siden sidste billede passerede, og til at sætte det i forbindelse med den kendsgerning, at truppen gradvist reduceres og splittes. Et godt holdepunkt for en langsomt fremvoksende fornemmelse for forløbet i den lange film, og et første, præcist signal om, at dette her i mere end en (men også i en bogstavelig) forstand er en teater-film, i alle tilfælde en film, der med sine mange brud på den traditionelle fiktions-fortællestil lægger sig tæt op ad det brechtske episke teaters teknik.

Tematisk – og det vil også sige politisk – danner skuespillertruppen rygrad i filmen ved meget firkantet sagt at være et billede på det græske folk, altså at være filmens kollektive hovedperson. Ligesom skuespillertruppen har grækerne et fælles udgangspunkt, som de myldrer frem fra; men heller ikke de udgør i praksis, i den historiske situation, noget hele, også de kommer fra højre og venstre, og selv om de nogle gange tager samlet opstilling, så er realiteten bag, at de udgør en i sandhed djævelsk omgang spredt fægtning. Ulykkeligvis, for det gør dem til ustandselige ofre og tabere i politisk afgørende situationer *omkring dem.* Ikke egentlige deltagere, skønt subjekter for historiens bevægelse. Ofte i filmen bliver skuespillerne *tilskuere* til de politiske begivenheder, og den politisk-militære virkelighed forvandles til en scene, et skuespil: et sted bytter de roller med engelske soldater, et andet sted ser man frem gennem to husfacader på de skiftende frem- og tilbagerykninger af udenlandske og højredrejede troppestyrker; skuespillerne kigger bare frygtsomt til, de er på flugt fra det overflødighedshorn af et udstyrsstykke, der opføres til deres ære, men som i virkeligheden handler om deres undertrykkelse.

Truppens »skæbne« frem gennem filmen tematiserer således det græske folks splittethed og den politisk-ideologiske situation bag denne »skæbne«. Nok retter en væsentlig del af filmens mere bombastiske politiske kritik sig imod de klasser og specielt udenlandske tropper/interesser, som formynderisk udkæmper kampen om »Grækenland«, men tyngdepunktet i analysen – som Angelopoulos tydeligvis

har foretaget forud for filmningen; der er ikke tale om, at erkendelsen her foregår på filmstrimlen, selv om denne nok (og helst) skal kunne fremprovokere en sådan hos tilskueren – er til gengæld til stadighed teatertruppens, det græske folks fundamentale mangel på såvel materiel som interessemæssig deltagelse i kampen om deres land. Skuespillernes repertoire består udelukkende af en romantisk pastorale, en Romeo-og-Julie-historie fra forrige århundrede, men ifølge instruktøren og symptomatisk nok elsket langt op i dette århundrede. Hvis man kender sådan nogle romancer lidt nærmere, vil man vide, at de altid prædiker harmoni, at de altid slutter med at tildække og skjule de reelle splittelser, og at de for en politisk betragtning gør det umanerligt dårligt. Teatergruppens stædighed med pastoralen er i første omgang et udtryk for dens forsøg på at skjule de indendørs modsætninger, på at holde sammen om en kunst og en »kollektivitet«, på at hele noget splittet. De forsøger – til et punkt, hvor splittelsen må og skal bryde igennem – at opretholde illusionen om, at fascisten og kommunisten kan skabe og leve sammen, indtil fascisten stikker kommunisten og kommunisten dræber fascisten. Det sidste sker på teaterscenen (til hvilken filmens græske titel henviser): ingen af de mangfoldige forsøg på at føre gennemspilningen af harmoniens hymne igennem fuldbyrdes. Hver gang afbrydes spillet af luftsirener eller (oftere) af drab, af politiske aktioner. Imens klapper publikum begejstret: dette publikum (der er det politiske »spil«s aktører) er og har altid været det højere borgerskab, og dét er naturligvis interesseret i dén folkets splittelse, det selv har været med til at så under dække af ideen om nationalistisk harmoni. Jo, jo, for så har *de* fred til at drive deres udbytningsspil.

Der er politisk pædagogik fra instruktørens side i disse afbrudte skuespilopførelser: det er en brechtsk fremmedgørelseseffekt i anden potens for tilskueren – og nok så chokerende. Og det er en konkret politisk-oppositionel handling, eftersom harmonien, ideen om harmoni og det ritual, som skal opretholde ideen om harmoni hos publikum og spillere, her ganske praktisk og brutalt brydes ned. »Historiens love« kommer her bogstaveligt til syne oppe på scenen (på lærredet) som konkret symbol. I det hele taget fungerer teatertruppen/teateruniverset/teaterbegrebet som blanding af billedlighed, stærkt opladet tematisk betydningshelhed og gestaltningsprincip som et perfekt *film-pædagogisk modul,* en virkeligt konsekvent tænkt og solidt udnyttet politisk-pædagogisk effekt, der forener den konkrete historisering af begivenheder og bevidsthed med fiktionaliseringen, altså det at sætte »historien« i scene som en énstrenget historie, en enkel fabel. Det er ikke nogen særlig original bestræbelse, men den er sjældent godt gjort – så meget bedre end f. eks. Bertoluccis, når han i »1900« (en smukt og særdeles vellykket film i samme genre som »Skuespillernes rejse«: tematiseringen i social-»realistisk« fiktion af det langstrakte historiske perspektiv) driver fiktionaliseringen så vidt, at det politisk-pædagogiske eller bevidstgørende element er faretruende tæt på at forsvinde bag den netop »gode historie«. Til gengæld er vi (jeg!?) nok ikke rigtig (endnu) indstillede på denne form for konsekvent episk film: »Skuespillernes rejse« forekommer mig sine steder meget tung som fortælling.

Udgangspunktet for »Skuespillernes rejse« er historisk konkret den italienske invasion i Albanien i 1939, en begivenhed, som satte det fascistiske diktatur under Ioannis Metaxas i den lidt særprægede situation, at han måtte i kamp mod andre fascistiske magter. Filmen følger dels i meget detaljerede beskrivelser, dels i næsten skematisk symbol-gestaltning (jfr. ovenfor frem- og tilbagerykningsscenen) de politisk-militære begivenheder frem til 1952, hvor det fascistiske diktatur blev erstattet af general Papagos' nok »legaliserede«, men ikke mindre højredrejede, undertrykkende og – hvorfor ikke – fascistiske, valgte styre af Grækenland. 13 år uden megen forandring; undertrykkelsens historie har opført et stort skuespil *for at få folk til at tro,* at der er ske en forandring. Men undertrykkelsen, uværdigheden, bedraget og drabet er uforandret.

Til gengæld insisterer Angelopoulos tilsyneladende på, at denne politiske massakre har haft *nogle* forandringer til følge; der er sket en ændring, en udvikling i skuespillertruppen. Denne – hvis indre psykologiske *struktur* (for der er i overensstemmelse med den brechtske model ikke tale om personpsykologisk differentiering i personskildringen) er den såkaldte Atride-myte, altså historien om Agamemnon, Orestes og Elektra – når i sin indre splittelse omkring 3/4 af filmen henne frem til den totale atomisering. Elektra er alene tilbage og søger samling på et nyt grundlag. Hun leder efter Orestes, der deltager i den kommunistiske modstandskamp. Hun søger sidst i filmen at genetablere gruppen, man må formode med hensigt til at realisere en ægte harmoni, et oprigtig samling, for hun henvender sig til de af gruppens medlemmer (som er i live), der står den socialistiske frihedsbevægelse nær. Men Orestes (og flere med ham) dræbes af magthaverne efter afskyeligt dobbeltspil, og en tidligere idémæssigt progressiv leder af teatergruppen forbliver fikseret på fortiden og revolutionsideen: han tror ikke på teater mere. Kun en oldgammel (det er han ikke for ingenting) harmonikaspiller og entertainer er med på at genoptage tourneerne, og et barn af Elektras søster indsættes i den rolle, truppens fascistisk begejstrede sidst spillede: der *er* sket en forandring, radikalisering af spillet om harmoni og splittelse. Folket er ganske vist ikke samlet, men Angelopoulos trækker stærkt og bevidst filmens konklusion mod konstateringen af, at historiens ulykker ikke kan udslettes, men at de heller ikke skal have lov til at gentage sig. Den er lavet i 1974 (efter nye ulykker), og håber stadig på, at teatertruppens mobilisering kan undertrykke undertrykkernes historie og samle folket.

Filmen fortjener at blive set og at blive mere dybtgående analyseret – såvel for det teknisk-æstetiske som det politiske indhold – og den fortjener at blive oplevet som realitet. Specielt naturligvis af grækere. (O Thaissos – Grækenland 1975).

Jesper Tang

En fyr og hans pige

Lasse er ca. 30 år, journalistuddannet, arbejdsløs, diskotekfyr, hypokonder og helt indstillet på, at hans liv skal være let og ansvarsfrit. En del af hans hypokondri kan dog muligvis tilskrives hans dybtliggende angst for fremtiden. Han får lidt afgrund i blikket, når han tvinges til at tale om sin uddannelse. Han bringer aviser ud, fjaser med pigerne og drikker med Bosse, indtil han møder den regelrette, glade Lena med det velordnede liv. Lasse og Lena forelsker sig hovedkuld i hinanden, men feje Lasse tør ikke opgive sin lejlighed, selv om de flytter sammen hos hende. Han søger en række undskyldninger for at skændes og bryde med hende, men under en adskillelse finder han ud af, at han må lægge stilen lidt om og blive lidt mere seriøs i sin livsholdning. Han søger arbejde og vender tilbage til Lena. Lasse er på vej ind i borgerligheden, hvis det står til Lena. Men selv rummer han flere muligheder. Det er åbent.

Det er den relativt enkle intrige i Lasse Hallströms debutfilm fra 1975 efter et manus af ham selv og Lasses fremstiller, Brasse Brännström, og på den er der broderet en ofte meget klog komedie, som tematisk ligger i forlængelse af Per-Arne Ehlins debutfilm fra to år tidligere, »Hold alle døre åbne« (vist i TV), idet den tilfører Stockholm-billedet, tidsanalysen og kærlighedsskildringen en snert af moralitet.

Lasse Hallström (f. 2. juni 1946) kommer fra TV, hvor han bl. a. vakte opmærksomhed med et par dramatiske produktioner i komedie-genren, »Skal vi gå hjem til mig, eller skal vi gå hjem til dig, eller skal vi gå hver til sit« og »Oj är det redan fredag«. Han er oprindelig musikuddannet, men forlod faget til fordel for først teater, siden film som fotograf. Manuskriptet til »En fyr og hans pige« blev stærkt fremprovokeret af Filminstituttets konsulent, Bengt Forslund, der havde set Hallströms talentfulde TV-arbejde, men at dømme efter Lars-Olof Löthwalls notater fra indspilningen (se »Chaplin 138«, nr. 3 1975) bragte Hallström sin arbejdsmetode med over fra TV – til nogen bekymring for dele af filmholdet. Men metoden viste sig at fungere, de mange improvisationer indenfor de enkelte sceners afgrænsninger svarede til kameraarbejdet (ved Hallström selv) og til klipningen, der i høj grad har til formål at hjælpe på timingen, ikke

mindst hvis den skulle smutte for de medvirkende. Improvisationerne lykkes bedst i en række scener mellem Brasse Brännström og hans gemytlige tykke ven i filmen, spillet af Christer »Bonzo« Jonsson, hvor sidstnævnte kan spille op til Brasse Brännströms hurtige, flyvske verbal-ekvilibrisme, som f. eks. de karakteristiske »reklame«-digte med fordrejede rim-ord som f. eks. sjoferten »Morgonstånd har guld i månd« under arbejdet med træstammerne på motionsbanen eller »Er tilværelsen sølle, så drik en ølle« (anm.s variant). Bemærk iøvrigt hans varemærke, isenkræmmer-vittigheden om lynafleder contra lynlås; den vil man støde på ofte i fremtiden.

Mindre held er der i improvisationerne med den ellers udmærkede Mariann Rudberg som Lena, hvor især middagsbordscenen med vin og kærlighed – en svær kliché at arbejde med efterhånden – bliver »coy« trods forsøg på at gøre den kvik med overtoninger, og i en fuldescene, hvor kameraets brændvidde skal skildre Lasses forvrængede syn på omgivelserne efter ha-ha-metoden.

Hallströms evne til at klippe bort sekundet *før* en scenes indhold er udtømt er beundringsværdig. Den bærer tilskuerens interesse et godt stykke ind i den efterfølgende scene, som derfor mageligt kan bygges roligt op, og kun når han fornemmer en lidt svagelig slutning på en scene, samler han den op med et stærkt lydklip, til f. eks. trafik, i den efterfølgende scene. Han kan holde en delikat sekvens som restaurationsscenen med officerens snak om Ramlösas etiket (Roland Hedlund er fremragende i det korte glimt) nøjagtig så længe, at det pinlige ikke bliver til træt, artistisk påståelighed, og han kan på to minutter skildre Lasses broder, svigerinde og deres forhold til barnet med samme effekt som Fassbinder opnår efter ca. et kvarters hersen med spillere og tilskuere i »8 timer . . .«. Det må efter tidens modemålestok gøre Lasse Hallström til et stort talent. (En kille och en tjej – Sverige 1976).

Poul Malmkjær

I kærlighedens lænker

Mens den store franske forfatter Victor Hugo midt i 1800-tallet var i landflygtighed på den britiske Kanal-ø Guernsey, havde hans yngste datter Adèle en affære med en engelsk officer, løjtnant Pinson. For ham var det et kortvarigt forhold blandt adskillige andre, for hende blev det altafgørende. Da løjtnanten blev forflyttet til Halifax i Canada, fulgte hun i 1863 efter og forsøgte med alle midler at erobre hans kærlighed. Det mislykkedes, men alligevel rejste hun det følgende år efter ham til Barbados, hvor sindssygen sænkede sig over hende.

Om disse autentiske begivenheder handler François Truffauts næstnyeste film, og netop autenticiteten understreges både i

forteksterne og i filmens slutning. Efter sammenbruddet på Barbados tilbragte Adèle Hugo – der levede fra 1830 til 1915 – sine sidste 40 år på et hjem i Frankrig. Her fordrev hun tiden med at spille klaver, passe haven og skrive dagbøger i kode, og denne passion for at nedfælde tanker og begivenheder, som hun allerede dyrkede i Halifax, er grundlaget for filmens viden om hendes særprægede livsbane.

Særpræget var den unægteligt, og naturligvis vil en film som »I kærlighedens lænker« rejse indvendinger om, at den savner social relevans og bred identifikationsflade – at den fordyber sig i et privilegeret væsens eksklusive og selvoptagede luner. Noget kan der ud fra en kølig betragtning være om det, men alligevel må kritikken forekomme smålig over for den vældige og ubønhørlige lidenskab, som Truffaut lægger frem for os, og over for beretningens konsekvens og udsøgte billedsprog. Hvem siger i øvrigt, at vi ikke bliver klogere på det almene ved en konfrontation med det ekstreme?

Kærlighed har altid været det bærende element i Truffauts lidet modebevidste film, og denne kan umiddelbart tage sig ud som en slags kærlighedsfilmens svulmende apoteose. Spørgsmålet er imidlertid, om det virkelig er en kvindes ulyksalige forgabelse i en mand, der er filmens centrale tema.

Jeg tror det ikke. For det første skildres løjtnanten ikke bare som en uansvarlig og temmelig usympatisk skørtejæger, men som en decideret kedsommelig fyr, blottet for personlighed og charme i sammenligning med den følsomme og intelligente Adèle. Det skal måske understrege den gammelkendte sandhed, at kærlighedens veje er uransagelige, men det er alligevel påfaldende, at Adèle investerer så vældig energi i at erobre så intetsigende en type. Mål og midler er absolut ude af proportioner.

For det andet oplever man, hvordan Adèle i Halifax optræder under navnet Miss Lewly og bliver rasende, da hendes identitet afsløres. Hvordan hun har mareridt om storesøsteren Léopoldine, der druknede som nygift og siden næsten blev en husgud i det Hugo'ske hjem. Og hvordan hun på et tidspunkt erklærer, at hun »fornægter familieforholdets hykleri«.

Det peger altsammen på, at det egentlige motiv for Adèles desperate handlinger snarere end sand kærlighed er et fortvivlet forsøg på at undslippe den byrde, som det er at være datter af »verdens mest berømte mand«. Flugten fra den tunge skygge, som faderens geni og søsterens død kaster over omgivelserne, er hendes egentlige drivkraft, og løjtnant Pinson reduceres dermed til et påskud eller en anledning. Derfor er den danske titel på »L'histoire d'Adèle H.« misvisende, for kærligheden er den fil, hvormed Adèle forgæves søger at bryde familieskabets lænker.

Isabelle Adjani som Adèle i Truffauts »I kærlighedens lænker«.

Man kan så indvende, at opgøret med en verdenskendt fars dominans er en endnu mere specifik problematik end brændende kærlighed, men i Isabelle Adjanis fremragende spil som Adèle bliver den alligevel vedkommende. Man forstår, at her er en begavet og dog overset person, som kæmper for at etablere sig som selvstændigt individ og bruger kærligheden som målestok. Kan hun erobre Pinson, har hun også besejret faderen og mindet om søsteren, og derfor bliver nederlaget totalt, da løjtnanten afviser hende. Tilbage er kun den sindsformørkelse, som hele tiden har luret på et ekstremt emotionelt menneske.

Under alle omstændigheder er Isabelle Adjanis præstation en nydelse i sig selv. Hun har helt dækkende udtryk for de stadige skift mellem det fortvivlede, det listige og det aggressive, og hun fremtræder fascinerende som en på én gang sårbar og beslutsom, skrøbelig og handlekraftig kvinde. Adèle viger hverken tilbage fra bønner, trusler, tricks eller afpresning, men alt formildes af hendes hjertes renhed og tørst efter et eget liv.

Omkring denne altdominerende hovedrolle står de øvrige personer lidt blegt og fattigt, men »I kærlighedens lænker« er også mere en solokoncert end en symfoni. Til gengæld bruger Truffaut megen billedskønhed på at forklare og forsvare Adèle, og hendes blege ansigt midt i de dunkle interiører med de smukt afstemte farver er på én gang et stærkt udtryk for isolation – kombineret med fraværet af orienterende totalbilleder, som gør filmens univers uoverskueligt og labyrintisk – og en rent æstetisk fryd. Det er sikkert en uartig formulering visse steder, men ingen tør teoretiker kan afskaffe glæden ved det velafstemte billede eller det elementært gribende ved en tragisk skæbne. Det giver Truffaut os, ikke uden skønhedspletter som f. eks. den bølgebrusende tur til Guernsey, men alligevel så klart og selvfølgeligt, at man med sindsro lader de store samfundsperspektiver vente til en anden god gang. Billederne af Adèle, der tranceagtigt vandrer rundt i Bridgetowns støvede og solhede gader, vil man i hvert tilfælde huske længere end mange lærde afhandlinger. (L'histoire d'Adèle H – Frankrig 1975).

Ebbe Iversen

En kvinde under indflydelse

Den kolde filmskurk John Cassavetes – manden med U.S.A.s mest sadistiske diagonalsmil – har som instruktør en profil, der ligger så langt fra hans skuespillerimage som tænkes kan. Fra »Shadows« (1958–60) over »Faces« (1968), og »Husbands« (1970) til »Minnie & Moskowitz« (1971) har han demonstreret en helt enestående ømhed og varme overfor de personer, hans værker skildrer. Disse egenskaber, kombineret med en stedse større kunstnerisk modenhed, er nu kulmineret i »A Woman Under the Influence« (1974).

De mere kommercielt orienterede projekter, instruktøren Cassavetes har været inddraget i, »Too Late Blues« (1961) og »A Child is Waiting« (1963), fik begge et yderst omtumlet produktionsforløb. Cassavetes er simpelthen ikke en konventionel instruktør-type, og hans film lykkes bedst, hvor de er mindst konventionelle. Han kræver totalt engagement i stoffet af sine medarbejdere og sig selv, og fremtræder i interviews som en kunstner, der snarere betragter sit værk som et kald end som et håndværk.

Den krævende improvisationsform, som Cassavetes anvendte i »Shadows« og »Husbands«, har han i »A Woman . . .« forladt til fordel for (ikke mindre krævende) at arbejde ud fra et helt gennemkomponeret manuskript – uden at det strammere greb af den grund føles kvælende. Den velgørende friske fortællestil er baseret på, at forholdsvis selvstændige episoder føjes sammen i takkede stemningskurver, hvor komik og patos, energiske udladninger og lange pauser veksler brat og ofte. Filmene får deres vægt ved scenernes akkumulation, snarere end ved deres progression. Naturalisten Cassavetes lader ofte en scene løbe videre, efter man kunne synes, at dens indhold var udtømt. Den dialogrytme, han opnår hermed, går hele tiden på tværs af det glat retoriske og mekanisk handlingsbefordrende, der skæmmer så mange fiktionsfilm. Men naturalisten går i fare for at miste overblikket ved sin optagethed af detaljen: En fare, som Cassavetes ikke helt har undgået i sine forudgående film. I »A Woman Under the Influence« holder han sig til et klart tema og et begrænset persongalleri, og resultatet berettiger til fulde denne disposition.

Filmens kvindelige hovedperson er den hjemmegående husmor, Mabel Longhetti, gift med Nick og mor til 3 børn i underskolealderen. Miljøet er den mere velstillede del af den amerikansk-italienske arbejderklasse. Mabel er følsom, kontaktsøgende, usikker og impulsiv. »Hun er ikke gal. Men hun er heller ikke helt almindelig«, som Nick siger. Hun er meget stærkt knyttet til familien, der da også gengælder hendes kærlighed. Men Nick er travlt optaget af sit arbejde, og børnene er begyndt at blive selvstændige væsener. Mabel kan ikke nøjes med at elske sin familie: Hun vil også eje den. Da en af Nicks arbejdskammerater siger: »I work with Nick«, svarer Mabel: »I *live* with Nick«. Og til børnene siger hun: »I hope you never grow up«. I sin identitetsløshed søger hun over i børnenes tryggere verden, og så længe hendes adfærd bare kan (bort)forklares som »barnlig«, kan den godtages. Men da den »barnlige« opførsel begynder at antage socialt uacceptable former, har Nick ikke mod og kræfter til at støtte Mabel, og han sender hende på et nervesanatorium. Da hun efter et halvt år vender tilbage, konfronteres hun straks med

omverdenens mistænksomhed og bryder sammen igen. Ved børnenes hjælp får hun dog for en tid en smule selvtillid tilbage, og filmen klinger ud i en forholdsvis lys, forhåbningsfuld stemning. Dog giver situationen os kun ringe håb om, at Mabel vil forblive »helbredt«, for vi ved, at de forhold, der bragte Mabel på sanatoriet, stadig er de samme, som da hun forlod hjemmet.

Cassavetes benytter ikke filmen til – som Ken Loach i »Family Life« – at argumentere for en bestemt opfattelse af skizofreni eller mod en bestemt behandlingsform. Filmen er deskriptiv, ikke analytisk. Det betyder ikke, at den er upolemisk: Den stiller undervejs et stort spørgsmålstegn ved, hvem der har ret til at definere andres »unormalitet«. Med tragi-komisk effekt viser den, hvordan Mabels psykiske krise fremkaldes af en patologisk hæmmet nabo, forstærkes af Nicks patologisk jaloux moder og befæstes ved Nicks patologisk aggressive reaktion. Årsagen til Nicks voldelige adfærd antydes at være hans stækkede kommunikationsevne, og *dens* årsag gives der en nøgle til i hans moders kærligt tyranniske sarkasme. »Du kan jo ikke sætte to ord sammen«, siger hun på et tidspunkt – og tydeligt nok ikke for første gang.

Filmen registrerer præcist og lydhørt, hvordan en familie kommunikerer; i særdeleshed på det ikke-verbale plan. Omhyggeligt og overbevisende præsenterer den de små nuancer, det indforståede, det halvt udtalte: Et hævet tonefald, en advarende håndbevægelse, den underliggende appel i et uskyldigt spørgsmål. Formen stiller store krav til de medvirkendes indfølingsevne, men i »A Woman Under the Influence« er skuespillerholdet fuldt ud i stand til at honorere kravene.

Peter Falk giver rollen som Nick hele sin sympatiske udstråling og gør også glimrende rede for figurens mere sammensatte sider. I birollerne – flere af dem besat med Cassavetes' familiemedlemmer – ageres der også med naturlig autoritet. Men filmen bæres af Gena Rowlands, Cassavetes' hustru, der spiller Mabel. Skikkelsen tegnes med total indlevelse og hudløs åbenhed. Fra første scene, hvor vi møder hende i færd med at afhænde sine unger for en dag, pint af anger og opfyldt af lettelse, griber hun vores interesse og fravrister os vores sympati. Rørende er hun, når hun i distraktion glemmer at tage hænderne ned fra skulderhøjde eller at fjerne værtinde-smilet fra læberne. Gribende er hun, når hendes humoristiske gavtyvemimik i kriser udarter til *tics*. Og tragisk er hun, når hun helt trækker sig ind i sig selv og lukker for den umådelige vitalitet, der på én og samme tid er hendes velsignelse og hendes forbandelse.

Gena Rowlands' Præstation giver hende plads i rækken af Amerikas fremmeste skuespillerinder og hæver »A Woman Under the Influence« op på mesterværkernes niveau. (A Woman Under the Influence – USA 1974).

Peter Nørgaard

Marquise von O. . .

Rohmer har gjort det igen! Langsomt, men ubønhørligt trukket os ind i dyb fascination af en af sine moralske konflikter. Filmen forekommer ellers til at begynde med at være så umulig. Det statiske og tableau-agtige samt bogsprogsdialogen. Det antikverede ved konflikten – en enke er blevet frugtsommelig uden at kende det fædrene ophav, for nu at blive i stilen. Personernes adfærd – kvinder dåner på gammeldags tilbørlig vis. Den tilsyneladende centnertunge og livløse indledning, før spændingen etableres.

Det minder imidlertid om hans tidligere film. Også »Min nat hos Maud« begyndte med tung og grum alvor (en katolsk messe), dens ydre iscenesættelse byggede også på et statisk og tableau-agtigt princip, f. eks. det 44 min. lange midterafsnit i Mauds lejlighed. Og problemet med, om han skulle gå i seng med Maud eller ej, forekom heller ikke hypermoderne. Men alligevel – eller måske netop derfor! – indrangerer man den blandt sine allerstørste biograf-oplevelser.

»Marquise von O . . .« er Rohmers første film efter serien »Seks moralske fortællinger«, der afsluttedes i 1973 med »Kærlighed om eftermiddagen« (for en god ordens skyld: blandt de andre var »Min nat hos Maud«, »Nymfomanen« og »Claires knæ«, mens »Le signe du lion« ligger før og uden for serien). Det er første gang, han behandler fortiden og et litterært værk, tilmed et tysk, optaget på tysk i Vesttyskland. Ganske kuriøst med disse førstegangs-foreteelser, men alligevel ikke overvældende interessant, selv om han udbreder sig om sine nye arbejdsmetoder i et interview. Det står i det fortræffelige danske program, der i øvrigt også aftrykker hele Kleists novelle. Man kan ved selvsyn konstatere, hvor forbavsende tæt han har lagt sig op ad forlægget. Praktisk talt intet strøget eller tilføjet. Teksten var lige til at bruge som manuskript, fortæller han.

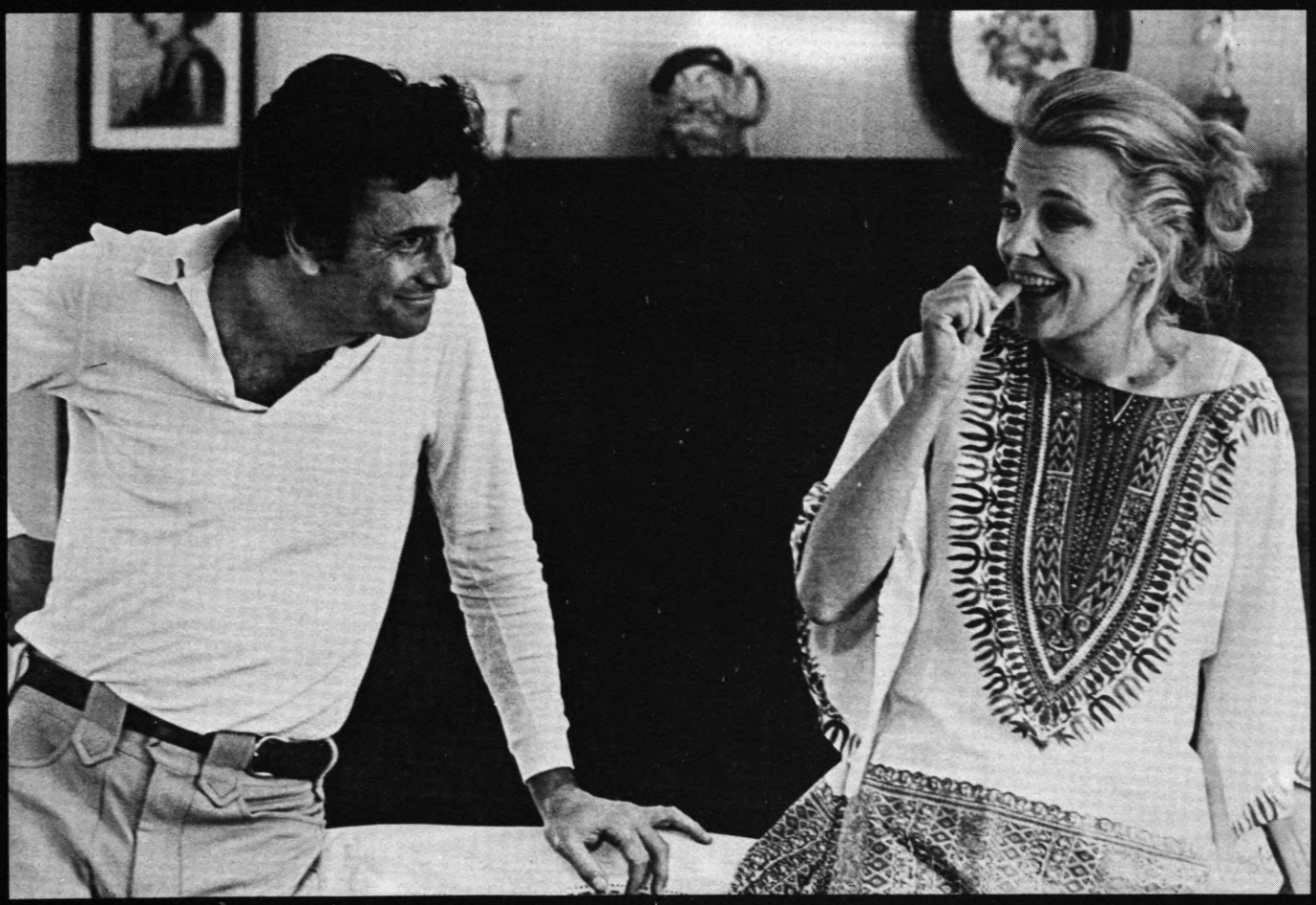
Så er det jo interessant at opdage, at novellen kun er på 25–30 sider, der godt nok er store, men alligevel. Det siger noget, men selvfølgelig ikke alt, om forholdet filmtid (in casu: 102 min.) og litterær tekstlængde. Til yderligere illustration kan nævnes John Fords »Diligencen« på 95 min. Ernest Haycox' tilgrundliggende novelle »Stage to Lordsburg« varede ved en dansk radio-oplæsning (for 20 år siden) 45 min. og fylder 13 sider af nogenlunde samme størrelse som i Kleist-novellen. Men Fords film havde også mange og lange tilføjelser til novellen. Naturligvis håndfaste sammenligninger, der dog understreger det for en cinéphile sørgelige faktum, at film ikke kan hamle op med litteratur i stofrigdom – og det ikke kun, fordi bøger fandtes længe før 1895.

Mere interessant end filmatiseringsproblemet er filmens forbavsende overensstemmelse med hele Rohmers univers – forbavsende på grund af den store troskab over for et fremmed forlæg. Rohmer viderefører på sin vis den klassiske franske tragedies konflikt mellem pligt og kærlighed og vel at mærke på en ganske anderledes engagerende måde end originalerne Corneille og Racine, som ikke-franskmænd alle dage har været temmelig forbeholdne overfor. I videre forstand er han optaget af det, franskmændene ynder at kalde manikæisme, et ord, vi sjældent bruger, dvs. kampen mellem det gode og det onde. Store vage begreber, som imidlertid ikke uden videre kan bruges om hvem som helst. F. eks. ikke om psykologerne Truffaut og Demy eller eksistensfilosoffen Bergman. Men hos Rohmer, Chabrol og Hitchcock er det centrale begreber – i forskellige variationer. Og det er naturligvis ikke tilfældigt, at de to førstnævnte skrev en berømt (og berygtet) bog om den tredje. Hos Chabrol er temaet depravation/naivitet, hos Hitchcock skyld/uskyld. Hos Rohmer er det dyd over for last, moral over for lyst, karakter contra indskydelse, civilisation contra junglelov.

I »Le signe du lion« følte en sjusket og karaktersvag person sig overmodigt sikker på en arv. Den går hans næse forbi, og først efter en dyb (og hærdende?) fornedrelse får han den alligevel. Vejen til målet var så smal og kroget, at kun et tilfælde (nåden?) hjalp ham frem. I »Seks moralske fortællinger« var mønstret det, at en mand havde udset sig en kvinde, men »undervejs« blev fristet af en anden. Naturen var lige ved at gå over optugtelsen.

I »Marquise von O . . .« er det nærmest omvendt: optugtelsen går over naturen! Markisen er nær ved at blive voldtaget under Napoleonskrigene, reddes af en ædel fjendtlig officer, men opdager nogen tid senere, at hun er blevet gjort med barn. Hun aner ikke af hvem! De forargede forældre bortviser den skamløse quind fra den hjemlige arne. Forinden har den ædle fremmede friet hektisk og anmassende og er rejst bort med et halvt løfte. Markisen anmoder i sin kvide – via en annonce – barnefaderen om at melde sig en bestemt dag. Hvem triner frem? Ingen ringere end den ædle redningsmand, der åbenbart selv havde forsynet sig efter at have jaget de forvorpne voldtægtsmænd fra byttet. Markisen bliver forfærdet over opdagelsen, råber patetisk »Vater, diesen Mann kann ich nicht vermählen!« og stænker med en komisk besværgelse vievand mod ham. Hun overtales dog til ægteskab, mod at misdæderen afstår fra sine rettigheder. Også det opgiver hun med filmens vægtige slutreplik: »På en lastefuld person var jeg forberedt, men ikke på en djævel.« Sammensætningen af det gode og det onde, det ekstremt dydige og det ekstremt lastefulde havde chokeret hende, men efterhånden vænnede hun sig til det. Som i »Le signe du lion« havde manden først overmodigt forgrebet sig på byttet, dernæst set det

Øverst en scene fra Eric Rohmers »Marquise von O . . .«, nederst Peter Falk og Gena Rowlands i Cassavetes' »En kvinde under indflydelse«.



slippe sig af hænde, angret sit overmod, fornedret sig for til sidst at få det alligevel.

Vi har haft noget længere end markisen til at vænne os til dyd/last-sammensætningen, for både novelle og film begynder omtrent med slutningen; mere nøjagtigt med annoncen om hendes »lykkelige omstændigheder«. Vi ved altså, hvad der skal ske, og hen gennem filmen lægges der den ædle redningsmand flere forblommede udtalelser i munden, som leder os på sporet af den rette sammenhæng. Vi ved dog intet sikkert og klart – der skabes nysgerrighed og mystik. Vi ved heller ikke, om redningsmandens heftige frieri vil føre til målet – det skaber spænding (som kan defineres som kapløbet mellem tiden og vejen). Men samtidig ved vi mere end markisen og hendes familie – og det skaber komik. Vi godter os over dens forstokkethed og forvirring.

I det hele taget er filmens mest fremtrædende træk *den ironiske distance,* skabt af vor forhåndsviden (-anelse), af billedmæssig stilisering og af forskellen i tidsaldre. Al den ståhej om renhed, skændighed og forstødelse, al den snak om ære, alle de omstændelige falbelader, hele den romantiske epokes adfærdsmønster skildres med en blanding af indforståethed og mild overbærenhed. Se således især den rørende-komiske scene, hvor faderen nedbøjet i angerfuld hulken kommer ind og forsoner sig med datteren i et tvetydigt kysseri (en freudiansk lækkerbidsken). Skildret med en sjælden sikkerhed og elegance. De himmelstræbende formaliteter var datidens desperate forsøg på at hæve sig over den usle virkelighed, menneskets oprør mod døden og tiden. Kleist var for øvrigt selv en eksalteret romantiker, der skrev objektivt-realistiske noveller, hvor romantikken blev sat på prøve. Rohmer er en klassicistisk moralist, der laver realistiske film, hvor moralens muligheder med jernhård konsekvens afprøves på virkelighedens grove sandpapir.

Redningsmanden optræder ædelt, kort efter usselt. Siden prøver han bodfærdigt at sone sin brøde. Det er sympatisk og komisk (og i Bruno Ganz' træede underspil den eneste plet i et suverænt ensemble). Familien optræder også konventionelt ædelt, indtil de »lykkelige omstændigheder« manifesterer sig. Så reagerer den usselt over for datteren, men foretager siden nok en kovending. Frastødende og komisk. Datteren er det uskyldige offer for virkelighedens brutale stormløb, men hun reddes alligevel efter fornedrelsen, om end hun må give afkald på nogle illusioner.

Det må alle, og det romantiske system redder stumperne, moralen klarer sig flosset igennem, lyset sejrer over mørket. (Die Marquise von O . . . – Vesttyskland/Frankrig 1975).

Frederik G. Jungersen

Besættelse

Brian De Palmas erklærede beundring for Hitchcock har tidligere manifesteret sig i to »Psycho«-inspirerede gysere, »Murder a la Mod« og »Sisters«; ingen af dem er blevet udsendt i Danmark. Med »Obsession« har De Palma sat sig for at præsentere sin udgave af »Vertigo«, Hitchcocks mest bevægende og fascinerende film. Paradoksalt nok bliver det denne bestræbelse for at efterligne, som bliver det mest personlige De Palma'ske træk ved denne film, der i øvrigt fremtræder skuffende konventionelt og upersonligt.

I Kosmorama 127 har jeg tidligere forsøgt at tegne et portræt af De Palma. Jeg forsvarede da hans brug af Hitchcocks temaer og stil, fordi han brugte dem lidt ironisk som forudsætningen for sin egen markante filmholdning. Men hvad »Obsession« angår, synes det, som om De Palma helt har forsaget sin kvikke, vittige, bizarre stil til fordel for et romantisk, næsten patetisk drama, som han ikke kan administrere, og som understreger hans svagheder som instruktør.

Selve historien forløber parallelt med »Vertigo«s og handler altså om en mand, der føler sig skyldig i sin elskedes død, og som derfor bliver et offer for komplekse følelser, da han træffer en anden kvinde, som af ydre minder om den døde. Hans bestræbelse for at rekonstruere sit tidligere kærlighedsliv er filmens tema – men hvor Hitchcock når frem til et uafvendeligt tragisk klimaks, slutter De Palma med en forkrampet grandguignol finale og en besværlig udredning af den usandsynlige intrige, der ligger bag det hele.

Et er, at historien er rablende usandsynlig – det er der før lavet god kunst med. Værre er det, at filmen virker påfaldende uinspireret – som om samtlige medvirkende på forhånd har opgivet håbet om at skabe noget mere værdifuldt end en gennemsnitsseriefilm. Den eneste undtagelse er komponisten Bernard Herrmann, der jo blandt sine scores til Hitchcocks film også kan tælle musikken til »Vertigo«. Hans nervøst sitrende melodiske figurer ligger under filmen i et omfang og en stil, man ikke rigtigt har oplevet siden 50'erne. Men ikke blot ved sin allestedsnærværelse, men også ved sin professionalisme og sin følelsesmæssige styrke kommer underlægningsmusikken til at dominere filmen og afsløre hulhederne i Brian De Palmas instruktion. De Palma er tydeligt nok ikke nogen fremragende menneskeskildrer. Hans film har – når de har været bedst – levet i kraft af en opfindsom in-

En scene fra Brian De Palmas Hitchcock-pastiche »Besættelse«.

trige og en stilbevidst spillen på genrekonventionerne. Den poetiske, romantiske livsholdning har han åbenbart ikke noget personligt forhold til, og hans valg af Cliff Robertson til den elskende hovedperson tyder på, at hans skuespillerfornemmelse svigter, når han begynder at lave film om følelser og forlader den funktionelle, campede filmtype, hvormed han har demonstreret sit talent. »Obsession« demonstrerer kun, hvor god en film »Vertigo« egentlig er – og det var vel næppe De Palmas hensigt med sin pastiche. (Obsession – USA 1976).

Jørgen Oldenburg

Katharina Blums tabte ære

Volker Schlöndorff, der debuterede med den interessante Musil-filmatisering, »Der junge Törless« (De unge tyranner), i 1965, har fået sit store, men sene publikumsgennembrud med denne Heinrich Böll-filmatisering, som han har lavet i samarbejde med hustruen Margarethe von Trotta. Schlöndorff, der i 60'erne fremstod som et intellektuelt, sofistikeret medlem af »Bubis Kino«, den nye, ret kraftesløse tyske film-bølge, der hurtigt gik i sig selv igen, har med denne film åbenbart søgt at skabe et ukompliceret, direkte forståeligt, folkeligt værk – en tilsvarende kursændring kan iagttages hos den jævnaldrende Bertolucci (jf. omtalen af »1900« andetsteds i dette nummer).

Det er naturligvis prisværdigt, at kunstnerne bestræber sig på størst mulig klarhed og forståelighed, men det burde ikke ske på bekostning af de nuancer, der gør et kunstværk til mere end et manifest eller en pamflet. »Katharina Blums tabte ære« er desværre blevet en oversimplificeret pamflet, der skærer sine firkantede synspunkter om ytringsfrihed, presse-etik og menneskerettigheder ud i pap af samme tykkelse som det, valgplakater er lavet af.

Bölls korte roman (fra 1974), inspireret af Baader-Meinhof-sagen, fortalte en meget enkel og effektfuld historie om, hvorledes smudspressen i sin rovdrift på sensationalistisk stof går højrefløjens ærinde i hetzen mod både venstreorienterede og mod sletikke-orienterede borgere i forbundsstaten. Den – forholdsvis – sagesløse Katharina bliver offer for politi og presse, der rask væk kan sætte borgerrettighederne ud af kraft. Hun vågner derved op af sin apolitiske dvale og skyder en led journalist. I romanen var handlingsgangens enkelhed modificeret af forfatterens ironisk-spidsfindige, dialektisk-pedantiske prosastil, der gav udtryk for vreden på en måde, der var langt stærkere end den emotionelle propagandas. Prosastilens raffinementer er imidlertid faldet bort ved adaptionen, således at filmen kun byder på en skærende grel, entydig historie – ganske vist trofast nok over for Bölls handlingsgang, men helt uden hans eller nogen andens ånd. Resultatet, der er håndværksmæssigt i orden (effektfuld musik af Hans Werner Henze), er blevet til – hvad der tager sig ud som – trættende DDR-propaganda (hvor man da også har modtaget filmen med tilfredshed). Bevares, man føler skam ikke trang til at forsvare de samfundsfænomener, der med stadig uhyggeligere klarhed manifesterer sig i Vesttyskland, men filmens primitive kontrast-effekter mellem Mario Adorfs højtråbende politibussemand og Angela Winklers mørkøjede, helgeninde-agtige personifikation af den krænkede Katharina er ikke til at bære. Og den argumentationsform der består i at vise den ejegode, forsvarsløse kvinde i brutale politifolks førergreb føles unægtelig noget passé, blandt andet fordi den kan bruges (og bliver brugt) i film af alle ideologiske arter og afarter. Den gode folkelige kunst er enkel og klar som følge af koncentration, ikke som følge af en amputation der har bortskåret alle nuancer og flertydigheder. (Die verlorene Ehre der Katharina Blum – Vesttyskland 1975).

Peter Schepelern

Nummer to

Baggrunden er snart legendarisk.

Godards vej fra berømmelse, sensation og dyrkelse i begyndelsen af 60'erne. Hans frivillige brud med den kommercielle filmindustri og hans stædige kunstneriske selvdestruktion, der med logisk konsekvens førte hans filmsprog mod det absolutte nulpunkt: det sorte lærred. I 1968 dannede han sammen med Pierre Gorin Dziga Vertov-gruppen. Godard gik under jorden og arbejdede en årrække udelukkende i »alternativ« sammenhæng.

En del mennesker havde allerede indstillet sig på, at biograffilmen havde mistet en instruktør – og måtte lade sig nøje med en myte i stedet.

I 1972 kom Godard imidlertid op til overfladen igen med »Her går det godt« – en film, der på trods af den optimistiske titel var en skuffelse både for det publikum, der endnu havde erindringen om den gamle Godard i behold, men også for dem, der havde ventet, at Godard efter års politisk og stilistisk selvransagelse, igen skulle optræde som den store fornyer af filmmediet og dets muligheder.

Fra videoværkstedet i Grenoble kommer nu hans opus nr. 2 – efter genfødslen.

Lærredet er stadig sort, men det oplivende moment er denne gang, at der rundt om på den sorte flade optræder elementer af en virkelighed, af personer og ideer.

Lærredet minder om kontrolrummet i et tv-studie. Der er snart to, snart tre eller fire små tv-billeder på én gang, og alle repræsenterer et udsnit af samme virkelighed. I denne form for monitorkubisme fremlægges så de fragmentariske dele af den historie, han nægter at anlægge nogen entydig vinkel på. Den er altid i det mindste repræsenteret ved to billeder, to synspunkter: ikke som et »hverken-eller« men som et »både-og«. Det lyder fortænkt, krukket og opgivende. Og det er det.

Personerne i denne antihistorie er Pierre, hans kone Sandrine, deres to børn og bedsteforældrene, Pierres far og mor. Det er en arbejderfamilie, og filmen udspilles i deres hjem i Grenoble.

Mit – dit – hans – hendes billede/lyd veksler i denne videomontage om, hvorledes samfundets og kapitalens tryk ødelægger vores samliv og afstikker de muligheder, hvorunder vi udfolder os.

Der er ikke mange områder af vores tilværelse og af vores seksualliv, som ikke får et ord med på vejen: Pierres impotens, Sandrines frustrationer, besværet med afføringen, materialisme, oralsex, strejker, kvindekamp, produktionsvilkårene i filmindustrien, masturbation, vaskemaskiner, Vietnam og fodbold.

Under disse virkelighedsfragmenter kører en opslidende selvhøjtidelig dialog, der kun i korte øjeblikke er intelligent eller vittig, men som for det meste har karakter af filosofisk lommeuld, politiske manifester skåret til efter reklameindustriens EDB-normer og »puns« i den klassiske McLuhan-stil.

Kun i ganske få scener samles de mange brudstykker til et mentalt helhedsbillede. I korte øjeblikke kan man opleve en varme mellem personerne, og man overrumples af en klarhed og enkelthed i argumentationen. Når man støder på den, har man nærmest på fornemmelsen, at den er sluppet med ved en fejltagelse, for den står i et *så* åbenlyst modsætningsforhold til den kølige intellektuelle udlevering af Godards egen usikkerhed og eget kunstneriske dilemma, som Godard bruger denne franske arbejderfamilie til at udtrykke.

Det er en arrogant film – en film, der om nogen, er med til at bevare (klasse)skel og dele folk op i dem, der har tid, lyst og uddannelse til at decifrere koderne – og dem, der ikke har det. Eller som Geoffrey Minish skrev i sin anmeldelse af filmen i »Take One«:

»How many (Renault workers) need a bourgeois filmmaker to tell them they're exploited – even if they can decipher the message?«

Et sted i indledningen skal Sandrine forklare, hvad »Nummer to« er for en slags film. Hun siger:

»Det er ikke en film om højre eller venstre, men en film om foran og bagved«.

»– Er det da endnu én af disse politiske film«, spørges der.

»Nej, det er ikke en film om politik«, svarer hun.

»Jamen hvad så? Er det en film om kusse eller om politik?«

Hvorfor spørger du altid om enten eller? Der findes jo også den mulighed, at det er begge ting på én gang.

Forfra eller bagfra.

Kusse eller politik – filmen er ikke nogen af delene. Den er dokument om Godards kunstneriske isolation – og hans manglende evne til at bryde den. (Numéro deux – Frankrig 1975).

Claus Ib Olsen

5 fra International Kvindefilm Festival

set af Peter Schepelern, Poul Malmkjær, Jørgen Oldenburg, og Peter Hirsch

Fra »International kvindefilm festival«, hvor et hav af film blev vist for at overbevise kvinder (og måske også mænd) om, »at der virkelig findes et reelt alternativ til de traditionelle mandsdominerende film«, har vi i vor visdom fundet det rimeligt at anmelde en række film, der (endnu?) ikke har været vist kommercielt i Danmark.

Apropos mandsdominationen – manuskriptforfatteren Eleanor Perry har for et par år siden spiddet den mere stupide facon med følgende opbyggelige og måske autentiske historie om en kvindelig producer og en omstillingsdame:

Operator: Who's making this call to New York?
Woman Producer: I am.
Operator: Whose secretary are you?
Woman Producer: I'm nobody's secretary.
Operator: Then what's the name of the guy who's going to speak on the call?
Woman Producer: I'm going to speak on the call.
Operator: I'll have to ring my supervisor and get this call approved.

FLICKORNA

Mai Zetterling, der efter en karriere som skuespiller i 40'ernes og 50'ernes svenske film selv begyndte at instruere anstrengte, hysteriske og overlæssede film som »Älskande par«, »Nattlek« og »Doktor Glas« bidrog til kvindefilm-festivalen med den overraskende vittige »Flickorna« fra 1968. Manuskriptet havde hun skrevet i samarbejde med sin engelske ægtemand, David Hughes, der publicerede det i bogform. Det drejer sig om tre kvinder, både som privatpersoner og som skuespillere i en turné-opførelse af Aristofanes' »Lysistrate«, og filmen spiller ganske fantasifuldt på paralleliteten i skuespillerindernes og de fremstillede personers problemer med børnene, ægtemændene, arbejdet og friheden. Tre store Bergman-stjerner, Bibi Andersson, Harriet Andersson og Gunnel Lindblom, spiller rollerne. Og der er god, kras satire over alle de sædvanlige kvindeemner, hovedsageligt vedkommende og elegant formuleret.

P.S.

LEGACY

Karen Arthurs »Legacy« er blevet købt til udsendelse i TV, og den vil da blive anmeldt på behørig vis. Den præges først og fremmest af manuskriptforfatteren Joan Hotchkis (efter skuespil af Eric Morris), der i hovedrollen som den hjemmegående (hun gør virkelig næppe andet) hustru går psykisk i stykker af mangel på mening med tilværelsen. Filmen er næsten én lang monolog, hvor et par udendørsscener og en del flashbacks til tidligere episoder af kvinderollen nærmest er dissonanser i monologens crescendo. Igen må man beklage den sløsede æstetik, der f. eks. her får det helt groteske udtryk i bibeholdelsen af et teater-»nummer« som en usynlig og tavs sort hushjælp bag en lukket dør, som hovedpersonen konverserer med. Det er illusionsbrud så det batter.

P.M.

PIANETA VENERE

Ambitiøs i sit emne og oplæg var den debuterende Elda Tattolis »Pianeta Venere«, der satte sig for at analysere sider af den italienske piges opdragelse til hustru og moder, illustreret dels ved billeder af Amelia som klosterskoleelev med en mor, der ikke står tilbage, når det drejer sig om at præge, dels gennem hendes unge liv som kommunist, hvor hun render ind i en styg forfører og siden finder sammen med en borgerlig intellektuel, med en vis venstrefortid, der altid lader hende hente saltet. Konfrontationen synes uundgåelig, selv om han har en øjensygdom, der indimellem taler til et eller andet i hende, som kan være medmenneskelighed. Filmen er ganske løs i strukturen, med mange tableau-agtige scener, der skal illustrere skaberens idé-række mere end fortælle en sammenhængende historie, og symbolerne flommer frem i slutningen, hvor den lille pige ledes frem på vej af så kendte personligheder som Mao og Stalin og Lenin og Marx og Ho Chi Min. Også »Pianeta venere« er købt til udsendelse i TV, og den vil senere blive behørigt anmeldt.

P.M.

SHIRINS HOCHZEIT

»Shirins Hochzeit« handler om en ung tyrkisk kvinde, der for at undgå det ægteskab, hendes forældre har aftalt, flygter til Köln, hvor hendes tidligere forlovede nu arbejder. Dér bliver hun fabriksarbejderske, og hvor hun i sit hjemland var undertrykt som kvinde, bliver hun nu undertrykt som udlænding, og følgelig ender hun som ludder. Hvor instruktricen Helma Sanders' første biograffilm »Unter dem Pflaster ist der Strand« var en indforstået, men temmelig speciel og derfor krævende skildring af et ungt pars vanskeligheder med at leve politisk, er »Shirins Hochzeit« mindre knortet og mere engagerende, og uden egentlig at fortælle noget nyt lykkes det Sanders ubesværet at formidle stoffet, så det fremtræder både redeligt og underholdende.

J.O.

WANDA

Barbara Lodens »Wanda« opnåede ved sin fremkomst i 1970 et ry for sin billige produktionsform (et 3 personers filmhold, 16 mm) og sin autentisk virkende on-location-realisme. Den blev også den erklærede årsag til, at Barbara Lodens mand, Elia Kazan optog sin følgende film »Ubudne gæster« i 16 mm, dog uden at resultatet blev mere realistisk eller nyskabende af den grund.

»Wanda« *er* et betydeligt værk i den realistiske genre, og den bliver ikke mindre betydelig af, at den »professionelle« eller »kommercielle« Hollywood-film i mellemtiden har tilegnet sig det samme mål af realisme i menneske- og miljø-skildring, således at den blot ikke virker så overrumplende ved sin realisme, som den må have gjort i 1970. Som »kvindefilm« (og kunstværk i det hele taget) er den redelig og udogmatisk, en nøgtern skildring af en amerikansk proletarkvinde, der i sin identitets- og bevidstheds-løse tilstand langsomt men sikkert går i hundene efter sin skilsmisse. Skildringen får lov at stå for sig selv, uden budskabstyngede kommentarer fra instruktøren (*det* kunne Kazan have lært noget af), den virker (stærkt) alene ved sit rå, realistiske billede af den uformulerede fortvivlelse midt i afstumpetheden. En film, man gerne ville have lejlighed til et eller flere gensyn med, måske i TV.

P.H.

Kort sagt

Filmene set af
Michael Blædel (M.B.)
Peter Schepelern (P.S.)
Ib Monty (I.M.)
Peter Hirsch (P.H.)
Ib Lindberg (I.L.)

DEN ANDEN SIDE AF BJERGET

Instruktør: LARRY PEERCE

I 1955 forcerede det 18-årige amerikanske olympiadehåb i slalom, Jill Kinmont, sit løb i den afgørende kvalifikationsrunde, røg ud over en bakkekam og brækkede ryggen. Hun mistede sin førlighed og sin forlovede, men tilkæmpede sig med sej livsvilje så megen mobilitet, at hun senere kunne betjene sig selv i rullestol. Lammet på kroppen, men stærk i sjælen erkendte hun, at der også fandtes et værdifuldt liv på den anden side af bjerget, og i dag underviser hun mindreårige i et indianerreservat. Det er jo en opbyggelig historie, der skal behandles med stor takt for ikke at blive, som den er blevet: en love story på ski og et revalideringshulk af de ubarmhjertige. Manuskriptet er skrevet af David »Tegnet« Seltzer, hvis navn efterhånden antager karakter af en advarsel, og det bygger på Jill Kinmonts erindringer i romanen »A Long Way Up«. Den engelske versions alternative titel »A Window to the Sky« er nu heller ikke kedelig. (The Other Side of The Mountain – USA 1975). M.B.

ATOM-BUSSEN

Instruktør: JAMES FRAWLEY

Genre-historisk er det interessant at konstatere, at katastrofefilm-genren nu også omfatter en travesti, hvilket plejer at kunne tages som tegn på, at den pågældende genre for alvor har etableret sig. »Atombussen« er en genre-parodierende farce i Mel Brooks-stilen, men uden det helt store vid. En atomkraftdrevet kæmpebus mellem New York og Denver har mange genvordigheder før og under sin første tur. Det obligatoriske forskelligartede persongalleri og de forventede overraskelser undervejs sender indirekte hilsener til »SOS Poseidon kalder«, »Airport«, »Jordskælv«, »Hindenburg« og »Vi vil overleve«. Der spilles i en temmelig frenetisk farce-stil, men det er ikke uden fornøjelige momenter, hvis man har sans for – genren. (The Big Bus – USA 1976). P.S.

DIRTY HARRY RENSER UD

Instruktør: JAMES FARGO

Allerede i den anden film om San Francisco-politimanden Harry Callahan havde man opgivet de mere spændende moralske perspektiver omkring figuren, som man med lidt god vilje kunne finde i Don Siegels film. Og i den tredie i rækken kører man nu videre med Dirty Harry som var han en anden seriefigur. Han er den fåmælte hader af forbryderne, en uforsonlig enegænger, der har mere vrøvl med sine foresatte end med forbryderne. Han ligger kort sagt inden for en solid heltetradition inden for amerikansk film, og det vil nok være lidt hysterisk at finde fascistiske træk hos ham, sådan som nogle gerne vil. På den anden side er han nu, i Clint Eastwoods kompetente udførelse, blevet så tilpas stereotyp, at det var på tide at overlade ham til TV. James Fargo, der har været assistent for Eastwood, har instrueret i anonym action-film stil. (The Enforcer – USA 1976). I.M.

ELISE ELLER DET VIRKELIGE LIV

Instruktør: MICHEL DRACH

Elise, ugift, i slutningen af 20-erne, fra provinsen (hvorfra hendes hele verden går), tager til Paris for at opsøge sin bror, der har ladt kone og barn i stikken for at leve »det virkelige liv«. »Det virkelige liv«, det er proletarens, den ufaglærte fabriksarbejders udsigtsløse, undertrykte tilværelse i det kapitalistiske samfund, som broderen altså vil opleve på sin egen, skrøbelige krop. En intellektuel revolutionær, der vil praktisere sin solidaritet med arbejderklassen. Elise har ikke til returbilletten, så hun kommer også – nødtvungent – til at prøve »det virkelige liv« på tværs, oplever udmattelsen, brutaliseringen, hakkeordenen, fordommene, racediskrimineringen. Det er omkring 1960, Algierkrigen er netop brudt ud, de algierske fremmedarbejdere er ikke blot de foragtede pariaer nederst i fabriksarbejdernes indbyrdes hakkeorden, men tillige jaget vildt (af politiet) i gaderne efter fyraften. I modsætning til broderen reagerer Elise ikke intellektuelt, men instinktivt og praktisk på »oplevelsen«, hun involverer sig følelsesmæssigt og direkte i situationen. Forelsker sig i en fremmedarbejder, som (uundgåeligt) er indblandet i frihedskampens undergrundsarbejde. Det ender så ulykkeligt, som det overhovedet kan. Fremmedarbejderen arresteres af politiet og forsvinder sporløst, den intellektuelle bror dør af tæring, Elise vender tilbage til provinsbyen, alene og illusionsløs. Det lyder skematisk, og er det måske også, men filmen har en kunstnerisk styrke i sin ægte, præcise realisme, og Marie-Jose Nats nuancerede, afdæmpede spil. Michel Drachs instruktion er præget af lavmælt oprigtighed uden store armbevægelser. Bør absolut ikke overses. (Elise ou la vraie vie – Algeriet/Frankrig 1970). P.H.

DEN GODE SOLDAT SVEJKS EVENTYR

Instruktør: JIRI TRNKA

Jiri Trnka har dukkefilm-illustreret tre afsnit af Haseks berømte roman, desværre kun med alt for stor veneration over for denne Tjekkoslovakiets litterære klassiker. Trnkas sædvanligvis sprudlende fantasi føles ufri, nedtynget af en respekt for bogstaven, hvilket især ytrer sig i en alt for rigelig dialog. Det er karakteristisk, at Svejk først og fremmest er fremstillet som en person, der bringer sine omgivelser til vanvid ved sin kroniske munddiarré. Det respektløse, hele satiren over militarisme og prøjser-mentalitet er holdt i baggrunden og på et jævnt konventionelt niveau. Som helhed kræver filmen(e) et forudgående kendskab til bogen, endog et indforstået forhold til personerne – forudsætninger, Haseks landsmænd, til trods for bogens internationale popularitet, nok har frem for, f. eks. et dansk publikum. Andet og mere end en illustration af en tekst bliver det altså aldrig til, og det giver ikke noget fair indtryk af den Trnka, der siden lavede originale dukkefilm-mesterværker som »Hånden« eller »Ærkeenglen Gabriel og fru Gås«. (Dobry Vojak Svejk – Tjekkoslovakiet 1954). P.H.

KATARINA OG HENDES TRE DØTRE

Instruktør: VÁCLAV GAJER

Dan-Ina har importeret dette tjekkiske landsby-melodrama, som måske nok kunne være væsentligt værre, men som man ikke aner, hvad vi skal stille op med. Der er alle landsby-melodramaets obligatoriske ingredienser: stærke viljer, store følelser, moderkærlighed, forbuden elskov, en landsbytosse, lavsindede opportunister og stærke karakterer, landligt leben og smuk natur. Historien drejer sig i øvrigt om en mor og hendes tre døtres mere eller mindre heldige kærlighedsliv. Instruktøren Václav Gajer (født 1923) har lavet film siden 1948. (Katerina a její deti – Tjekkoslovakiet 1970). P.S.

LYNAKTION ENTEBBE

Instruktør: IRVIN KERSHNER

Der skulle en film som »Sejren i Entebbe« til at få én til at blive taknemmelig over at se den engang så lovende Irvin Kershner spilde sin tid på at skildre undsættelsen af de israelske gidsler i Ugandas lufthavn. *Så* god er historien heller ikke, medmindre man sætter sig for at analysere perspektiverne i den, de diplomatiske intriger og terrorist-problematikken i det hele taget. Det gør »Lynaktion Entebbe« naturligvis ikke, ligesom den heller

ikke blot antyder, hvor smal grænsen i hele denne aktion er mellem katastrofe og succes, og hvor få sekunder der adskilte Israels helteglorie fra en verdensfordømmelse. Kershners film er en opportunistisk, traditionel commandoraid-film, hvis passable redelighed og beherskede spænding kun falder i øjnene ved en sammenligning med »Sejren i Entebbe«. Men det er dog stadig forskellen på det pinlige og det acceptable, og klimaksen er, på trods af manglende strategiske informationer fra det israelske forsvarskabinet, så detaljeret skildret, at den bliver overskuelig og derfor underholdende. (Raid On Entebbe – USA 1976). M.B.

MANDEN DE KALDTE HEST VENDER TILBAGE

Instruktør: IRVIN KERSHNER

Titlen fortæller historien: Overmæt af civilisationens velsignelser vender den engelskfødte landadelige indianer med det zoologiske tilnavn tilbage til ødemarken for at genfinde sin efterladte »fri sjæl«. Hans gamle stamme er fordrevet fra sin hellige jord af entreprenante pelsjægere, men efter diverse blodige (og autentiske) ritualer generobrer de, med »Hest« som leder, deres land fra de u-noble hvide. Alt i alt en gentagelse af de samme elementer, der gjorde 1.-delen til en succes. Owen Roizmans fotografering er en absolut forbedring (fra Robert Hausers af 1. del). Irvin Kershner dvæler længe og inderligt ved de mange smukke, stemningsmalende tableau'er, aldeles på bekostning af den dramatiske fremdrift (hvilket næppe øger filmens folkelige tiltrækningskraft). Som sådan er filmen et eksempel på, at Irvin Kershner – alle hans aktiver ufortalt – er fejlplaceret som instruktør af kommercielt udspekulerede action-film, det være sig i første eller anden ombæring. (The Return of a Man Called Horse – USA 1976). P.H.

MIDDAG MED MORD

Instruktion: ROBERT MOORE

Ideen er god. En parodi på de artificielle (Christie- og Queen-)detektivromaner, der i sidste kapitel dynger overraskelse på overraskelse, og når alt omstændeligt er lagt på plads, kommer der endnu en kanin op af hatten, så den stakåndede læser falder om og opgiver at kontrollere, om nu logikken holder. »Middag med mord« bruger nødvendigvis de samme kneb, men i humoristisk form er de nemmere at kapere, fordi Neil Simon i sit manuskript med vanlig poleret inspiration har sørget for, at ingen kliche går ram forbi. Det lykkes ganske godt, også fordi det ikke har krævet noget egentligt engagement, som Simon i sine mere alvorlige komedier foregiver at have, men ofte villigt sælger for en god vits. Her er vittighederne minus de vulgære på deres plads, og skuespillerne går ind for deres roller med en veloplagthed, der opvejer instruktørens beherskede opfindsomhed. Truman Capote udleverer sig selv i en ondartet præstation med fistelstemme og Lieberkind-korpus, mens Falk, Niven, Sellers, Maggie Smith og Eileen Brennan holder tungen i kinden. I døde stunder kan man f. eks. sammenligne med ensemblespillet i den danske »Spøgelsestoget« for ikke at glemme, hvad professionalisme er. Vittighederne er måske glemt bagefter, undtagen en Bogart-Bacall-klassiker, der ikke kommer genren ved, men Simon skriver ikke for at blive husket. Han skriver for penge, og det gør han underholdende. (Murder By Death – USA 1976). M.B.

MOSES

Instruktør: GIANFRANCO DE BOSIO

Den nyeste gennemgang på film af Moses' karriere er en komprimeret udgave af en 6-timers tv-film, der har været præsenteret i serieform i italiensk fjernsyn. De Bosio synes i sin holdning til det gammeltestamentlige stof ikke upåvirket af bl. a. Pasolinis »realistiske« synsvinkel på Matthæus-evangeliet, men De Bosio får sig alligevel halvhjertet anbragt mellem de berømmelige to stole. Mens han søger at imødekomme rationalisterne ved at antyde, at Guds budskaber til Moses kan tolkes som Moses' indre stemme, og f. eks. Aron-stavens metamorfose kunne være en hallucination, går han med brask og bram ind for vandenes adskillelse som et veritabelt mirakel. Den nye Moses-film ligger derfor som helhed inden for den tradition for bibelfilm, som først og fremmest salig Cecil B. DeMille knæsatte. Historien er naturligvis stadig god, men de mere aktuelle muligheder for moralsk eller politisk diskussion, som man kunne forvente, at en ny film ville tage op, lader den stort set ligge. Moses fremstilles af Burt Lancaster som ikke så lidt af en diktator, men han har også sit hyr med den ret beset noget utaknemmelige skare, han fører frem mod det forjættede land. Filmens enkle lære til sin samtid kan da siges at være den, at folket har brug for stærke og autoritative ledere, hvis man skal komme ud af stedet, og det er nok et budskab, som en del – ikke mindst i Italien – vil holde af at høre. (Moses – Italien-England 1975). I.M.

SEJREN I ENTEBBE

Instruktør: MARVIN CHOMSKY

Det tager ikke »Sejren i Entebbe« mange minutter at understrege, at den ikke blot er pinligt lavet, men også pinligt tænkt. Den har ikke stillet sig tilfreds med de kendsgerninger, der har været tilgængelige, men valgt at gøre konfrontationen mellem terrorister og israelere til et opgør mellem nazister og jøder, smagløst sublimeret i det for hele udfaldet afgørende øjeblik, da terroristlederen undlader at kaste håndgranaten mellem gidslerne, fordi han netop da kommer til at stå ansigt til ansigt med den jøde, der tidligere har vist ham sit fangenummer fra koncentrationslejren. Den ironiske sandhed om befrielsesaktionens succes bliver hermed frit tolket af filmen som en nations moralske afbigt. Den holdning modsvares filmen igennem af en fortælleteknisk og håndværksmæssig underlødighed, der rummer alle et TV-hastværksarbejdes karakteristika med videoteknikkens rystende, uskarpe og farveforvrængede billeder af stumfilmstydelige kulisser. Her går en række hel- og halvstjerner fra slemt til værre mod et slutresultat, der aborterer et sted mellem »Airport '75« og »Slaget om Midway«. (Victory at Entebbe – USA 1976). M.B.

DE SIDSTE HÅRDE MÆND

Instruktør: ANDREW McLAGLEN

»The Last Hard Men« er en meget lille western uden prætentioner om at aflevere budskaber af nogen art. Det er for så vidt det bedste man kan sige om filmen. Den er i alle henseender meget traditionel, pænt lavet og ikke fri for at være lidt kedelig. James Coburn og Charlton Heston er typecastede i roller, de har spillet en hel del gange før. Coburn benytter lejligheden til at overspille, hvad han jo er god til. Det havde været morsommere at se de to roller byttet om. Andrew McLaglen må se i øjnene, at han aldrig bliver nogen stor instruktør, men denne lillebitte film hører til hans bedste. (The Last Hard Men – USA 1976). I.L.

SINDBAD SØFAREREN

Instruktør: KAREL ZEMAN

Den tjekkiske animationsfilmmand Karel Zeman er mest kendt for sin Jules Verne-fantasi »Den dødbringende opfindelse« (eller: Kaptajn Nemos sidste bedrift) fra 1958, af Bjørn Rasmussen betragtet som en af »Verdens bedste film«. Zeman arbejder med forskellige trick-effekter, der med megen originalitet kombinerer realfotograferet film med tegne- og dukkefilm samt andre til dels selvkonstruerede animationsfilm-typer. Hans nye film efter »1001 Nats Eventyr« – jf. den tjekkiske originaltitel – er oprindelig udsendt som korte episoder (den første er »Dobrodruzství nánorníka Sindibáda« fra 1971) med samlet premiere 1974. Filmen, der er uden dialog men med diverse reallyde og en underlagt (herhjemme dansk eftersynkroniseret) fortællerstemme, er tydeligt nok lavet for små børn. Den benytter sig af en meget simpel og ukompliceret fortællestil – teknisk en kombination af »flytte«-film (hvor udklippede ting og personer animeres ved flytning), tegnefilm og lejlighedsvis brug af realfotograferede tredimensionale papirfigurer. Den naive fortællestil og de fantasifulde billedeffekter rummer også lidt ironi og raffinement til de voksne, men tager fortrinsvis sigte på børnene, som godt kan være tilfredse. (Pohádky tisíce a jedné noci – Tjekkoslovakiet 1974). P.S.

STRANDET

Instruktør: LINA WERTMÜLLER

Lina Wertmüller er blevet et af tidens fejrede idoler i USA. Mens vi venter på hendes trumfkort, »Pasqualino Settebellezze«, fungerer »Strandet« som en god opvarmer. Filmen er hårdt tilfilet kønsrolle- og klassedebat, og budskabet bliver på bedste italienske maner afleveret i oceaner af dialog. Uden at filmen måske ligefrem fremtræder som noget mirakel, er den imidlertid ganske stemningsfuld, og dens sentimentale slutning er i smuk konflikt med resten af stoffet. Mariangelo Melato og Giancarlo Giannini er meget præcise i hovedrollerne, og især hun styrer sin forvandling med autoritet. (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto – Italien 1974). I.L.

TO MINUTTERS FRIST

Instruktør: LARRY PEERCE

Med denne kombination af snigskytte- og katastrofefilm understreger Larry Peerce, at hans force ligger i instruktionen af tumultariske massescener – og ikke i meget andet. Der er en forførende intens uhygge i de sekvenser, der jager 90.000 mennesker på panikflugt fra L. A. Coliseum, da snigskytten plaffer løs, og der er en tilsvarende mættet atmosfære, når filmen går tæt på det kolde medie, ind i TV-reportagerummet, hvor teknikerne under lavmælt febrilsk aktivitet fanger katastrofen stykket ud over 16 monitorer. Men pinligt bliver det, så snart filmen søger ud på tilskuerpladserne for at give publikum nogle personer at identificere sig med. Med disse flove typer, der kun er alt for velkendte fra katastrofefilmens overskudslager, bliver det klart, at Peerce kun sigter på den øjeblikkelige og overvældende effekt. Men som demonstration af syg dygtighed er »To minutters frist« en absolut iøjnefaldende indsats. (Two-Minute Warning – USA 1976). M.B.

VILDTETS VEJE

Instruktør:
RAINER WERNER FASSBINDER

En stiv, formalistisk Fassbinder-film fra 1972 om stive, formalistiske mennesker i en lille sydtysk by. Det er en adaption af et teaterstykke af Franz Xaver Kroetz, som ifølge programmet ikke brød sig om to, af Fassbinder tilføjede, scener, som da heller ikke er med i den version, der vises her. Der fortælles en hamper historie om en 14-årig piges forhold til en lidt ældre fyr. Den dramatiske konflikt er mellem pigen og hendes far, som hun overtaler vennen til at myrde. I en utroværdig scene kaster hun sig jublende over hans lig. Alle de familiære uhyrligheder fortælles i den sejpinende, pedantisk langsommelige stil, som Fassbinder ofte anvender til karakteristik af den borgerlige families grusomhed. Der er en vis konsekvens i fremstillingen, men det er tungt at komme igennem. (Wildwechsel – Vesttyskland 1972). P.S.

Set i TV

»En kvindes kærlighed«
»Prinsesse Yang Kwei Fei«
»Skammens gade«
»Det gyldne tempel«
»De 7 dødssynder«
»Det var nat i Rom«
»Elskende i år 1«
»Fiskerne«

»En kvindes kærlighed«.

Mizoguchi og kvinderne

Mizoguchis film bør naturligvis ikke ses i TV. Netop Mizoguchis stil, som nogle har kaldt »åben« eller »demokratisk« stiller de allerstørste krav til tilskuerens koncentration. Man skal have øjnene med sig, hvis man skal have det fulde udbytte af Mizoguchis placeringer af sine personer i de »rum«, som han skaber omkring dem, og som spiller så central en rolle i denne sublimt menneskeskildrende filmkunst. Og fordybelsen er vel næppe det, TV appellerer mest til. Men man er naturligvis et skarn, hvis man ikke værdsætter TV's lille Mizoguchi-serie, så længe biograferne mener helt at kunne overse den mesterlige japaners film. På den anden side er filmene i TV-gengivelsen oppe mod så store handicap, at man har vanskeligt ved at vurdere filmene som det, de er, filmkunst. Og det følgende vil da heller ikke give sig ud for andet end en række noter og bemærkninger i tilknytning til Mizoguchiserien i december.

De tre film, »En kvindes kærlighed« (Chikamatsu monogatari, 1954), »Prinsesse Yang Kwei Fei« (Yokihi, 1955) og »Skammens gade« (Akasen Chitai, 1956), er tre af de fire sidste film i Mizoguchis produktion. Vi manglede blot »Shin Heike Monogatari« (1955), der lå imellem »Yokihi« og »Akasen Chitai«, og den vil vi naturligvis også gerne se engang.

Men de tre valgte film hører ganske fint sammen. I »The Japanese Film« skrev Anderson og Richie: »The favorite myth, the one seen at the core of most of his films, is that man's soul is saved by a woman's love. This is the myth of »Ugetsu« and »Yokihi«, where it appears in explicit form. »Chikamatsu monogatari« seems concerned with the opposite until it is understood that neither man nor woman had any purpose in life before their illicit affair. With her love, and the resultant adversity, came fulfillment. Mizoguchi's last completed film, »Akasen Chitai«, is an ironic variation on the theme since all women are prostitutes. Love is an extravagance which they cannot allow themselves. They are continually thinking of and talking about love, ruining men left and right simply because they cannot afford this luxury. The corollary of the myth that woman's love saves the man is that without a woman's love man is damned.«

De tre film handler alle om kvinder og om kærligheden, hvilket ikke er så underligt, fordi det handlede de fleste af Mizoguchis store film om.

EN KVINDES KÆRLIGHED

»Chikamatsu monogatari« har hentet sin historie i en fortælling af 17. århundredeforfatteren Chikamatsu, men filmen er gået en omvej over et Bunraku-spil, der dog er ændret på et meget væsentligt punkt. Skuespillet sluttede nemlig lykkeligt med de elskendes forening, hvorimod

Mizoguchi lader det slutte med deres død, og derved giver beretningen et logisk, tragisk perspektiv, der også forstærker kritikken af det sociale mønster, som personerne er dele af. Filmen handler om et kærlighedsforhold mellem en velstående og indflydelsesrig Kyotobogtrykkers hustru, Osan, og Mohei, der er en af hendes mands undergivne. Mohei har længe i det skjulte elsket Osan, og han prøver at hjælpe hende, da hendes bror kommer i økonomiske vanskeligheder. Osan prøver en nat at afsløre sin mands utroskab, men det mislykkes, og hun og Mohei flygter. Under flugten tilstår Mohei sin kærlighed til hende, og hun genvinder sin livsglæde. Sammen oplever de en kort kærlighedslykke, inden de tages til fange og straffes for deres utroskab med korsfæstelse. De lider samme skæbne som det par, de betragter i filmens begyndelse, og som føres til korsfæstelse. Filmens cirkel sluttes.

I »Chikamatsu monogatari« skildrer Mizoguchi måske stærkere end nogen sinde før den brutale samfundsorden i det feudale Japan, den hensynsløse og nådeløse udøven af samfundets love over for dem, der forbrød sig følelsesmæssigt over for dem. Det er et stift og livløst samfund, der er baggrunden for de elskendes tragedie, men skildringen af kærlighedsforholdet får dermed en endnu mere intens og poetisk glød. Mizoguchis erotiske sensualisme er overvældende i scenerne mellem de elskende, hvor han ikke behøver at ty til direkte fysiske udtryk. I »Chikamatsu monogatari« kan man beundre Mizoguchis sans for den historiske realisme, og filmen er at ligne ved at stykke forfinet grafik, inspireret af den klassiske, japanske kunst. Den er blandt hans helt store film, total i sin anskuen af verden, menneskene, samfundet og naturen.

PRINSESSE YANG KWEI FEI

Over for »Chikamatsu monogatari« må »Yokihi« komme til at stå noget blegere. Filmens hovedperson er en legendarisk kinesisk heltinde, og Mizoguchi arbejdede også i bogstaveligste forstand uden for Japan. Filmen er optaget på Formosa, og er en co-produktion mellem Daiei og de navnkundige Shaw Brothers fra Hong Kong, der senere skulle blive verdensberømte på deres Karatefilm.

Yang Kwei Fei er en kvinde af ydmyg ekstraktion, der bliver kejserens myndling. Han forelsker sig i hende, og de beslutter at gifte sig. Da et oprør mod kejseren bryder ud, forlanger oprørerne, at kejseren skal skille sig af med Yang Kwei Fei. Det nægter han, men hun indvilliger selv i at gå i døden, i håbet om at redde sin elskede. Historien er en lang hyldest til den elskende kvinde, men den undgår ikke helt det monotone. Anderson og Richie finder den rent ud temmelig kedelig, men jeg vil gerne reservere min endelige vurdering til jeg engang ser den under de rigtige omstændigheder. Bl. a. er jeg ude af stand til at bedømme den, fordi jeg så den i sort-hvid udgave. Filmen er Mizoguchis første i farver (og han fik i øvrigt kun lavet endnu en i farver, »Shin Heike Monogatari«), og dens kvaliteter må nok først og fremmest søges i det stilistiske.

SKAMMENS GADE

»Akasen Chitai« blev Mizoguchis sidste film, og man har i den set visse bestræbelser fra Mizoguchis side på at finde en ny stil. Det er en samtidsskildring om 5 prostituerede kvinder i bordellet »Dreamland« i Tokyos Yoshiwara-kvarter. Ved at kaste lys over fem skæbner leverer Mizoguchi en ret skarp, men også usensationalistisk kritik af de samfundsforhold, der tvinger kvinder ud i udnyttelse og ydmygelse.

Mickey er en ung pige, der har søgt til bordellet for at slippe hjemmefra, og hun skændes regelmæssigt med sin far. Yasumi har brug for penge, således at hun kan skaffe sin far ud af fængsel. Hanaya må opretholde livet for en syg ægtemand, og hun har også et lille barn at tage vare på. Yumeko lever for sin unge søn, der går i en fin skole, og Yoriya sparer op for at kunne gifte sig. Disse fem prostituerede skildres i første række som kvinder, og Mizoguchi udpensler ikke deres erhverv. Skurken i filmen er bordellets ejer. Han er en benhård og kynisk forretningsmand, der imidlertid ynder at se sig selv som en pater familias, der sørger for sine piger.

»Akasen Chitai« er på mange måder udtryk for en tilbagevenden til en tidligere samtidsrealistisk stil. Den undgår nok ikke helt melodramatiske effekter, men den har stort set et smukt, solidarisk og upatroniserende forhold til sine kvindelige hovedpersoner. Den viser Mizoguchi som den store kvindeskildrer i japansk film, og den viser, hvor fremragende en iscenesætter af kvinder, han var. Særlig iøjnefaldende er naturligvis Machiko Kyos spil som den amerikaniserede Mickey, en rolle, der ligger uden for det fag, vi er vant til at se hende i. Og slutbilledet med den unge og uskyldige pige, der ankommer for at arbejde i bordellet, er blandt dem, man aldrig glemmer.

Ib Monty

Det gyldne tempel

»Enjo« (på engelsk kendt som »Conflagration«) er en af de vigtigste af Kon Ichikawas film fra 50'erne og dermed et af de væsentligste værker i efterkrigens japanske filmhistorie. Det er en bearbejdelse af den umådeligt filmatiserede Yukio Mishimas roman, »Det gyldne Tempel« (1956, da. overs. 1965), der bygger på en virkelig begivenhed. I 1950 nedbrændte Det gyldne Tempel, Kinkaku-ji, i Kyoto. Templet, der i dag er genopbygget, var opført omkring 1400 af shogun'en (statholderen) Yoshimitsu og betragtedes som et uvurderligt nationalt klenodie. Mishimas roman skildrer ildspåsættelsen og dens baggrund, set gennem pyromanens øjne:

Goichi Mizoguchi er søn af en præst ved et lidet udbytterigt tempel på Japans vestkyst. Da faderen dør, sendes Goichi til Det gyldne Tempels abbed, Tayama Dosen, der er en ven af den afdøde. Goichi er svagelig, sky og stammende. Under sin tid som akolyt (tempeltjener) betages han mere og mere af Det gyldne Tempel, der i al sin skønhed kommer til at stå for ham som et symbol på renhed og troens styrke. Men efterhånden skuffes han. Det lykkes ham ikke at få venner blandt de andre munke, abbeden viser sig at være pengeglad og kvindekær, og templet udnyttes kommercielt som en del af en givtig turistindustri. I et på forhånd dødsdømt, desperat forsøg på at bevare sine idealer intakt destruerer han deres besmittede inkarnation: Han sætter ild på templet, der nedbrænder til grunden.

Manuskriptforfatteren Natto Wadas beskæring af (og podning på) romanforlægget forekommer mig at være lige så eksemplarisk som den er dristig. Nogle få episoder af særligt visuelt indhold er bibeholdt aldeles uændret. Alt for tydeligt »litterære« påfund, som nogle lovligt arrangerede tilfældige sammentræf, er fjernet med hård hånd. Den enstonighed, som jeg-romanens subjektive beretter-teknik kan resultere i, fjerner de fleste film næsten pr. definition, men her er der, for yderligere at understrege det åbnede perspektiv, tilføjet en ny, væsentlig figur i persongalleriet: Templets administrator, der giver historien en hårdt savnet humoristisk distance og en mere almenmenneskelig dimension.

Men mest iøjnefaldende er det, at romanens ligefremme kronologi er blevet brudt og den komplicerede flashback-struktur indført, som vi kender fra flere af Ichikawas 50'er-film, f. eks. »Kokoro« (The Heart) og »Burmaharpen«. Størstedelen af filmens beretning er et flashback under politiets forhør af Goichi. Hertil føjes en lille epilog, hvor Goichi føres i fængsel, mens de forbipasserende kommenterer sagens videre forløb som et græsk kor. Inden i det primære flashback, der bevæger sig adræt elliptisk fremad, er der andre flashbacks i en stil, der kan minde lidt om den, Sjöberg anvendte i »Fröken Julie« (1951). Mens billedet holdes på den erindrende Goichi overtoner baggrunden til et andet sted og en anden tid, og lyset skifter samtidig karakter efter de nye omgivelser, så man nu bemærker Goichis ændrede udseende og påklædning. Disse helt magisk virkende overgangsscener må være en kombination af klog billedbeskæring, usædvanligt vellykket baggrundsprojektion samt op- og nedtoninger i forgrundsbelysningen. På lærredet fremstår de som på én gang overraskende, indlysende rigtige og æstetisk elegante – en ikke usædvanlig blanding, hvad angår Kon Ichikawa.

Instruktørens indgreb i forlægget er ikke begrænset til formen. Selv om de to værker følges pænt på det anekdotiske plan, er der store forskelle i deres ånd. Dette ses særlig tydeligt i tegningen af hovedpersonen: Romanens Goichi er i familie med dæmoniske selvplagere som Dostojefskis »kældermennesker« eller Poes patologiske fortællere. Han er en tvivler, der bekræfter sin eksistens gen-

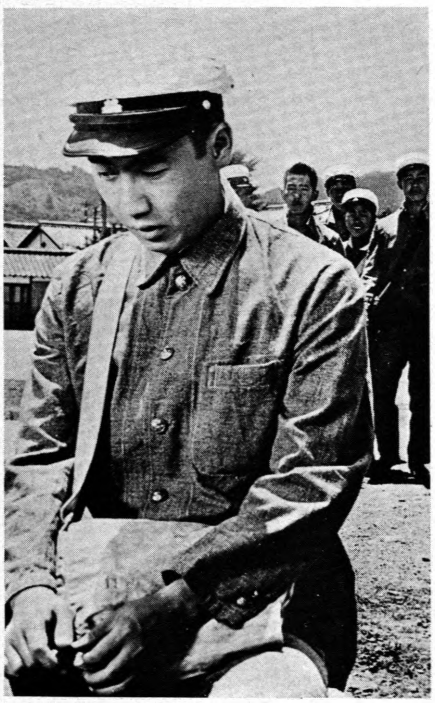
nem handling, om så denne handling skulle vise sig at være absurd. Da han har brændt templet af, tager han sig en cigaret: »Jeg havde det som en mand, der efter veludført arbejde sætter sig ned med en smøg. Jeg ville leve«.

Anderledes med Ichikawas udgave af figuren. Denne Goichi er (mere sandsynligt), så stærkt mærket af miljø og opdragelse, at hans protest er helt forgæves. Ildspåsættelsen er langt fra at være en livsbekræftende gestus, rettet mod tradition og snæversyn: Det er den sidste krampetrækning før døden. Goichi begår selvmord.

Ichikawa fortæller historien om Goichi Mizoguchi i sort/hvide scope-billeder af en uforlignelig, grafisk skønhed, med en overlegen anvendelse af asymmetri og lange, perspektivreducerende brændvidder. Filmens imponerende visuelle overflade alene vil kunne fængsle den vesterlænding, der måske kan finde dens problematik for eksotisk, men mange vil identificere sig med dens kritik af gold materialisme, dens anklage mod livskvælende fattigdom og dens moralske krav om en syntese af teori og praksis i individets liv. (Enjo – Japan 1958).

Peter Nørgaard

En scene fra
»Det gyldne tempel«.



De 7 dødssynder

At se den franske 1962-episodefilm »De 7 dødssynder« i 1977 var som at indånde bouquet'en fra en af film-modernismens fine årgange, dengang navne som Godard og Chabrol udtaltes med intellektuel ærefrygt. Et nostalgisk pust fra den ny bølges glansperiode, hvor man med store øjne gik og »opdagede filmkunsten«.

»De 7 dødssynder« er vel ikke repræsentativ for det *bedste* i de års franske filmkunst, men den har en bunke af dens overfladiske karakteristika. Navne som Demy, de Broca, Michel Legrand på forteksterne. Kære kendte ansigter, Trintignant, Terzieff, Desailly, Sami Frey, Claude Berri, Brialy, m. fl. Det sort/hvide cinemascope-billede, som især »Ung flugt« havde gjort kunstnerisk comme il faut.

Men bortset fra patinaen, hvad havde filmen da at byde på?

Syv anekdoter, nogle behageligt diverterende, andre mindre end det. Ionesco præsterer lidt rutineret absurd dramatik, om fluen i suppen, der medfører Jordens undergang, takket være *vreden.* Molinaro sjusker sig igennem Claude Mauriacs stuepige-fabel om *misundelsen:* Når man har etagetjeneren, vil man have millionæren og vice versa. Pointen i Godards eksistentialistiske vittighed om *livsleden* er, at Eddie Constantine ikke gider gå i seng med en indbydende pige, fordi han er for dorsk til at klæde sig på bagefter. Demy fortæller om et par drenge, der forveksler *vellyst* med vellevned og har groteske helvedes-fantasier. Hvad vellevned, eller *fylderi,* i virkeligheden er, giver de Broca (og Boulanger) et absurd-humoristisk eksempel på: En familie af ædedolke kører til bedstefars begravelse med et flyttelæs af madvarer på taget af deres faldefærdige bil. De klarer med nød og næppe de 10 km på tre timer, inklusive spisepauser. Episoden slutter med ordene »Se hvordan det begynder« og et billede af et spædbarn, der patter ihærdigt. Ha-Ha. De to bedste episoder var begge skrevet af Felicien Marceau, elegante noveller med en spids, moralsk slutpointe, iscenesat af hhv. Vadim (hovmodet) og Chabrol (gerrigheden). *Hovmodet:* En gift kvinde vil stikke af med sin elsker, men bliver hjemme og holder på manden, da hun opdager, at han vil stikke af med sin elskerinde. *Gerrigheden:* En ung mand tilbringer natten med en luksusluder for sine og kammeraternes sammenskrabede penge. Da pigen om morgenen hører om dette gode kammeratskab, røres hun: »Der skal ikke være penge imellem os, skat«, og giver ham så – hans beskedne andel af det indsamlede beløb tilbage! Marceau havde specielt anbefalet Chabrol som instruktør af denne episode. Det blev den bedste – og den sidste. C'est tout. (Les 7 péchés capitaux – Frankrig 1962).

Peter Hirsch

Det var nat i Rom

Hvad skal man mene om »Det var nat i Rom? Og hvad skal man i det hele taget mene om den Roberto Rossellini, som nogle udnævner til filmkunstens største filosof, og som andre frakender evnen til at lave en nogenlunde ordentlig film?

»Det var nat i Rom« demonstrerer en del af Rossellinis mindre spændende sider plus et par af de fremragende. Den er et eksempel på, at Rossellini, foruden alt det andet, er en af filmkunstens mest ujævne instruktører – ikke blot fra film til film, men fra scene til scene, fra billede til billede. Blot ét eksempel på det tilfældighedens præg, der kendetegner »Det var nat i Rom«: Det helt sublimt indholdsladede billede, hvor Giovanna Ralli og Renato Salvatores ansigter i forgrunden forsigtigt flankeres af to romerske buster i baggrunden – som var det skygger eller mytologiske projektioner af personerne i forgrunden (eller vice versa) – dette mageløse billede er skødesløst henkastet i en længere, umarkant iscenesat sekvens, dukker op uden varsel og forsvinder igen i den neorealistiske sindighed. Er det sjuskeri? Eller er det en stil? I tilfældene »Rom, åben by« og »Paisa« behøvede man ikke være så meget i tvivl: Da var neorealismen en revolutionerende selvfølgelighed, dikteret af situation og omstændigheder. Over for »Det var nat i Rom« fra 1960 er man på glatis. De indledende dokumentarafsnit fra 2. verdenskrig stikker af mod den øvrige films forsigtige »filmen udenom« – udenom alle 1960-kendetegn i gader og stræder. Og det typerolle-skuespillervalg, der altid har været en del af Rossellinis metode, virker her mere banalt, end selv neorealismens principper kan yde dækning for: Leo Genn er mere inkarneret, piberygende englænder end nogensinde. Bondartjuk (der året forinden var brudt internationalt igennem i sin egen »En mands skæbne«) er mere »russisk« i denne film end i nogle af sine russiske! Italienerne er stadig de mest overbevisende, selvom også de er blevet professionelle siden »Paisa«. »Det var nat i Rom« er ikke »stærk nok« i sig selv, som film betragtet, til at få én til at glemme det stadig påtrængende spørgsmål: Hvorfor? Hvorfor vendte Rossellini omkring 1960 tilbage til okkupations-historien med denne film (og »General Della Rovere«)? Det kan da ikke bare have været for at konstatere den banale sandhed, at italienerne var en nation af vendekåber? »Dengang det gik godt, var vi alle fascister. Da det pludselig gik skidt, var der ikke én fascist tilbage i Italien«, lyder en replik i filmen. En nøglereplik? Eller også bare en tilfældigt henkastet bemærkning, et »spor«, der ingen steder fører hen? (Era notte a Roma – Italien 1960).

Peter Hirsch

Elskende i år 1

Pavel, en lidt fersk fyr og entusiastisk smalfilmer med instruktør-drømme, møder i sommeren 1945 Helena, som er smuk, men indesluttet fordi hun har været i koncentrationslejr og har overlevet sammen med søsteren Olga. Hun plages af hæmninger og traumer, og har svært ved at finde sig til rette i kærlighedsforholdet med den ukomplicerede Pavel. Søsteren hiver fra den ene side for at fastholde hende ved de rædsler, de har gennemgået sammen, fra den anden side lokker livet og kærligheden (in casu Pavel). Den sidste afgørende kamp udspilles omkring Olgas planlagte emigration til Australien

(hvor hun åbenbart mener bedre at kunne hæge om traumerne) og omkring det barn, Helena pludseligt – men for filmkendere ikke helt uventet – venter sig. Kærligheden sejrer. Australien og abortlægen taber. Vi drager et lettelsens suk over, at optimismen slutteligt sejrede. Der bliver gået lange ture i Prag og omegn. Skuespillerne spiller sig ikke særligt overbevisende vej gennem et ret substansløst manuskript af Jan Otcenásek (der også skrev Jirí Weiss' »Romeo, Julie og mørket«) i Jaroslav Balíks instruktion. Musikken er styg og sødladen, som filmen i øvrigt. Men det hele er så pænt, har bestemt ikke nogen psykologiske eller ideologiske overraskelser skjult i ærmet. En rigtig eksportvare, som TV dog gerne måtte have betakket sig for. (Milenci v roce jedna – Tjekkoslovakiet 1973).

Peter Schepelern

Fiskerne

»Nu øjnede Tabita et sejl øst i fjorden. Hun lagde drengen ned i vognen og vinkede til båden med sit lommetørklæde. En sky gik for solen, og skyggen drev hen over vandet som en stor mørkeblå flage.«

Jens Ravns TV-føljeton slutter (med det snart obligatoriske 'frosne' billede) som Jens Kirks roman, og den seks episoder lange serie forholder sig i det hele taget uhyre loyalt til Kirks romanforlæg, sådan som det er blevet pålagt Jens Ravn og hans manuskriptforfatter Leif Petersen, og som de rimeligt nok har accepteret. Men den dobbelttydighed, der findes både i romanens ovenfor citerede slutning og i helhedens personskildring, er det ikke lykkedes Jens Ravn at finde nogen rimelig erstatning for, og dermed er loyaliteten blevet til et tvivlsomt gode. Ofte forekommer det, som om alle kræfter er blevet sat ind på at rekonstruere de ydre ting, så der ikke har været overskud til at give rekonstruktionen det nødvendige liv. Jens Ravn citeres (i Thorkild Borup Jensens udmærkede »Fra bog til skærm. Fiskerne som TV-spil«) for en bemærkning om, at »Jeg ønsker med 'Fiskerne' at forløse Kirks ord – seerne skal have samme oplevelse som læserne af romanen har haft«, hvilket selvfølgelig er en umulighed, hvis ordene tages for deres pålydende; men forstået – som det vel er meningen – som det at seerne skal have en *tilsvarende* oplevelse (der ikke nødvendig er den samme), er udgangspunktet i orden. Men Jens Ravn brugte altså også ordet *oplevelse* – men hvilke oplevelser har der egentlig været? Der sker så utroligt meget i Kirks roman, og meget af det er kommet med i føljetonen, alt for meget, men helt uden den intensitet i spillet, som betinger oplevelsen.

På forhånd er oplevelses-momentet vel det sværeste at skabe alene fordi føljeton-formen så at sige kræver et talent for den 'gammeldags', spændingsskabende beretter-facon (som f. eks. Dickens ejede). Men også fordi både formen og romanen ligesom kræver en instruktør af et helt andet temperament end Jens Ravn. Det er næppe nogen tilfældighed, at Jens Ravns debutfilm, »Manden der tænkte ting«, fortsat er hans mest overbevisende værk og netop var så relativt vellykket fordi »den handler jo mindre om personer end om *personlighedsbegrebet*«, som det så klart blev formuleret af Niels Jensen i hans anmeldelse (Kosmorama 92). Den films spil om menneskesjæle blev udkæmpet på et intellektuelt plan, hvor ideerne var overordnet følelserne, men i »Fiskerne« forholder det sig stik modsat, og jeg kan ikke med min bedste vilje finde ret meget i TV-bearbejdelsen af Kirks roman, der lader personernes sjæleliv være andet end postulater. Faktisk har TV-serien allermest karakter af en række kønne illustrationer til Kirks roman, men ikke engang illustrationer, der supplerer og beriger, som illustrationer gør når de er lykkedes bedst, men som en gentagelse, en konkretisering og en indsnævring af det allerede sagte. Også selv når man ikke har siddet med romanen ved hånden eller i frisk erindring. Føljetonens karakter af illustreret klassiker understreges yderligere (især i de første episoder) af, at de enkelte scener står så kort tid, at der ikke kan være plads til andet end den i bedste fald to-dimensionale præsentation. Denne springske scene-opbygning bliver på film og TV abrupt, fortællerytmen brydes, hvor det i romanen langt bedre lykkes at holde styr på de mange hurtige skift fra sted til sted, fra person til person. En stramning af stoffet med deraf følgende koncentration om færre og mere betydningsbærende øjeblikke (og personer) kunne nok have befordret den nødvendige nuancering af personerne. Eksempelvis blev det første sammenstød mellem den bløde pastor Brink og den stejle indremissionske fisker Thomas Jensen ikke til andet end et replikskifte, hvor det i romanen bliver til en præcis og hurtig karakteristik af to mennesker så fjernt fra hinanden som vel overhovedet tænkeligt. Når Kirk lader pastor Brink betragte Thomas Jensen som »den lille fisker så næsten latterlig ud i sine fine stadsklæder« for derefter at lade Brink ændre opfattelse til »Nej, sandelig, den mand var ikke latterlig. Han var mager og senet, smidig som et dyr og med det forunderlig milde og strenge ansigt. Med ham var det alvor«, så er både det ideelle og det personlige konfliktstof angivet med langt rigere perspektiv. Blot i denne scene i romanen findes antydet både baggrunden og fremtiden: Vesterhavsfiskerens af andet og langt barskere miljø formede personlighed end pastorens vege og allerede vaklende tro på sin egen styrke i det senere udviklingsforløb om sjælefiskeriet.

I TV-filmen forfladiges generelt den åndelige styrke i skildringen af fiskerne vesterfra. Bønnemøder med salmesang giver af og til serien en grotesk karakter af et syngespil, en alt for karikerende effekt i skildringen af »de hellige« og deres kollektive sammenhold i et Limfjordssogn, hvis anderledes livssyn oftest vises med glansbilledagtige folkelivsbilleder fra det syndige kroliv. Rigtigt liv får disse scener aldrig.

Godt halvvejs igennem de seks episoder blev det dog lidt bedre. Først og fremmest fordi der undervejs kom lidt ro over historien, med relativt lange forløb, der gav tid til en vis fordybelse, men stadig med vægten lagt på det pertentligt rekonstruerende. Kontrasten mellem fiskernes skovtur og den af pastor Brink arrangerede skovtur, der ender i druk og pastorens endelige fallit var i hvert fald ganske effektiv *folkekomedie* (modsat den egentlig effektløse skildring af fiskernes slagsmål, da retten til fiskesteder skulle hævdes). Også konflikten blandt de hellige, da Tabita vender hjem med tyk mave, moderens smertelige erkendelse af egen ufuldkommenhed (sat i relief af faderens langt mere humane reaktion) over for datterens gravide frafald er berettet med en i helheden elementær og givtig styrke, men hvordan og hvorledes det nu end bedrede sig i forhold til starten, så er slutfacit dog fattigt. Og fattigfint. Folkekomedie er og bliver det, hvor meget arbejde der end på forhånd er nedlagt i »Fiskerne«, og som folkekomedie er føljetonen simpelthen ikke god nok. En Observa-undersøgelse (offentliggjort i Jyllands-Posten 28.3.1977) viser, at skønt seertallet har været over al forventning stort (tre fjerdedele af voksne TV-kiggere har fulgt serien), så har de samme seere ikke vurderet »Fiskerne« højere end til »jævnt god« eller »middel«. I point udtrykt med 3,5 eller lavest vurderet blandt seerne og deres serier i perioden (»To brødre« blev den mest bedømte med 4,6 point, men også »Herskab og tjenestefolk« og »Kurtisanerne« var bedre placeret i kiggernes bevidsthed).

Per Calum

Premtererne

1.10. - 31.12.76/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

AFFÆREN I MØLLEBY
Danmark 1976. **Dist:** Nordisk. **P-selskab:** Nordisk. **P-leder:** Bo Christensen. **I-leder:** Jan Lehmann. **Instr:** Tom Hedegaard. **Manus:** Henning Bahs, Tom Hedegaard, Erik Balling. **Efter:** Roman af Morten Korch. **Div. assistenter:** Jesper Find, Stig Sparre-Ulrich, Jan Balling, Michael Dela, Helle Brusch. **Foto:** Claus Loof. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ole Steen Nielsen. **Dekor:** Peter Højmark. **Rekvis:** Magnus Magnusson, Jes Holtsø. **Kost:** Lotte Dandarnell, Evelyn Olsson. **Makeup:** Ruth Mahler, Pia Wichmann. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Lys:** Jørgen Kunz, Søren Sørensen. **Tone:** John Nielsen, Hans W. Sørensen. **Medv:** Poul Reichhardt (Borgmester Clemmensen), Elin Reimer (Fru Clemmensen), Inge Margrete Svendsen (Clara Clemmensen), Dick Kaysø (Ivar), Ove Sprogøe (Mortensen), Lily Broberg (Hans værtinde), Arthur Jensen (Nikolajsen, barber), Karl Stegger (Morbror Ole), Ole Søltoft (Kølle junior), Edvin Tiemroth (Overretssagfører Kølle), Bjørn Puggaard-Müller (Direktør Lund), Henning Palner (Ditlefsen), Ejnar Federspiel (Assesoren), Poul Thomsen (Due), Jens Okking (Lang), Christoffer Bro (Ingeniøren). **Længde:** 97 min., 2635 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 26.12.76 Scala (Aalborg), Regina (Århus), Palads (Odense), Lido (Vejle), Rådhusteatret (Randers), Kino (Slagelse), Scala (Roskilde), Kosmorama (Esbjerg), Kino (Horsens), Bio (Herning). Folkekomedie.

AFRIKA EKSPRESSEN
Africa Express. Vesttyskland/Italien. **P-selskab:** Deutsche Fox Film (Frankfurt am Main)/Tritone Cinematografiche (Rom). **P:** Salvatore Alabiso. **Instr:** Michele Lupo. **Manus:** Mario Amendola, Sergio Corbucci, Gabriele Martin. **Efter:** Idé af Mario Amendola, Sergio Corbucci. **Foto:** Roberto Gerardi. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Eugenio Alabiso. **Ark:** Pietro Filippone. **Musik:** Guido & Maurizio de Angelis. **Medv:** Giuliano Gemma (John Baxter), Ursula Andress (Madeleine Cooper), Jack Palance (Robert Preston/William Hunter), Giuseppe Mafioli, Luciana Turina, Rossana di Lorenzo, Giovanni Pazzafini, Peter Nicholls, Werner John, Romano Puppo, Werner Dell, Roberto D'Acqua. **Længde:** 98 min., 2670 m. **Censur:** Grøn, fb.u.12. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.12.76 Colosseum. Spændingsfilm.

AGUIRRE – DEN GALE EROBRER
Aguirre, der Zorn Gottes. Vesttyskland 1972. **P-selskab:** Werner Herzog Filmproduktion/Hessischer Rundfunk. **P:** Werner Herzog. **As-P:** Daniel Carino. **P-leder:** Walter Saxer, Wolf Stipetic. **Instr:** Werner Herzog. **Manus:** Werner Herzog. **Div. assistenter:** Gustavo Arbulu, Martje Grohmann, Dr. Georg Hagmüller, Ina Fritsche, René Lechleitner, Orvido Ore. **Foto:** Thomas Mauch, Francisco Joán, Orlando Macchiavello. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Beate Mainka-Jellinghaus. **Sp-E:** Juvenal Herrera, Miguel Vazquez. **Musik:** Popol Vuh. **Tone:** Herbert Prasch, Bob Oliver. **Medv:** Klaus Kinski (Don Lope de Aguirre), Cecilia Rivera (Flores de Aguirre), Ruy Guerra (Don Pedro de Ursua), Helena Rojo (Inez de Atienza), Del Negro (Broder Gaspar de Carvajal), Peter Berling (Don Fernando de Guzman), Daniel Andes (Perucho), Armando Polanah (Armando), Edward Roland (Okello), Daniel Farfan, Alejandro Chavez, Antonio Marquez, Julio Martinez, Alejandro Repullés samt Lauramarca kooperativ indianere. **Længde:** 94 min. **Censur:** Fb. u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 5.10.76 Delta. Anm. Kos. 132.

ALLE ELSKER ROCK
Never Too Young To Rock. England 1975. **Dist:** GTO. **P-selskab:** GTO. **P:** Greg Smith, Ron Inkpen. **Ex-P:** Laurence Myers. **P-leder:** Chris Evans. **Instr:** Dennis Abey. **Instr-ass:** Roger Inman. **Manus:** Ron Inkpen, Dennis Abey. **Foto:** Harvey Harrison. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Ray Lovejoy. **Ark:** Denis Gordon-Orr. **Musik:** M. de medvirkende samt »1812 ouverturen« af Tchaikovsky. **Tone:** Chris Greenham, Rene Borisewitz, Doug Turner. **Medv:** Peter Denyer (Helten), Freddie Jones (Mr. Rockbottom), Sheila Staefel (Caféejer), Joe Lyneh (Russisk soldat), John Clive (Bandsman), Peter Noone (Kaptajn), Scott Fitzgerald, Mud, Bob Kerr's Whoopee Band, The Glitter Band, The Rubettes, Slick, Sally James. **Længde:** 98 min., 2690 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper. **Prem:** 15.10.76 Mercur. Indspilningen startet 4. november 1975. Musikfilm.

AMULETTEN
O Amuleto De Ogum. Brasilien 1975. **Dist:** Regina Filmes. **P-selskab:** Embra Filmes/Regina Filmes. **Instr:** Nelson Pereira Dos Santos. **Manus:** Nelson Pereira Dos Santos. **Efter:** Fortælling af Francisco Santos. **Foto:** Helio Silva, Jose Cavalcanti, Nelson Pereira Dos Santos. **Klip:** Serveriano Dada, Paulo Pesson. **Musik:** Jards Macale. **Tone:** Albertino Nogueira Da Fonseca. **Medv:** Ney Sant'Anna (Gabriel), Jofre Soares (Dr. Severiano), Annecy Rocha (Eneida), Jards Macale (Gadesangeren Firmino), Emmanoel Cavalcanti (Dr. Barauna), Maria Ribeiro (Gabriels mor), Francisco Santos (Chico De Assis), Erley Jose De Freitas (Fader Erley), Jose Marinho (Quati), Antonio Carneta (Ze Indio), Washington Fernandes (Gogo). **Længde:** 110 min., 3045 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 12.11.76 Delta Bio. Anm. Kos. 132.

ANDERS AND'S HUMØRPILLER
Donald Duck Fun Festival. USA 1933-53. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Walt Disney. **Farve:** Technicolor. **Filmene er:** + 1933: »The Night Before Christmas« (Julenat). + 1938: »Donald's Golf Game« (Anders And som Golfspiller), + »Polar Trappers« (Polarjægere). + 1940: »The Riveter« (Nitteren), »Donald's Dog Laundry« (Anders And's Hundevask). 1941: »Chef Donald« (Mesterkokken). + 1947: »Pluto's Fledgling« (Plutos Fugleunge). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Milt Schaffer, Eric Gurney. **Musik:** Oliver Wallace. + 1948: »Winter Storage« (Anders And's Plageånder). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** Oliver Wallace. »Honey Harvester« (Anders And og Bien). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** Oliver Wallace. + 1950: »Corn Chips« (Anders And's Popcorn). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** Oliver Wallace. 1952: »Uncle Donald's Ants« (Anders And's Myrekryb). **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Al Bertino, Nick George. **Musik:** Joseph S. Dubin. »For Whom The Bulls Toil« (Hvem brøler tyrene for). **Instr:** Jack Kinney. **Manus:** Dick Kinney, Brice Mack. **Musik:** Joseph S. Dubin. **Længde:** 76 min., 50 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 19.11.76 Metropol, Rialto 2, Bio Trio. Filmene mærket med + udgør »Metropols Juleshow«. Filmen »The Night Before Christmas« kørte i Rialto & Bil Trio indtil 24.12., hvorefter den udgik.

ATOM-BUSSEN
The Big Bus. USA 1976. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Cohen & Freeman/Philips. For Paramount. **P:** Fred Freeman, Lawrence J. Cohen. **Ex-P:** Michael Philips, Julia Philips. **P-leder:** Phil Rawlins. **Instr:** James Frawley. **Instr-ass:** Mel Efros, Chris Christenberry, Victor Hsu. **Manus:** Fred Freeman, Lawrence J. Cohen. **Foto:** Harry Stradling Jr. **Farve:** Movielab. **Format:** Panavision. **Klip:** Edward Warshilka. **P-tegn:** Joel Schiller. **Dekor:** Barbara Krieger. **Kost:** Marianna Elliott. **Sp-E:** Lee Vasque, Gail Brown, Bob Dawson. **Musik:** David Shire. **Ork:** Jack Hayes. »Tommy Joyce« af Murphy Dunne. »You're Just in Love« af Irving Berlin. »Everything's Coming Up Roses« af Stephen Sondheim, Jule Styne m. fl. **Tone:** Al Overton Jr., Doc Wilkinson, Howard L. Beals. **Medv:** Joseph Bologna (Dan Torrance), Stockard Channing (Kitty Baxter), John Beck (Shoulders O'Brien), Rene Auberjonois (Fader Kudos), Ned Beatty (Shorty Scotty), Bob Dishy (Dr. Kurtz), Jose Ferrer (»Ironman«), Ruth Gordon (Gammel dame), Harold Gould (Professor Baxter), Larry Hagman (P-plads læge), Sally Kellerman (Sybil Crane), Richard Mulligan (Claude Crane), Lynn Redgrave (Camille Levy), Richard B. Shull (Emery Bush), Stuart Margolin (Alex), Howard Hesseman (Jack), Mary Wilcox (Mary Jane Beth Sue), Walter Brooke (Mr. Ames), Vic Tayback (Goldie), Murphy Dunne (Tommy Joyce), Raymond Guth (Farmer), Miriam Byrd-Nethery (Farmerens kone), Dennis Kort (Farmerens søn), James Jeter (Bartender i bus). **Længde:** 88 min., 2430 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 20.12.76 Rialto I. Indspilningen startet 29. september 1975 i Los Angeles. Anm. Kos. 133.

BENJI
Benji. USA 1974. **Dist:** Mulberry. **P-selskab:** Mulberry Square Productions. **P:** Joe Camp. **Ex-P:** Ed Vanston. **As-P:** Erwin Hearne, Ben Vaughn. **P-leder:** Neil Roach. **Instr:** Joe Camp. **Manus:** Joe Camp. **Hundetrænere:** Mr. & Mrs. Frank Inn. **Foto:** Don Reddy. **Farve:** CFI-color. **Klip:** Leon Smith. **Ark:** Harland Wright. **Musik:** Evel Box. **Sang:** »I Feel Love« af Evel Box, Betty Box. **Solist:** Cahrlie Rich. **Tone:** Bruce Shearin, Larry Tubor. **Medv:** Higgins (Benji), Peter Breck (Dr. Chapman), Cynthia Smith (Cindy Chapman), Allen Fiuzat (Paul Chapman), Patsy Garrett (Mary, barnepige), Edgar Buchanan (Bill), Terry Carter (Politibetjent Turrle), Christopher Connelly (Henry), Tom Lester (Riley), Mark Slade (Mitch), Herb Vigran (Samuels), Deborah Walley (Linda), Frances Bavier (Dame med kat), Victor Raider-Wexler (Payton Murrah), Charles Starkey (Vagtmand), Don Puckett (Detektiv), Erwin Hearne (Mr. Harvey), Katie Hearne (Mrs. Harvey). **Længde:** 86 min., 2345 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 15.10.76 ABCinema. Børnefilm.

BESÆTTELSE
Obsession. **Arb.titler:** Double Ransom; Deja vu. USA 1976. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Yellow Bird Films/George Litto Productions. **P:** George Litto, Harry N. Blum. **Ex-P:** Robert S. Bremson. **P-leder:** Frank Beetson. **Instr:** Brian De Palma. **Instr-ass:** William Pool, Bob Bender. **Manus:** Paul Schrader. **Efter:** Fortælling af Brian De Palma, Paul Schrader. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Fotokons:** Anne Pritchard. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Paul Hirsch. **Ark:** Jack Senter. **Dekor:** Jerry Wunderlich. **Portrætter:** Barton De Palma. **Sp-E:** Joe Lombardi. **Musik:**

Bernard Herrmann. **Solister:** The Thames Choir under ledelse af Louis Halsey m. The National Philharmonic Orch. **Tone:** Dan Sable, David Ronne. **Medv:** Cliff Robertson (Michael Courtland), Genevieve Bujold (Elizabeth Courtland/Sandra Portinar), John Lithgow (Robert LaSalle), Sylvia »Kuumba« Williams (Judy), Wanda Blackman (Amy Courtland), Patrick McNamara (3. kidnapper), Stanley J. Reyes (Inspektør Brie), Nick Krieger (Farber), Stocker Fontelieu (Dr. Ellman), Don Hood (Ferguson), Andrea Esterhazy (D'Annunzio), Thomas Carr (Paperboy), Tom Felleghy (Italiensk forretningsmand), Nella Simoncini Barbieri (Mrs. Portinar), John Creamer (Fredsdommer), Loraine Despres (Jane), Regis Cordic (Radiomand). **Længde:** 98 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Palladium. **Prem:** 30.12.76 Palladium. Anm. Kos. 133.

BIBI – EN »KNALDPERLE« PÅ 16

Bibi – sündig und süss. **Sv.titel:** Vild på sex. Vesttyskland/Sverige 1974. **P-selskab:** Monarex/Saga. **Instr/Manus:** Joseph W. Sarno. **Foto:** Peter Rohe, Norbert Friedlaender. **Klip:** Gisela Gerlach, Monika Güssner. **Medv:** Marie Forså (Bibi), Nadia Henkowa, Anke Syring, Ines André, Birgit Zamulo, Peter Hamm, Brit Corvin, Karin Larson. **Længde:** 104 min., 2840 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Borg. **Prem:** 14.12.76 Carlton. Pornofilm.

BJERGKØBING GRAND PRIX

Flåklypa Grand Prix. Norge 1972–75. **Dist:** Norenafilm. **P-selskab:** Caprino Filmcenter. **P:** Ivo Caprino. **P-ass:** Sissel Johansen, Yvonne Caprino. **P-leder:** Remo Caprino. **Instr:** Ivo Caprino. **Instr-ass:** Remo Caprino. **Manus:** Kjell Aukrust, Remo Caprino, Kjell Syversen, Ivo Caprino. **Animation:** Ivo Caprino. **Miljø, figurer:** Kjell Aukrust. **Modeller, kulisser, tekn. leder:** Bjarne Sandemose. **Modellør:** Ingeborg Riiser. **Foto:** Charles Patey, Ivo Caprino. **Kamera:** Per Hauger, Per Vestby. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ivo Caprino. **Dekor:** Gerd Alfsen. **Kost:** Gerd Alfsen. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Tone:** Jacob Trier, Aage Andersen. **Medv:** (Stemmer): Helge Kjærulff-Schmidt (Fortæller), Ole Monty (Teodor Fælgen), Vigga Bro (Sofus Gundersen), Benny Hansen (Ludwig), Vera Gebuhr (Fru Glad), Dick Kaysø (1. TV-reporter), Ulf Pilgaard (Rodolf Blodstrupmose), Rolf Just Nielsen (Sheik Ben Redic Fy Fazan), Ulf Pilgaard (Halfdan Brunskimmel), Peter Kitter (2. TV-reporter), Gunnar Nu Hansen (Sportspeaker) m. fl. **Dansk bearbejdelse:** Benny Andersen. **Dansk instruktør:** Nic. Lichtenberg. **Længde:** 88 min., 2415 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 8.10.76 Tivoli, Scala (Aalborg), Kosmorama (Århus), Palads (Vejle), Kino (Odense). Dukkefilm. Interview med instruktøren i Kos. 132.

BRUCE LEE – OFFER FOR DØDENS SLAG

Bruce Lee – We Miss You (?). Hong Kong. **P-selskab:** Shaw Bros. **P:** Jimmy Shaw. **Farve:** Eastmancolor (?). **Medv:** Cheng Kuo-Tung (Stone). **Længde:** 89 min., 2420 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 25.10.76 Colosseum. Karatefilm.

BUGSY MALONE

Bugsy Malone. England 1976. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Bugsy Malone Productions/National Film Finance Consortium/Goodtimes Enterprises. A Robert Stigwood Presentation. **P:** Alan Marshall. **Ex-P:** David Puttnam. **P-leder:** Garth Thomas. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Ray Corbett, Brian Gilgorri, Gerry Toomey. **Manus:** Alan Parker. **Foto:** Michael Seresin, Peter Biziou. **Kamera:** John Stanier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gerry Hambling. **P-tegn:** Geoffrey Kirkland. **Ark:** Malcolm Middleton. **Dekor:** Harry Cordwell. **Kost:** Monica Howe, Richard Pointing. **Makeup:** Mary Hillman. **Frisurer:** Sarah Monzani. **Sp-E:** Malcolm King. **Koreo:** Gillian Gregory. **Musik:** Paul Williams, Dave Garland. **Ork:** Dave Garland. **Sange:** »Bugsy Malone«, »Speak Easy«, »Tomorrow« m. fl. **Tone:** Clive Winters, Les Wiggins, Ken Barker. **Medv:** Scott Baio (Bugsy Malone), Jodie Foster (Tallulah), Martin Lev (Dandy Dan), Florri Digger (Blousey Brown), John Cassisi (Fat Sam), Paul Murphy (Leroy), Humpty Albin (Fizzy), Davidson Knight (Cagey Joe), Sheridan Earl Russell (Knuckles), Paul Chirelstein (Smolsky), Dexter Fletcher (Baby Face), Vivienne McKonne (Velma), Helen Corran (Bangles), Andrew Paul (O'Dreary), Michael Jackson (Razamataz), Jeffrey Stevens (Louis), Peter Holder (Ritzy), Donald Waugh (Snake Eyes), Michael Kirkby (Angelo), Jon Zebrowsky (Shoulders). **Længde:** 93 min., 2556 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 6.11.76 Grand. Indspilningen startet 21. juli 1975. Anm. Kos. 132.

CHINA GIRL

China Girl. USA. **P:** Summer Brown, Edwin S. Brown. **Instr:** Summer Brown, Paolo Uccelo. **Farve:** Eastmancolor (?). **Medv:** Annette Haven (Hardgrave), Pamela Young (Madame Woo), James Young. **Længde:** 90 min., 2457 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Panorama. **Prem:** 8.10.76 Carlton. Pornofilm.

DET GÅR HELT AGURK I SAUNAEN

The Ritz. England 1976. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** Courtyard Productions. For Warner Bros. **P:** Denis O'Dell. **P-leder:** Barrie Melrose. **Instr:** Richard Lester. **Instr-ass:** Dusty Symonds. **Rollebesætter:** Mary Selway. **Stunt-instr:** Paul Weston. **Manus:** Terrence McNally. **Efter:** Eget skuespil. **Foto:** Paul Wilson. **Kamera:** Chic Waterson, Ron Robson. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Bloom. **P-tegn:** Phillip Harrison. **Kost:** Vangey Harrison. **Makeup:** Paul Rabiger. **Frisurer:** Colin Jamison. **Sp-E:** Colin Chilvers. **Musik:** Ken Thorne. **Solist:** C. T. Wilkinson. **Tone:** Roy Charman, Don Sharpe, Gerry Humphreys. **Medv:** Jack Weston (Gaetano Proclo), Rita Moreno (Googie Gomez), Jerry Stiller (Carmine Vespucci), Kaye Ballard (Vivian Proclo), Dave King (Abe), Peter Butterworth (Patron), Bessie Love (Maurine), F. Murray Abraham (Chris), Paul B. Price (Claude), Treat Williams (Michael Brick), John Everson (Tiger), Christopher J. Brown (Duff), Tony De Santis (Sheldon Farenthold), Ben Aris (Gæst m. cykel), Ronnie Brody (Lille patron), Hall Gallili (Patron m. cigar), George Coulouris (Gamle Vespucci), High Fraser (Disc Jockey). **Længde:** 91 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 26.12.76 Grand. Anm. Kos. 133.

DIGBY – VERDENS STØRSTE HUND

Digby – The Biggest Dog in the World. England 1973. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Walter Shenson Films. **P:** Walter Shenson. **Ex-P:** Irwin Margulis. **As-P:** Leon Becker. **P-sup:** Denis Johnson Jr. **Instr:** Joseph McGrath. **Instr-ass:** Roger Simons. **Manus:** Michael Pertwee. **Efter:** Fortælling af Charles Isaacs bygget på bogen »Hazel« af Ted Key. **Foto:** Harry Waxman. **Sp-foto-E:** Tom Howard. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jim Connock. **Ark:** Maurice Fowler. **Dekor:** Peta Button. **Musik:** Edwin T. Astley. **Sang:** »Digby« af Edwin T. Astley, Lily Sanderson, Leslie Sanderson. **Solist:** Louisa Ann White. **Tone:** Leslie Hammond, William Rowe, Rusty Coppleman. **Medv:** Jim Dale (Jeff Eldon), Spike Milligan (Dr. Harz), Angela Douglas (Janine), John Bluthal (Jerry), Norman Rossington (Tom), Milo O'Shea (Dr. Jameson), Richard Beaumont (Billy White), Dinsdale Landen (Col. Masters), Garfield Morgan (Rogerson), Victor Spinetti (Professor Ribart), Harry Towb (Ringmaster), Kenneth J. Warren (General Frank), Bob Todd (The Great Manzini), Margaret Stuart (Assistent), Molly Urquhart (Tante Ina), Victor Maddern (Leder af hundepension), Frank Thornton (Ejendomsmægler), Ben Aris (Kaptajn i hæren). **Længde:** 88 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 26.12.76 Broadway. Komedie.

DUEL I MISSOURI

The Missouri Breaks. USA 1976. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** E. K. Productions. **P:** Elliott Kastner. **Ex-P:** Robert M. Sherman. **As-P:** Marion Rosenberg. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **P-leder:** Malcolm Harding. **Instr:** Arthur Penn. **2nd-unit-instr:** Michael Moore. **Instr-ass:** Malcolm Harding, Cheryl Downey. **Stunt-instr:** Loren James, Walter Scott. **Manus:** Thomas McGuane. **Kons:** Gene Lasko. **Foto:** Michael Butler. **2nd-unit-foto:** Rex Metz. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Jerry Greenberg, Stephen Rotter, Dede Allen. **P-tegn:** Albert Brenner. **Ark:** Stephen Berger. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Patricia Norris. **Sp-E:** A. D. Flowers. **Musik:** John Williams. **Tone:** Richard Cirincione, Marc M. Lamb, Jack Fitzstephens, Sanford Rackow, Stanley P. Bochner, Jack Salomon, Dennis Maitland, Richard J. Vorisek. **Medv:** Marlon Brando (Robert Lee Clayton), Jack Nicholson (Tom Logan), Randy Quaid (Little Tod), Kathleen Lloyd (Jane Braxton), Frederic Forrest (Cary), Harry Dean Stanton (Calvin), John McLiam (David Braxton), John Ryan (Si), Sam Gilman (Hank Rate), Steve Franken (The Lonesome Kid), Richard Bradford (Pete Marker), James Greene (Hellsgate rancher), Luana Anders (Ranch'erens kone), Danny Goldman (Bagagemand), Hunter von Leer (Sandy), Virgil Frye (Woody), R. G. Armstrong (Bob), Dan Andes (John Quinn), Dorothy Newman (Madame), Charles Wagenheim (Fragtmand), Vern Chandler (Vern). **Længde:** 126 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 8.10.76 Imperial, Astoria (Aalborg), Scala (Århus). Indspilningen startet 23. juni 1976 i Montana. Anm. Kos. 132.

DUEL PÅ LIV OG DØD

Metralleta Stein. Spanien 1974. **P-selskab:** Film Zodiac/CB Films S.A. **P-leder:** Antonio Diaz Del Castillo. **Instr:** Jose Antonio De La Loma. **Instr-ass:** David Garcia. **Stunt-instr:** Remy Julienne. **Manus:** Jose Antonio De La Loma. **Kons:** Comandante Teodoro Navarro. **Foto:** Antonio Millan. **Kamera:** Santiago Rodriguez. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Teresa Alcocer. **Makeup:** Praxedes Martinez. **Musik:** M. Molinaro, S. Cipriani, C. Rustichelli, D. Radici, D. Pattacci. **Medv:** John Saxon (Mariano Beltrán), Francisco Rabal (Comisario Mendoza), Blanca Estrada (Ana), Frank Brana (»El Minero«), David Carpenter (Carlitos), Antonio Casas (Chef), Juan Llaneras (Sebastián), Manuel Gas (Cucurella), Marta May (Margarida), Raul Aparicio (George), Sergio Aparicio (Serge), Carlos Tristan (Félix), Simon Andreu (Politimand). **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Borg. **Prem:** 8.10.76 Colosseum. Spændingsfilm.

DØDENS WEEKEND

Death Weekend. Canada 1976. **P-selskab:** Quadrant/Canadian Film Development Corporation/Famous Players Film Company. **P:** Ivan Reitman. **Ex-P:** John Dunning, André Link. **As-P:** Don Carmody. **P-leder:** Ian McDougall. **Instr:** William Fruet. **Instr-ass:** Gary Flanagan, Bill Corcoran. **Stunt-instr:** Denver Mattson, Jess Wayne, Robert Hannah, Dwayne McLean, John Stoneham. **Manus:** William Fruet. **Foto:** Robert Saad. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jean LaFleur, Debbie Karjala. **Ark:** Roy Forge Smith. **Dekor:** Peter King. **Kost:** Erla Gliserman. **Sp-E:** Tony Parmalee. **Musik:** Ivan Reitman. **Tone:** Dan Goldberg, Paul Taylor, Joe Grimaldi. **Medv:** Brenda Vaccaro (Diane), Don Stroud (Lep), Chuck Shamata (Harry Blatt), Richard Ayres (Runt), Kyle Edwards (Frankie), Don Granberry (Stanley), Ed McNamara (Sprag), Michael Kirby (Ralph), Richard Donat (Politimand), Denver Mattson (Smokey), Al Bernardo (Mr. Doobie), Roselle Stone (Mrs. Doobie), Elaine Yarish (Pige på campingplads). **Længde:** 94 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 22.12.76 Studio I. Voldsfilm.

ENGLENES SKYGGER

Schatten der Engel. **Fr.titel:** L'Ombre des Anges. Vesttyskland/Schweiz 1976. **P-selskab:** Albatros Production (München)/Filmverlag der Autoren/Artco Film (Geneve). **P:** Christian Hohoff. **Instr:** Daniel Schmid. **Manus:** Daniel Schmid, Rainer Werner Fassbinder. **Efter:** Skuespil af Rainer Werner Fassbinder »Der Müll, die Stadt und der Tod«. **Foto:** Renato Berta. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ila Van Hasperg. **Musik:** Peer Raben, Gottfried Hüngsberg. **Medv:** Ingrid Caven (Lily Brest), Rainer Werner Fassbinder (Raoul), Klaus Löwitsch (Spekulanten), Annemarie Duringer (Lilys mor), Adrian Hoven (Lilys far), Boy Gobert (Politichef), Ulli Lommel, Jean-Claude Dreyfus (Assistenter for spekulant), Irm Hermann (En luder), Debria Kalpataru (Sangerinde), Hans Gratzer (Oscar), Peter Chatel (Thomas), Ila Van Hasperg (Violet), Gail Curtis (Tau), Christine Jirku (Olga), Raul Gimenez (Jim), Alexander Allerson (Hans Von Glück), Harry Baer (Hellfritz). **Længde:** 101 min., 2768 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 5.11.76 Vester Vov Vov. Filmen indspillet i Wien. Anm. Kos. 132.

FAMILIEN GYLDENKÅL SPRÆNGER BANKEN

Danmark 1976. **Dist:** Panorama. **P-selskab:** Panorama. **P:** Just Betzer. **P-leder:** Erik Nissen. **I-leder:** Peter Bach. **Instr:** Gabriel Axel. **Instr-ass:** Jens Peter Hammerich. **Manus:** Poul Henrik Trampe. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Uffe Thomsen. **Stills:** Jesper Bæk Sørensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sven Methling. **Ark:** Erik Bjørk. **Rekvis:** Erik Bjørk. **Ass:** Niels Tarding. **Kost:** Helle Clevin. **Makeup:** Else Hennings. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Lys:** Svend Bregenborg. **Tone:** Jens Grønborg. **Ass:** Jacob Thomsen. **Medv:** Axel Strøbye (Charles Gyldenkål), Kirsten Walther (Ketty Gyldenkål), Martin Miehe-Renard (Brian Gyldenkål), Birgitte Bruun (Annette Gyldenkål), Karen Lykkehus (Nathalia Ludvigsen), Bertel Lauring (Adolph Johansen), Jens Okking (Otto), Volmer Sørensen (Baghmann), Ole Monty (Peddersen), Grethe Sønck (Natklubværtinde), Kjeld Nørgaard (Ejendomsinspektør), Gyrd Løfquist (Politiadvokat), Poul Thomsen (Den grå mand), Mogens Pedersen (Vagt i Fidusbank), William Kisum (Sagfører). **Længde:** 83 min., 2280 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Prem:** 26.12.76 Saga, Bio Lyngby, Bio Trio, Royal (Århus), Saga (Århus), Fønix (Odense), City (Aalborg), Strand (Esbjerg), Bio (Roskilde), Scala (Slagelse), Skanse (Randers), Scala (Holstebro), Cinema (Herning), Biografen (Vejle), Kosmorama (Kolding), Kino (Nykøbing F.). Folkekomedie.

5. OFFENSIV, DEN

Sutjeska. Jugoslavien 1974. **P-selskab:** FRZ »Sutjeska« Bosna Film/ZETA Film. **Instr:** Stipe Delic. **Manus:** Branimir Scetanovic, Wolf Mankowitz, Miljenko Smoje. **Kons:** Milan Vukovic (militær), Vlado Seqrt (historie). **Foto:** Tomislav Pinter. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Musik:** Mikis Theodorakis. **Medv:** Richard Burton (Tito), Ljuba Tradic, Bata Zivojinovic, Irene Papas, Milena Dravic, Bert Sotlar, Boris Dvornik, Rade Markovic, Lubisa Sa,ardzic, Stole Arandjelovic, Milan Puzic, Kole Angelovski, Branko Spoljar, Peter Banicevic, Ilija Ivezic, Janez Vrhovec, Günter Meissner, Michael Cramer, Neda Arneric, Dina Rutic, Toni Laurencic, Marinko Sevez, Dusan Tadic, Miroljub Leso. **Længde:** 115 min., 3100 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Toofa. **Prem:** 26.12.76 Imperial (Odense). Krigsfilm.

FLAMMER OVER FLODEN

Shout at the Devil. England 1976. **Dist:** Hemdale. **P-selskab:** Tonav. **P:** Michael Klinger. **As-P:** Ro-

bert Sterne, Stanley Sopel. **P-ass:** Neville Mayer, Denis Bieber. **P-leder:** Brian Burgess (Afrika), Stuart Freeman (Malta). **Instr:** Peter Hunt. **Instr-ass:** Frank Ernst. **Fortekster:** Maurice Binder. **Stunt-instr:** Leslie Crawford, Nick Turvey (luftstunts). **Manus:** Wilbur Smith, Stanley Price, Alastair Reid. **Efter:** Roman af Wilbur Smith. **Foto:** Mike Reed. **2nd-unit-foto:** Alan Hume. **Luftfoto:** Ken Eddy. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Michael Duthrie. **P-tegn:** Syd Cain. **Ark:** Ernie Archer (Afrika), Bob Lang (Malta). **Dekor:** Vernon Dixon (Afrika), Hugh Scaife (Malta). **Sp-E:** Derek Meddings. **Musik:** Maurice Jarre. **Tone:** Nick Stevenson, John Mitchell, Bill Rowe. **Medv:** Lee Marvin (Flynn O'Flynn), Roger Moore (Sebastian Oldsmith), Barbara Parkins (Rosa O'Flynn), Ian Holm (Mohammed), Rene Kolldehoff (Fleischer), Gernot Endemann (Braun), Karl Michael Vogler (Von Kleine), Horst Janson (Kyller), Gerard Paquis (Portugisisk pilot), Maurice Denham (Mr. Smythe), Jean Kent (Mrs. Smythe), Heather Wright (Cynthia), George Coulouris (El keb), Renu Setna (Mr. Raji), Murray Melvin (Lt. Phipps), Bernard Horsfall (Kapt. Joyce), Robert Lang (Kapt. Henry), Peter Copley (Admiral Howe), Geoff Davidson (Mackintosh), Simon Sabela (Landsbyhøvding), Shalimar Undi (Barnepige), Joe Mafela (Sgt. Dumo), Paul Mafela (Indfødt bud), Solomon Dungane (Luti), Ray Msengana (Ahmed), Nicholas Kourtis (Araber). **Længde:** 147 min., 3645 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 14.10.76 Kinopalæet, Kosmorama (Århus), Grand (Odense). Anm. Kos. 132.

FLUGTEN FRA FREMTIDEN

Logan's Run. USA 1976. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** M.G.M. **P:** Saul David. **As-P:** Hugh Benson. **Rollebesætter:** Jack Baur. **P-leder:** Byron Roberts. **Instr:** Michael Anderson. **Instr-ass:** David Silver, Alan H. Brimfield, Win Phelps. **Stunt-instr:** Glen Wilder, Bill Couch. **Manus:** David Zelag Goodman. **Efter:** Roman af William F. Nolan, George Clayton Johnson. **Foto:** Ernest Laszlo. **Kons:** Frank Van Der Leer, Jim Liles. **Sp-foto-E:** L. B. Abbot. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Todd AO 35. **Kons. for Todd AO:** Richard Vetter. **Klip:** Bob Wyman, Freeman Davies Jr. **Ass:** Charles G. Ellison. **Ark:** Dale Hennesy. **Dekor:** Robert De Vestel. **Rekvis:** Jack M. Marino. **Kost:** Bill Thomas. **Makeup:** William Tuttle. **Frisurer:** Judy Alexander Corey. **Sp-E:** Glen Robinson. **Matte:** Matthew Yuricich. **Laser-kons:** Christopher Outwater. **Koreo:** Stefan Wenta. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Musik-sup:** Harry V. Lojewski. **Musikbånd:** William Saracino. **Tone:** John P. Riordan, Jerry Jost, Harry W. Tetrick, William McCaughey, Aaron Rochin. **Medv:** Michael York (Logan), Richard Jordan (Francis), Jenny Agutter (Jessica), Roscoe Lee Browne (Box), Farrah Fawcett-Majors (Holly), Michael Anderson Jr. (Doc), Peter Ustinov (Gammel mand), Randolph Roberts (Kirkebetjent), Lara Lindsay (Kvindelig løber), Gary Morgan (Billy), Michelle Stacy (Mary 2), Laura Hippe (Kvindelig kunde), Camilla Carr (Kirkebetjent), Ashley Cox (Pige), Gregg Lewis (Cub), Glen Wilder (Løber), David Westberg, Bill Couch. **Længde:** 118 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 26.12.76 Tre Falke. Indspilningen startet 23. juni i Texas. Science Fiction.

FLÅDENS SKRAPPE DRENGE

The Private Navy of Sgt. O'Farrell. USA 1968. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** John Beck-Naho (National Broadcasting Company). **P:** John Beck. **Ex-P:** Bob Hope. **P-sup:** Austen Jewell. **P-leder:** Wally Samson. **Instr:** Frank Tashlin. **Instr-ass:** Kurt Neuman. **Manus:** Frank Tashlin. **Efter:** Fortælling af John L. Greene, Robert M. Fresco. **Foto:** Alan Stensvold. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Eda Warren. **Ark:** Bob Kinoshita. **Dekor:** Fred R. Price. **Kost:** Oscar Rodriguez. **Makeup:** Mike Moschella. **Frisurer:** Jane Chabray. **Sp-E:** Charles Spurgeon. **Musik:** Harry Sukman. **Tone:** Harold Lewis. **Medv:** Bob Hope (Master sgt. Dan O'Farrell), Phyllis Diller (Sygeplejerske Nellie Krause), Jeffrey Hunter (Løjtnant Lyman P. Jones), Gina Lollobrigida (Maria), Mylene Demongeot (Gaby), John Myhers (Løjtnant Roger Snavely), Mako (Calvin Coolidge Ishimura), Henry Wilcoxen (Admiral Stokes), Dick Sargent (Kapt. Elwood Prohaska), Christopher Dark (Menig George Strongbow), Michael Burns (Menig Johnny Bannon), William Wellman Jr. (Korporal Kennedy), Robert Donner (Menig Ogg), Jack Grinnage (Menig Roberts), William Christopher (Menig Jack Schultz), John Spina (Korporal Miller). **Længde:** 92 min., 2550 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Palladium. **Prem:** 15.10.76 Colosseum. Farce.

GADEN UDEN NÅDE

Mean Streets. USA 1973. **P-selskab:** Taplin-Perry-Scorsese. **P:** Jonathan T. Taplin. **Ex-P:** E. Lee Perry. **P-leder:** Paul Rapp. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Russell Vreeland, Ron Satloff. **Stunt-instr:** Bill Katching. **Manus:** Martin Scorsese, Hardik Martin. **Efter:** Fortælling af Martin Scorsese. **Foto:** Kent L. Wakeford, Norman Gerard. **Foto-kons:** David Nichols. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Sid Levin. **Musik/Sange:** »Jumping Jack Flash«, »Tell Me« af Jagger, Richard. **Solister:** The Rolling Stones. **Sang:** »I Love You So«. **Solist:** The Chantells. **Sange:** »Addio sogni di gloria«, »Conta per' me«, »Manasterio di Santa Chiara«. **Solist:** Giuseppe di Stefano. **Sange:** »Marruzella«, »Scapricciatiello«. **Solist:** Renato Carosone. **Sang:** »Please Mr. Postman« af Bert Holland«. **Solist:** The Marvelettes. **Sange:** »Hideaway«, »I looked away« af Eric Clapton, Bobby Whitlock. **Solist:** Eric Clapton. **Sang:** »Desiree«. **Solist:** The Chants. **Sang:** »Rubber Bisquit«. **Solist:** The Chips. **Sang:** »Pledging My Love«. **Solist:** Johnny Ace. **Sang:** »Ritino Sabroso«. **Solist:** Ray Baretta. **Sang:** »You« af Walter Donaldson, Harold Adamson. **Solist:** The Aquatones. **Sang:** »Ship of Love«. **Solist:** The Nutmegs. **Sang:** »Florence«. **Solister:** The Paragons. **Sang:** »Malafemmina«. **Solist:** Jimmy Roselli. **Sang:** »Those Oldies But Goodies« af Curinga Politi. **Solist:** Little Caesar & The Romans. **Sang:** »I met him on a sunday«. **Solist:** The Shirelles. **Sange:** »Be My Baby« af Spector & Barry, »Mickey's Monkey« af Holland & Pozier. **Solist:** The Miracles. **Tone:** Glen Glenn, Don Johnson, John K. Williamson, Bud Grenzbach, Walter Goss. **Medv:** Robert De Niro (Johnny Boy), Harvey Keitel (Charlie), David Proval (Tony), Amy Robinson (Teresa), Richard Romanus (Michael), Cesare Danova (Giovanni), Vic Argo (Mario), Robert Carradine (Morder), Jeannie Bell (Diane), D'Mitch Davis (Betjent), David Carradine (Fuld mand i Tonys bar), George Memmoli (Joey), Murray Mosten (Oscar), Ken Sinclair (Sammy), Harry Northup (Soldat), Lois Walden (Jødisk pige), Lenny Scarletta (Jimmy), Robert Wilder (Benton), Martin Scorsese (Revolvermand i bil), Dino Seragusa (Gammel mand), Peter Fain (George), Julie Andelman (Pige v. selskab), Jaime Alba, Ken Konstantin (Drenge), Nicki »Ack« Aquilino (Mand i dokkerne), B. Mitchell Reed (Disc Jockey). **Længde:** 110 min., 3058 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 29.11.76 Tivoli. Anm. Kos. 131.

GLEMTE LAND, DET

The Land That Time Forgot. England 1974. **Dist:** British Lion. **P-selskab:** Amicus. A Max J. Rosenberg & Milton Subotsky Production. **P:** John Dark. **Ex-P:** Robert H. Greenberg. **As-P:** John Peverall. **Instr:** Kevin Connor. **Instr-ass:** Allan James. **Manus:** James Cawthorne, Michael Moorecock. **Efter:** Roman af Edgar Rice Burroughs. **Foto:** Alan Hume. **Sp-fotoi-E:** Charles Staffel. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Ireland. **P-tegn:** Maurice Carter. **Ark:** Bert Davey. **Dekor:** Simon Wakefield. **Kost:** Julie Harris. **Makeup:** Tom Smith. **Sp-E:** Derek Meddings, Roger Dicken (dinosaur-sekvenser). **Musik:** Douglas Gamley. **Tone:** Don Sharpe, George Stephenson, Bob Jones. **Medv:** Dough McClure (Bowen Tyler), John McEnery (Kaptajn von Schoenvorts), Susan Penhaligon (Lisa Clayton), Keith Barron (Bradley), Anthony Ainley (Dietz), Godfrey James (Borg), Bobby Parr (Ahm), Declan Mulholland (Olson), Colin Farrell (Whiteley), Ben Howard (Bensoin), Roy Holder (Pleaser), Andrew McCulloch (Sinclair), Ron Pember (Jones), Grahame Mallard (Deusett), Andrew Lodge (Reuther), Brian Hall (Schwartz), Stanley McGeagh (Hiller), Peter Sproule (Hindle), Steve James. **Længde:** 91 min., 2495 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 29.11.76 World Cinema. Spændingsfilm.

GUF Á LA CARTE

L'Aile ou la Cuisse. Frankrig 1976. **Dist:** A.M.L.F. **P-selskab:** Films Christian Fechner/Roissy Film. **P:** Pierre Grunstein. **P-ass:** Jeanne-Marie Liron. **As-P:** Bernard Artigues. **P-leder:** Roger Morand. **Instr:** Claude Zidi. **Instr-ass:** Jean-Jacques Beineix, Hélène Bernardin. **Manus:** Claude Zidi, Michel Fabre. **Foto:** Claude Renoir, Wladimir Ivanov. **Kamera:** Jean-Paul Schwartz, Jean-Paul Meurisse. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Robert & Monique Isnardon, Hélène de Luze. **P-tegn:** Michel de Broin. **Rekvis:** Francis Peltier, Ginette Mejinsky. **Kost:** Jeanne Vergene, Nadine Dumas, Nada Belloni. **Makeup:** Anatone Marie-Madeleine. **Lys:** Jacques Tuillaud. **Tone:** Jean-Claude Laureux, Gilles Ortion. **Medv:** Louis de Funès (Charles Duchemin), Michel Coluche (Gérard), Julien Guiomar (Tricatel), Claude Gensac (Marguerite 1), Ann Zacharias (Marguerite 2), Vottorio Caprioli (Vittorio), Daniel Langlet (Lambert), Marcel Dalio (Skrædderen), Raymond Bussières (Henri), Jean Martin (Lægen), Robert Lombard (Vært), Yves Afonso (Blikkenslager), Fernand Guiot (Dubreuil), Dominique Davray (Muskelmand), Philippe Bouvard (Sig selv), Georges Chamarat. **Længde:** 106 min., 2895 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner–Constantin. **Prem** 26.12.76 World Cinema, Scala (Århus). Farce.

GYLDNE TEMPEL, DET

Enjo. Japan 1958. **P-selskab:** Daiei Prod. **P:** Masaichi Nagata. **Instr:** Kon Ichikawa. **Manus:** Natto Wada, Keiji Hasebe. **Efter:** Fortællingen »Kinkakuji« af Yukio Mishima. **Foto:** Kazju Miyagawa. **Format:** Daieiscope. **Musik:** Toshio Mayazumi. **Medv:** Raizo Ichikawa (Goichi Mizoguchi), Tatsuya Nakadai (Togari), Ganjiro Nakamura (Dosen Tayama), Yoko Uraji (Ung kvinde), Michiyo Aratama (Blomsterlærer), Tamao Nakamura (Luder), Yoichi Funaki (Tsurukawa), Kinzo Shin (Tempeltjener), Tanie Kitabayashi (Aki Mizoguchi). **Længde:** 96 min. **Prem:** 15.10.76 TV. Anm. Kos. 133.

HISTORIEN OM JOANNA

The Story of Joanna. USA 1975. **Dist:** Blueberry Hill Films. **P-selskab:** Damiano Productions. **P:** Gerard Damiano. **Instr:** Gerard Damiano. **Manus:** Gerard Damiano. **Foto:** Harry Flecks. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gerard Damiano. **Ark:** Tydis Brown. **Musik:** Edward Earle. **Tone:** Glen Hizer. **Medv:** Jamie Gillis (Jason), Terri Hall (Joanna), Zebedy Colt (Griffin), Juliet Graham (Gene), Steven Lark (Dancer), John Busche, John Koven, Roy Carlton. **Længde:** 86 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 22.12.76 Studio II. Pornofilm.

HJÆLP – JEG HAR ARVET ET BORDEL

Oh Schreck, Mei' Hos ist weg. Vesttyskland. **Instr:** Hubert Frank. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Josef Moosholzer, Franz Muxene, Effie Zacharias, Rosi Mayer. **Længde:** 86 min., 2351 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 15.11.76 Roxy. Pornofilm.

HVOR ER FARMAND?

Where's Poppa? USA 1970. **P-selskab:** Jerry Tokofsky–Marvin Worth Productions. **P:** Jerry Tokofsky, Marvin Worth. **P-sup:** Roger Greenhut. **P-leder:** Fred Gallo. **Instr:** Carl Reiner. **2nd-unit-instr:** Burtt Norris. **Instr-ass:** Norman Cohen. **Manus:** Robert Klane. **Efter:** Egen roman. **Foto:** Jack Priestley. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Bud Molin, Chic Ciccolini. **Ark:** Warren Clymer. **Dekor:** Herbert Mulligan. **Musik:** Jack Elliott. **Sang:** »Freedom« af Jack Elliott, Norman Gimble. **Solist:** June Jackson. **Sang:** »Louise«. **Solist:** George Segal. **Musik:** »If You Were The Only Girl In The World« (piano). **Tone:** Dennis Maitland. **Medv:** George Segal (Gordon Hocheiser), Ruth Gordon (Mrs. Hocheiser), Trish van Devere (Louise), Ron Leibman (Sidney Hocheiser), Rae Allen (Sidney kone), Vincent Gardenia (Fodboldtræner), Joe Keyes Jr. (Bandeleder), Alice Drummond (Dame i elevator), Tom Atkins (Politimand), Florence Tarlow (Sekretær), Jane Hoffman, Helen Martin, Bernard Hughes, Paul Sorvino, William le Massena, Michael McGuire, Rob Reiner, Israel Lang, Garrett Morris, Arnold Williams, Buddy Butler, Martha Greenhouse, Jack Manning, John Gilliar, Rehn Scofield, John McCurry, April Geleta, Edward Brooks, W. Benson Terry. **Længde:** 82 min. **Prem:** 13.11.76 TV (Natkassen). Anm. Kos. 132.

I KÆRLIGHEDENS LÆNKER

L'histoire d'Adèle H. Frankrig 1975. **Dist:** Les Artistes Associés. **P-selskab:** Les Films du Carosse/Les Artistes Associés/Simar Films. **P:** Marcel Berbert, Claude Miller. **P-leder:** Patrick Miller. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Carl Hathwell. **Manus:** François Truffaut, Jean Gruault, Suzanne Schiffman. **Manusmedarbejdere:** Frances Vernor Guille, Carol McDaid Seib. **Efter:** Bogen »Le Journal D'Adèle Hugo«. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Jean-Claude Riviere, Dominique Le Rigoleur, Florent Bazin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Yann Dedet. **Ass:** Martine Barraquecurie, Jean Gargonne, Michele Nenny, Moriel Zeleny. **P-tegn:** Jean-Pierre Kohut-Svelko. **Dekor:** Patrick Millet, Roland Thenot. **Rekvis:** Daniel Braunschweig. **Kost:** Jacqueline Guyot. **Makeup:** Thi-Loan N'Guyen. **Frisurer:** Chantal Durpoix. **Musik:** Maurice Jaubert. **Dir:** Patrice Mestral. **Musik-kons:** Francois Porcile. **Saxofon-solo:** Jacques Voureddine. **Tone:** Jean-Pierre Ruh, Michel Laurent, Charles Frees, Jacques Maumont. **Lys:** Jean-Claude Gasche. **Medv:** Isabelle Adjani (Adèle Hugo/Miss Lewly), Bruce Robinson (Løjtnant Albert Pinson), Sylvia Marriott (Mrs. Saunders, værtinde), Reubin Dorey (Mr. Saunders), Joseph Blatchley (Mr. Whistler, boghandler), M. White (Oberst White), Carl Hathwell (Løjtnant Hathwell, Pinsons adjudant), Ivry Gitlis (Hypnotisør), Sir Cecil de Sausmarez (Mr. Lenoir, notar), Sir Raymond Falla (Dommer Johnstoine), Roger Martin (Dr. Murdock), Madame Louise (Madame Baa), Jean-Pierre Leurisse (Skriver), Louise Bourdet (Victor Hugos tjenestepige), Clive Gillingham (Keaton, bankmand), François Truffaut (Officer), Ralph Williams (Ralph Williams, canadisk soldat), Thi-Loan N'Guyen (Miss Tillie, kineserinde), Edward J. Jackson (O'Brien, kusk), Aurelia Mansion (Dame med hunde), David Foote (David), Chantal Durpoix (Ung luder), Geoffrey Crook (George, Johnstones tjener), Jacques Frejabru. **Længde:** 98 min., 2670 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** United Artists. **Prem:** 22.10.76 Dagmar. Indspilningen startet 8. januar 1975 og varede 11 uger. Eksteriøroptagelser på Barbados, Guernesey og i Dakar. Filmens originale spilletid: 110 min. Tegningerne på fortheksterne lavet af Victor Hugo. Isabelle Adjani fik prisen som bedste skuespillerinde for denne film ved festivalen i Cartagena 1976. Anm. Kos. 133.

INDIANERDRENGEN TSCHETAN

Tschetan, der Indianerjunge. Vesttyskland 1972. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Produk-

tion 1 – Filmvergal der Autoren. **P:** Hark Bohm. **P-leder:** Veith v. Fürstenberg. **Instr:** Hark Bohm. **Manus:** Hark Bohm. **Foto:** Michael Ballhaus, Klaus Jahnel. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jutta Brandstaedter. **Kost:** Nathalia Bowakow. **Musik:** Peer Raben. **Medv:** Dshingis Bowakow (Tschetan), Marquard Bohm (Alaska), Willy Schultes, Eric Dolz, Edy Hendorfer, Bembe Bowakow. **Længde:** 94 min., 2756 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dan-Ina/CHS-Film. **Prem:** 6.12.76 Cafe Bio. Filmen er indspillet i Isar-dalen og Achenpass. Det er Hark Bohms spillefilmsdebut som instruktør. Børnefilm.

JULEFROKOSTEN

Danmark 1976. **Dist:** ASA. **P-selskab:** ASA/Panorama. **P:** Klaus Pagh, Just Betzer. **P-leder:** Leif Juul. **Instr:** Finn Henriksen. **Ass:** Gorm Lindberg, Maj-Brit Jul. **Manus:** Finn Henriksen, Ole Boye. **Efter:** Roman af Simon Mikkelstrup. **Foto:** Erik Wittrup-Willumsen, Claus Loof. **Ass:** Torben Stenov, Torben Jensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Finn Henriksen. **Ark:** Max Drevsen. **Rekvis:** Ivar Baungaard. **Musik:** Ole Høyer. **Lys:** Kim Sejer Larsen. **Tone:** Hans Packert, Peer Rievers. **Ass:** Niels Arild Nielsen, Leif Petersen. **Medv:** Judy Gringer (Borgunde), Jørgen Ryg (Peter Petit), Lisbet Dahl (Henny), Preben Kaas (Hans Jensen), Jesper Langberg (Værkfører Karlsen), Dick Kaysø (Søren), Kirsten Norholt (Merete), Masja Dessau (Jette), Birgitte Federspiel (Frøken Asmussen), Torben Jensen (Thorvald), Bjørn Puggaard-Müller (Chefen), Tommy Kenter (Kokken Marius), Poul Thomsen (Borgundes mand), Jessie Rindom (Dame med hund), Otto Brandenburg (Mand i detentionen), Miskow Markwarth (Nattevægter), Jan Hovgaard (Taxachauffør), Torben Zeicer, Peter Vincent (Politibetjente). **Længde:** 87 min., 2380 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA. **Prem:** 19.11.76 Saga, Bio Trio (Lyngby), Royal (Århus), Scala (Århus), Fønix (Odense), Scala (Aalborg), Strand (Esbjerg), Bio (Roskilde), Kino (Næstved), Scala (Slagelse), Slotsbio (Randers), Scala (Holstebro), Cinema (Herning), Kino (Silkeborg), Lido (Vejle). Folkekomedie.

KING KONG

King Kong. USA 1976. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Dino de Laurentiis Productions. **P:** Dino de Laurentiis. **Ex-P:** Federico de Laurentiis, Christian Ferry. **Instr:** John Guillermin. **2nd-unit-instr:** William Kronick. **Instr-ass:** David McGiffert, Kurt Neuman. **Stunt-instr:** Bill Couch. **Manus:** Lorenzo Semple Jr. **Efter:** Forlæg af James Creelman, Ruth Rose efter idé af Merian C. Cooper (1933). **Foto:** Richard H. Kline. **Sp-foto-E:** Frank van der Veer, Barry Nolan, Harold E. Wellman. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Ralph E. Winters. **P-tegn:** Mario Chiari, Dale Hennesy. **Ark:** Archie J. Bacon, David A. Constable, Robert Gundlach. **Dekor:** John Franco Jr. **Kost:** Moss Mabry, Anthea Sylbert, Arny Lipin, Fern Weber. **Musik:** John Barry. **Tone:** Harry W. Tetrick, William McCaughey, Jack Solomon, Aaron Rochin Dan Wallin. **Medv:** Jeff Bridges (Jack Prescott), Charles Grodin (Fred Wilson), Jessica Lange (Dwan), John Randolph (Kaptajn Ross), Rene Auberjonois (Bagley), Julius Harris (Boan), Jack O'Halloran (Perko), Dennis Fimple (Sunfish), Ed Lauter (Carnahan), Jorge Moreno (Garcia), Mario Gallo (Gatimmons), John Agar (Embedsmand), Keny Long (Dansende mand m. maske), Rick Baket (Kongs close-up), John Lone, Garry Halberg, Sid Conrad, George Whiteman, Wayne Heffley. **Længde:** 134 min. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 17.12.76 Imperial. Indspilningen startet 12.1.1976 i Los Angeles. Anm. Kos. 133.

KUPPET I KATAMOUNT

The Catamount Killing. Vesttyskland 1974. **P-selskab:** Atlas International. **P:** Manfred Durniok. **Instr:** Krzystof Zanussi. **Manus:** Julian & Sheila More. **Add.dialog:** Samuel Reifler. **Efter:** Romanen »I'd rather stay poor« af James Hadley Chase. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ilona Wasgint. **P-tegn:** Ruffin Barron Bennett. **Tone:** Michael Uberall, Maryte Kavaliauskas. **Medv:** Horst Buchholz (Mark Kalvin), Ann Wedgeworth (Kit Loring), Chip Taylor (Ken Travers), Louise Clark (Iris Loring), Patricia Joyce (Alice Craig), Polly Holliday (Miss Pearson), Stuart Germain (Mr. Hardy), Rod Browning (Easton), Peter Brandon (Marthy), Lotti Krekel (Helga), Alexander Bardini (Benzinmand), Ernest Martin (Rudy), Leon Carter (State trooper). **Længde:** 93 min. **Prem:** 23.9.76 TV. Filmen er optaget i Vermont, U.S.A. og er på trods af både originaltitel, skuespillerstab og sit forlæg en ren tysk produktion. Anm. Kos. 132.

KVINDES KÆRLIGHED, EN

Chikamutsu Monogatari. Japan 1954. **P-selskab:** Daiei Motion Picture Co. **P:** Masaichi Nagata. **Instr:** Kenji Mizoguchi. **Instr-ass:** Tokuzo Tanaka. **Manus:** Yoshikata Yoda. **Adapt:** Matsutaro Kawaguchi. **Efter:** Kabuki-skuespil af Monzaemon Chikamutsu. **Foto:** Kazuo Miyagawa. **Klip:** Kangi Sugawara. **Ark:** Hiroshi Mizutani. **Musik:** Fumio Hayasaka. **Medv:** Kazuo Hasegawa (Mohei), Kyoko Kagawa (Osan, Ishuns hustru), Yoko Minamida (Otama, tjenestepige), Eltaro Shindo (Ishun), Sakae Ozawa (Sukeyemon), Chieko Naniwa (Okoh, Osans far), Ichiro Sugai (Gambei, Moheis far), Haruo Tanaka (Doki, Osans bror), Tatsuja Ichiguro (Isan). **Længde:** 105 min. **Prem:** 21.11.76 TV. Anm. Kos. 133.

LYKKELIGE LUDER, DEN

The Life and Times of Xaviera Hollander. USA 1974. **P-selskab:** Spangler and Sons. **P:** Larry G. Spangler. **Manus:** Lawrence Pickwick, David Loin. **Foto:** Philip Kaplan. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Bob McDaniels, Arthur Jay, Harvey Martin. **Dekor:** LeRoy Basset. **Musik:** Ken Sutherland, Adrian Beamer. **Sang:** »Love is what I am«. **Medv:** Samantha McLaren (Xaviera Hollander), Rick Cassidy, John Holmes, Rick Lutz, Karen Stacy, Paula Stone, Sylvia Reasoner, Betty Hunt, Russel Stover, Bert Finneberg, Larry Laurence, Al Husson, James Gratch, John Roach. **Længde:** 75 min., 2000 m. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 1.10.76 City, Royal (Århus). Pornofilm.

LYNAKTION ENTEBBE

Raid on Entebbe. USA 1976. **P-selskab:** Edgar J. Scherick Associates. For 20th Century-Fox og NBC-Television. **P:** Edgar J. Scherick, Daniel H. Blatt. **As-P:** Robin S. Clark. **P-samordner:** Barbara A. Bennet. **P-leder:** Robin S. Clark, R. J. Louis. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Mack Harding, Max Kleven, Bud S. Isaacs. **Stunt-instr:** Rock Walker. **Manus:** Barry Beckerman. **Teknisk kons:** Aharon Ipalé, Shmuel Erde. **Foto:** Bill Butler. **2nd-unit-foto:** Terry Meade. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Bud S. Isaacs, Nick Archer, Art Seid. **P-tegn:** W. Stewart Campbell. **Ark:** Kirk Axtel. **Dekor:** Fred Price. **Sp-E:** Terry Frazee. **Musik:** David Shire. **Musik-sup:** Don Perry. **Tone:** Bernard F. Pincus, Glenn Anderson. **Medv:** Peter Finch (Yitzhak Rabin), Martin Balsam (Daniel Cooper), Horst Bucholz (Wilfred Boese), John Saxon (Benny Peled), Sylvia Sidney (Dora Bloch), Jack Warden (Mordecai Gur), Yaphet Kotto (Idi Amin), Charles Bronson (Dan Shomron), Tige Andrews (Shimon Peres), Eddie Constantine (Kapt. Michel Bacos), Warren Kemmerling (Yaakobi), Robert Loggia (Yigal Allon), David Opatoshu (Menahem Begin), Allan Arbus (Pasco Cohen), Mariclare Costello (Gabriele Krieger), Stephen Macht (Yonatan »Yonni« Netanyahu), James Woods (Sammy Berg), Lou Gilbert (Bar Lev). **Længde:** 118 min. **Udl:** Jesper Film. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 26.12.76 World Cinema. Anm. Kos. 133.

LYSERØDE PANTER SLÅR IGEN, DEN

The Pink Panther Strikes Again. England 1976. **P-selskab:** Amjo Productions. For United Artists. **P:** Blake Edwards. **As-P:** Tony Adams. **P-sup:** Derek Kavanagh. **P-leder:** Bryan Coates. **Rollebesætter:** James Liggat. **Instr:** Blake Edwards. **Instr-ass:** Terry Marcel. **Manus:** Blake Edwards, Frank Waldman. **Animation:** Richard Williams Studio. **Foto:** Harry Waxman. **Kamera:** Ernie Day. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Alan Jones. **P-tegn:** Peter Mullins. **Ark:** John Siddall. **Dekor:** Fred Carter. **Kost:** Bridget Sellers, Tiny Nicholls. **Makeup:** Harry Frampton. **Frisurer:** Barbara Ritchie. **Sp-E:** Kit West. **Musik:** Henry Mancini, Don Black. **Tone:** Peter Sutton, Gerry Humphreys, Jim Roddan. **Medv:** Peter Sellers (Inspektør Jacques Clouseau), Herbert Lom (Dreyfus), Burt Kwouk (Cato), Colin Blakely (Alec Drummond), Leonard Rossiter (Quinlain), Lesley-Ann Down (Olga), Andre Maranne (Francois), Marne Maitland (Politikommissær), Richard Vernon (Dr. Hugo Fassbender), Michael Robbins (Jarvis), Briony McRoberts (Margo Fassbender), Dick Crockett (Amerikansk præsident), Byron Lane (Indenrigsminister), Paul Maxwell (CIA-chef), Jerry Stovin (Ass. for præsidenten), Phil Brown (Senator fra Virginia), Bob Sherman (CIA-agent), Robert Beatty (Admiral), Dudley Sutton (Mclaren), Vanda Godsell (Mrs. Leverlilly), Norman Mitchell (Mr. Bullock), Patsy Smart (Mrs. Japonoca), Tony Sympson (Mr. Shork). **Længde:** 103 min., 2845 m. **Udl:** United Artists. **Censur:** Rød. **Prem:** 17.12.76 ABCinema, Cinema 1-2-3, Bio Trio, Merry. Filmen optaget i Frankrig, Tyskland og England. Indspilningen begyndte med Maud Adams i rollen der endelig gik til Lesley-Ann Down. Indspilningen startet 3. februar 1976. Komedie.

MAGTEN OG DENS PRIS

Cadaveri Eccellenti. **Arb.titel:** Il Contesto. Italien/Frankrig 1975. **Dist:** United Artists Europa. **P-selskab:** Produzioni Europee Associate (Rom)/United Artists (Paris). **P:** Alberto Grimaldi. **Instr:** Francesco Rosi. **Manus:** Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Januzzi. **Efter:** Romanen »Il Contesto« (1970) af Leonard Sciascia. Dansk oversættelse: »Sammenhængen«. **Foto:** Pasqualino de Santis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Andrea Crisanti. **Kost:** Enrico Sabbatini. **Musik:** Piero Piccioni. **Medv:** Lino Ventura (Inspektør Amerigo Rogas), Alain Cuny (Dommer Rasto), Marcel Bozzufi (Den ligegyldige), Tino Carraro (Politichefen), Charles Vanel (Varga), Max Von Sydow (Riches), Fernando Rey (Indenrigsminister), Tina Aumont (Luder), Renato Salvatori (Politiinspektør), Paolo Bonacelli (Dr. Maxina), Maria Carta (Fru Cres), Luigi Pistilli (Journalist Cusan), Paulo Graziosi (Galano), Anna Proclemer (Fru Nocio), Carlo Tamberlani (Ærkebiskop), Enrico Ragusa (Munk), Corrado Caipa (Mistænkt mafioso), Claudio Nicastro (Generalen), Francesco Callari (Sanza), Mario Meniconi (Homoseksuel mekaniker), Accursi di Leo (Detektiv), Silveserio Blasi (Chef for politisk afd.), Alfonso Gatto (Nocio), Renato Turi (TV-mand), Florestano Vancini (Kommunist), Alexandre Mnouchkine (Pattos). **Længde:** 121 min., 3303 m. **Udl:** United Artists. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 20.12.76 Dagmar. Indspilningen startet 24. marts 1975. Anm. Kos. 133.

MANDEN PÅ TAGET

Mannen på taket. Sverige 1976. **Dist:** SF. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet/Svensk Filmindustri. **P:** Per Berglund. **P-ass:** Ann Von Sydow, Gottfried Talboom, Ulla Alvarsson. **P-leder:** Stefan Jarl. **Ass:** Tomas Dyfverman. **Instr:** Bo Widerberg. **Instr-ass:** Roy Andersson (på Odenplan), Jarleman, Ulla Stattin, Anki Santesson. **Manus:** Bo Widerberg. **Efter:** Romanen »Den vedervärdige mannen från Säffle« (1971) af Maj Sjöwall & Per Wahlöö. (Dansk udgave: Den afskyelige mand, Spektrum 1973). **Foto:** Odd Geir Saether, Per Källberg, Hans Welin, Åke Åstrand, Roland Sterner, John Olsson, Lars-Åke Pahlén, Bo Widerberg m. fl. **Ass:** Tina Svensson, Hanno Fuchs, Dan Myrman. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Sylvia Ingemarsson, Bo Widerberg. **Ark:** Alf Axén. **Rekvis:** Krister Lindell, Mona Forsén. **Musik:** Björn J. Lindh. **Lys:** Sten Lindberg. **Teknik:** Bo Ahlgren, Ted Lindahl, Inge Carlsson, Mikael Katzeff. **Tone:** Lennart Dunér, Peter Ekvall, Leif Westerlund, Jörgen Hasselblad, Hans Östlund, Stig Ågård, Göran Carmback, Tomas Samuelsson, Sven Fahlén, Ove Svensson. **Øvrig assistance ved:** Sven Håkan Lundén, Irene Wolter (prod.), Suzanne Branner, Anita Tesler, Bo A. Vibenius, Peter Hald. **Medv:** Carl Gustaf Lindstedt (Martin Beck), Håkan Serner (Einar Rönn), Even Wollter (Lennart Kollberg), Eva Remaeus (Fru Kollberg), Thomas Hellberg (Gunvald Larsson), Birgitta Valberg (Fru Nyman), Harald Hamrell (Stefan Nyman, sønnen), Ingvar Hirdvall (Åke Eriksson), Bellan Roos (Mamma Eriksson), Torgny Anderberg (Malm), Folke Hjort (Melander), Carl-Axel Heiknert (Hult), Gunnel Wadner (Fru Beck), Johan Thorén (Axelsson), Johnny Karlsson (Axelssons kollega), Lennart Nordlund (Politiaspirant), Arne Widén (»Geten«), Jan Erik Gustafsson, Olof Tibell (Skärholmere), Sven Lindblom (Norman Hansson), Gillis Lindström (Mand på toilettet), Jan Alm (Bolin), Jerry Wiklund (Politimand der falder fra balkon), Dan Linde (Politimand der skydes i park), Frank Hollingworth (Politimand i bus), Herbert Ekman (Politimand m. solbriller), Hadar Johansson (Nyman), Nina Widerberg (Becks datter), Jan Sandquist, Bo Holmström (Reportere), Karl Erik Lexne (Mand der ser TV), Jesper Antell (Lille dreng på trehjulet cykel), Jens Torstensson (Den lille drengs redningsmand), Bo Götegård, Tom Eriksson (Ambulanceførere), N. G. Grimskog, Göran Hultin (Helikopterpiloter). **Længde:** 111 min., 3025 m. **Udl:** Nordisk. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 26.12.76 Nygade. Anm. Kos. 133.

MARATHONMANDEN

The Marathon Man. USA 1976. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Robert Evans, Sidney Beckerman. **As-P:** George Justin. **P-leder:** Stephen F. Kesten. **Rollebesætter:** Mike Fenton, Jane Feinberg. **Instr:** John Schlesinger. **2nd-unit-instr:** Everett Creach. **Instr-ass:** Howard W. Koch Jr., Burtt Harris, William Saint John. **Stunt-instr:** Everett Creach. **Fortekster:** Dan Perri. **Manus:** William Goldman. **Efter:** Egen roman. **Foto:** Conrad Hall. **Kamera:** Nick McLean, Earl Clark. **Sp-foto-E:** Garrett Brown. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Jim Clark, Arthur Schmidt. **Ass:** Dennis Wooley. **P-tegn:** Richard Mac Donald. **Ark:** Jack de Shields. **Dekor:** George Gaines. **Rekvis:** Bill Mac Sems. **Kost:** Robert de Mora. **Makeup:** Dick Smith, Ben Nye. **Frisurer:** Barbara Lorenz. **Sp-E:** Richard E. Johnson, Charles Spurgeon. **Musik:** Michael Small. **Ork:** Jack Hayes. **Sang:** Fra Massenets »Hérodiade«. **Solist:** Joseph Rouleau. Schubert & C. Mougeot. **Musikbånd:** Patrick Moore. **Tone:** Edward L. Sandlin, Freddie Stafford, David Ronne, John K. Wilkinson. **Medv:** Dustin Hoffman (Babe Levy), Laurence Olivier (Szell), Roy Scheider (Doc Levy), William Devane (Janeway), Marthe Keller (Elsa), Fritz Weaver (Professor Biesenthal), Richard Bright (Karl), Marc Lawrence (Erhard), Allen Joseph (Babes far), Tito Goya (Melendez), Ben Dova (Szells bror), Lou Gilbert (Rosenbaum), Jacques Marin (Leclerc), James Wing Woo (Chen), Nicole Deslauriers (Nicole), Lotta Andor-Palfi (Gammel dame på gaden), Lionel Pina, Jaime Tirelli church, Tricoche, Wilfredo Hernandez (Drengebande), Harry Goz, Michael Vale, Fred Stuthman, Lee Steele (Juvelerer), William Martell (Bankvagt), Glenn Robards, Ric Carrott (Detektiver). **Længde:** 126 min. **Udl:** C.I.C.

Censur: Fb.u.16. **Prem:** 26.12.76 Kinopalæet, Kosmorama (Århus), Europa (Ålborg), Apollo (Odense), Palads (Vejle), Phønix (Esbjerg), Kino (Roskilde), Scala (Holstebro). Indspilningen startet 6. oktober. Eksterioroptagelser i Paris, New York og Los Angeles. Anm. Kos. 133.

MARIA

Maria. Sverige 1975. **Dist:** Pallas. **P-selskab:** AB Nordisk Tonefilm. **P:** Ingmar Ejve. **P-leder:** Steve Jansson. **I-leder:** Lennart Norbäck. **Instr:** Mats Arehn. **Instr-ass:** Lars Magnus Jansson. **Manus:** Mats Arehn, Ingmar Ejve, Bertil Köhler. **Efter:** To romaner af Kerstin Thorwall »I stället för en pappa« (1972) og »Hur gick det sen« (1974). **Animation:** Jannik Hastrup. **Foto:** Lasse Björne. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ingmar Ejve. **Ark:** Stig Boquist. **Kost:** Kim Arehn-Berg. **Makeup:** Kerstin Elg. **Musik:** Kjell Andersson. **Lys:** Leif »Barney« Fick, Börje Larsson, Stefan Hencz. **Tone:** Thomas Samuelsson, Olle Unnerstad, Bengt Löthner, Susanne Linneman. **Medv:** Lis Nilheim (Maris Widén), Thomas Hellberg (Leffe Johansson), Ulf Hasseltorp (Magnus Widén), Janne Carlsson (Rikard), Peter Malmsjö (Kenta), Sif Ruud (Bedstemor), Viveka Dahlin (Sylvia), Olof Bergström (Værge), Helge Skoog (Fotohandler), Karl Erik Flens (Bedstefar), Eddie Axberg (Ung mand som arresteres), Siv Ericks (Dame hos frisør), Gun Falck (Damefrisør), Palle Granditsky, Olle Leth (Civilbetjente), Inga Grönlund (Værgens kone), Sten Hedman (Fange i slagsmål), Ove Kant (Fangevogter), Lasse Lundgren (Fangevogter), Jan Kreigsman (Betjent), Steve Jansson (Lærer), Gert Nyman (Lodis). **Længde:** 97 min., 2665 m. **Udl:** B. A. Film Dist. **Censur:** Rød. **Prem:** 4.10.76 Boulevarden. Anm. Kos. 132.

MARQUISE VON O . . .

Die Marquise von O . . . **Fransk titel:** La Marquise d'O. Vesttyskland/Frankrig. **P-selskab:** Janus Film/Gaumont/Artemis/Hessicher Rundfunk/Les Films du Losange. **P:** Klaus Hellvig, Barbet Schroeder. **As-P:** Margaret Menegoz. **P-sup:** Harald Vogel. **P-leder:** Jochen Girsch. **Instr:** Eric Rohmer. **Instr-ass:** Göts Otto. **Manus:** Eric Rohmer. **Efter:** Novelle af Heinrich von Kleist »Marquise von O . . .« (1806). **Foto:** Nestor Almendros. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Cécile Decufis. **Ark:** Rol Kaden. **Dekor:** Helo Gutschwager, Roger Möllendorff. **Kost:** Moidele Bickel. **Sp-E:** Angelo Rizzi, André Triel. **Musik:** Roger Delmonte (improvisationer over prøjsiske marcher fra beg. af 1800-tallet). **Tone:** Jean-Pierre Ruh, Louis Gimel, Michel Laurent, Alex Pront. **Medv:** Edith Clever (Marquise Giuletta von O), Bruno Ganz (Greven), Peter Lühr (Faderen), Edda Seipel (Moderen), Otto Sander (Broderen), Ruth Drexel (Jordmoder), Eduard Linkers (Læge), Ezzo Huber (Porter), Bernhard Frey (Leopardo, tjener), Eric Schachinger (Russisk general), Richard Rogner (Russisk officer), Eric Rohmer (Russisk soldat), Franz Pikola, Theo de Maal (Mænd i by), Thomas Straus (Postbud), Volker Frächtel (Præst), Marion Müller, Heidi Müller (Piger), Petra Meier, Manuela Mayer (Marquisens børn). **Længde:** 102 min., 2850 m. **Udl:** Posthusteatret. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 6.12.76 Alexandra. Filmen fik juryens specialpris ved Cannesfestivalen 1976. Anm. Kos. 133.

MIDDAG MED MORD

Murder By Death. USA 1976. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Rastar. For Columbia. **P:** Ray Stark. **As-P:** Roger M. Rothstein. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr:** Robert Moore. **Instr-ass:** Fred T. Gallo, David O. Sosna. **Manus:** Neil Simon. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Margaret Booth, John F. Burnett, Michael A. Stevenson. **P-tegn:** Stephen Grimes. **Ark:** Harry Kemm. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Ann Roth. **Sp-E:** Augie Lohman. **Musik:** Dave Grusin. **Tone:** Jerry Jost, Tex Rudloff, Frank Warner. **Medv:** Eileen Brennan (Tess Skeffington, Sams sekretær), Truman Capote (Lionel Twain), James Coco (Milo Perrier), Peter Falk (Sam Diamond), Alec Guinness (Bensonmum, butler), Elsa Lanchester (Jessica Marbles), David Niven (Dick Charleston), Maggie Smith (Nora Charleston), Peter Sellers (Sidney Wang), Nancy Walker (Yetta, tjenestepige), Estelle Winood (Miss Withers, sygeplejerske), James Cromwell (Marcel, Perriers chauffør), Richard Narita (Willie Wang, adopteret søn), Myron (En hund). **Længde:** 94 min., 2595 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **Prem:** 3.12.76 ABCinema. Indspilningen startet 14. oktober i Los Angeles. Anm. Kos. 133.

MISS BEETHOVEN ÅBNER SIG

The Opening of Misty Beethoven. USA 1976. **Dist:** Catalyst Films. **P:** Radley Metzger, L. Sultana. **Instr:** Henry Paris (= Radley Metzger). **Manus:** Jake Barnes. **Foto:** Robert Rochester. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Bonnie Karrin. **Ark:** Anton Stone. **Musik:** George Craig. **Tone:** Joe Masefield. **Medv:** Jamie Gillis, Constance Money, Jacqueline Beudant, Terri Hall, Gloris Leonard, Casey Donovan. **Længde:** 87 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 15.11.76 Cinema 1-2-3. Pornofilm.

MISSION: MAFIA-KORSET

Gli Esecutori – La Croce Siciliana. Italien 1975. **P-selskab:** Aetos Produzioni Cinematografiche. **P:** Manolo Bolognini, Luigi Borgese. **P-leder:** Klaus D. Pätzold, Armando Todaro. **Instr:** Maurizio Lucidi. **Manus:** Ernest Tidyman, Randall Kleiser, Gianfranco Bucceri, Roberto Leoni, Nicola Badalucco, Maurizio Lucidi. **Efter:** Idé af Gianfranco Bucceri, Roberto Leoni. **Foto:** Aiace Parolin. **Farve:** Technospescolor. **Klip:** Renzo Lucidi. **Ark:** Gastone Carsetti. **Musik:** Luis Enriquez. **Tone:** Brigitte Hubner. **Medv:** Roger Moore (Ulysses), Stacy Keach (Charlie Hanson), Ivo Garrani (Francesco), Fausto Tozzi (Bishoff), Ennio Balbo (Nicoletta), Ettore Manni (Continenza), Loretta Bersichette, Pietro Martellanz, Luigi Casellato, Romano Puppo, Rosemarie Lindt, Aldo Rendine, Emilio Vale, Salvatore Torrisi, Franco Fantasia. **Længde:** 103 min., 2815 m. **Udl:** Cinema. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 22.11.76 Palladium. Indspilningen startet 15. september i Rom. Filmen vises i engelsksproget version. Gangsterfilm.

MYSTERIET OM RIDDERFALKEN

The Black Bird. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Blackbird Group. A Rastar Production. For Columbia. **P:** Michael Levee, Lou Lombardo. **Ex-P:** George Segal. **P-leder:** Harry Caplan. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr:** David Giler. **Instr-ass:** Art Levinson, Don White. **Manus:** David Giler. **Efter:** Fortælling af Don M. Mankiewicz, Gordon Cotler bygget over romanen »The Maltese Falcon« af Dashiell Hammett (1931) og John Hustons film (1941). **Foto:** Philip Lathrop. **Farve:** Technicolor. **Format:** Widescreen. **Klip:** Margaret Booth, Lou Lombardo, Marion Segal, Walter Thompson. **P-tegn:** Harry Horner. **Dekor:** Darrell Silvera. **Musik:** Jerry Fielding. **Tone:** Jack Solomon, Burbank Editorial Services. **Medv:** George Segal (Sam Spade Jr.), Stéphane Audran (Anna Kemidov), Lionel Stander (Gordon »Andrew Jackson« Immerman), Lee Patrick (Effie), Elisha Cook Jr. (Wilmer Cook), Felix Silla (Geza Litvak), Signe Hasso (Dr. Crippen), John Abbott (Chevalier du Quai), Titus Napoleon, Harry Kenoi (Hawaiimand), Howard Jeffrey (Kerkorian), Connie Kreskie (Pige i elevator), Richard B. Shull (Vernon Prizer), Ken Swofford (Brad McCormack), Vic Tayback (Warren Finley), Elroy Kanamu (Hawaiimand), Eric Brotherson (Overtjener), Chuck Daniel (Franklin), John Alderman (Inspektør i balsal), Mike Santiago (Meksikansk betjent), Willie Williams (Blotter), Calvin Brown (Transvestit), David Giler (Skiltemaler). **Længde:** 98 min., 2695 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **Prem:** 26.11.76 Cinema 1-2-3. Lee Patrick og Elisha Cook har i denne film samme roller som i John Hustons filmatisering af Hammetts roman fra 1941. Anm. Kos. 132.

NASHVILLE

Nashville. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** American Broadcasting Companies. For Paramount. **P:** Robert Altman. **Ex-P:** Martin Starger, Jerry Weintraub. **As-P:** Robert Eggenweiler, Scott Bushnell. **P-samordner:** Kelly Marshall. **P-ass:** Jac Cashin. **Fortekster:** Dan Perri. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Alan Rudolph. **Script:** Joyce King. **Manus:** Joan Tewkesbury. **Div.ass:** Angel Dominquet, Ron Hecht, Steve Altman, Mark Eggenweiler, Maysie Hoy, Allan Highfill, Roger Frappier. **Kons:** Thomas Hal Phillips (politik). **Foto:** Paul Lohmann. **Kamera:** Ed Koons. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sidney Levin, Dennis Hall. **Ass:** Tont Lombardo, Tom Walls. **Rekvis:** Bob Anderson. **Kost:** Jules Melillo. **Makeup:** Tommy Thompson. **Frisurer:** Ann Wadlington. **Musik/sange:** »2000 Years« af Richard Baskin, Henry Gibson. **Solist:** Henry Gibson. »Yes, I Do« af Richard Baskin, Lily Tomlin. **Solist:** Lily Tomlin. »Down to the River« af Ronee Blakley. **Solister:** Smokey Mountain Laurel (Sheila Bailey, Patti Bryant). »Let Me Be the One« af Richard Baskin. **Solist:** Gwen Welles. »Sing a Song« af Joe Raposo. **Solist:** Lily Tomlin, James Dan Calvert, Donna Denton. »The Heart of a Gentle Woman« af Dave Peel. **Solist:** Dave Peel. »Bluebird« af Ronee Blakley. **Solist:** Timothy Brown. »The Day I Looked Jesus In the Eye« af Richard Baskin, Robert Altman. »Memphis«, »Rolling Stone«, »I Don't Know If I Found It in You« af Karen Black. **Solist:** Karen Black. »For the Sake of the Children« af Richard Baskin, Richard Reicheg. **Solist:** Henry Gibson. »Keep a' Goin« af Richard Baskin, Henry Gibson. **Solist:** Henry Gibson. »Swing Low Sweet Chariot« arr. af Millie Clements. »Tapedeck in His Tractor (The Cowboy Song)«, »My Idaho Home«, »Dues« af Ronee Blakley. **Solist:** Ronee Blakley. »I Never Get Enough« af Richard Baskin, Ben Raleigh. **Solist:** Gwen Welles. »Rose's Café« af Allan Nicholls, »Old Man Mississippi« af Juan Grizzle. **Solist:** Misty Mountain Boys. »My Baby's Cookin' in Another Man's Pan« af Jonnie Barnett. »One, I Love You« af Richard Baskin. **Solist:** Gwen Welles, Henry Gibson, Ronee Blakley. »I'm Easy«, »Honey« af Keith Carradine. **Solist:** Keith Carradine. »It Don't Worry Me« af Keith Carradine. **Solist:** Keith Carradine, Barbara Harris m. fl. »Since You've Gone« af Gary Busey. »Trouble in the U.S.A.« af Arlene Barnett. **Musikalsk tilrettelæggelse:** Richard Baskin. **Tone:** William A. Sawyer, Jim Webb, Chris McLaughlin, Richard Portman. **Ass:** Randy Kelly. **Medv:** David Arkin (Norman), Barbara Baxley (Lady Pearl), Ned Beatty (Delbert Reese), Karen Black (Connie White), Keith Carradine (Tom Frank), Ronee Blakley (Barbara Jean), Timothy Brown (Tommy Brown), Geraldine Chaplin (Opal), Robert Doqui (Wade), Shelley Duvall (L. A. Joan/Martha), Allen Garfield (Barnett), Henry Gibson (Haven Hamilton), Scott Glenn (Menig Glenn Kelly), Jeff Goldblum (Mand på trehjulet motorcykel), Barbara Harris (Albuquerque), David Hayward (Kenny Fraiser), Michael Murphy (John Triplette), Allan Nicholls (Bill Dave Peel (Bud Hamilton), Christina Raines (Mary), Bert Remsen (Star), Lily Tomlin (Linnea Reese), Gwen Welles (Sueleen Gay), Keenan Wynn (Mr. Green), James Dan Calvert (Jimmy Reese), Donna Denton (Donna Reese), Merle Kilgore (Trout), Carol McGinnis (Jenel), Sheila Bayley, Patti Bryant (Smokey Mountain Laurel), Richard Baskin (Frog), Jonnie Barnett, Vassar Clements, Misty Mountain Boys, Sue Barton, Julie Christie, Elliott Gould (Sig selv). **Længde:** 163 min., 4410 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 3.12.76 Dagmar. Tidligt var det meningen, at Susan Anspach skulle have haft en rolle i filmen. Filmen fik en pris af SFTA for bedste lyd, Altman fik prisen som bedste instruktør ved Cartagena Festivalen 1976 for denne film, og Keith Carradine fik en Oscar for sangen »I' Easy« (Best Original Song). Sammenslutningen af Danske Filmkritikere kårede »Nashville« til årets bedste film 1976. Anm. Kos. 131.

1900 (1. del)

1900 – Novecento. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1976. **P-selskab:** P.E.A. **P:** Alberto Grimaldi. **P-leder:** Mario di Biase. **P-ass:** Alessandro Mattei, Silvano Spoletino, Giuseppe Branchelli, Augusto Marabelli. **I-leder:** Paolo de Andreis. **Instr:** Bernardo Bertolucci. **Instr-ass:** Gabriele Polverosi, Claudio Taddei, Giovanni Soldati. **Manus:** Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci. **Dialog-instr:** Peter Shepherd. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Ass:** Mauro Marchetti, Giuseppe Alberti. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Franco Arcalli. **Ass:** Elvio Sordoni. **Ark:** Ezio Frigerio, Gianni Quaranta. **Dekor:** Maria Paola Maino. **Ass:** Gianni Silvestri. **Maler:** Francesco Fedeli. **Kost:** Gitt Magrini, Vittoria Guaita, Gregorio Simili. **Makeup:** Giannetto De Rossi, Fabrizio Sforza. **Frisurer:** Jole Cecchini, Paolo Borzelli. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Claudio Maielli, Decio Trani, Giuliano Maielli. **Medv:** Burt Lancaster (Alfredo Berlinghieri), Francesca Bertini (Søster Desolata), Werner Bruhns (Ottavio), Romolo Valli (Berlinghieris søn), Anna-Maria Gherardi (Eleonora, Giovannis hustru), Ellen Schweiers (Amelia, Eleonoras søster), Laura Betti (Amelias datter), Tiziana Senatore (Regina som barn), Robert di Nero (Alfredo), Paolo Pavesi (Alfredo som barn), Dominique Sanda (Ada Fiastra Paulhan), Pippo Companini (Don Tarcisio), Sterling Hayden (Leo Dalco), Paolo Branco (Orso Dalco), Giacomo Rizzo (Rigoletto), Antonio Piovannelli (Turo Dalco), Liu Biosizio (Nella Dalco), Gérard Dépardieu (Olmo Dalco), Roberto Maccanti (Olmo som barn), Eduardo Dallagio (Oreste Dalco), Stefania Sandrelli (Anita Foschi), Anna Henkel (Olmos datter), Donald Sutherland (Attila), Stefania Cassini (Vaskekone), Salvatore Mureddo (Befalingsmand), Alida Valli (Signora Pioppi) **Længde:** 320 min. (1. del 162 min). **Udl:** United Artists. **Censur:** Fb.u.16. Prem: 26.12.76 Alexandra, Tivoli. Indspilningen startet 18. juli 1975 i Parma. Anm. Kos. 133.

NUMMER TO

Numéro Deux. Frankrig 1975. **Dist:** S.N.C. **P-selskab:** Sonimage/Bela/S.N.C. **P-leder:** Marcel Mossoti. **Instr:** Jean-Luc Godard. **Manus:** Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard. **Video:** Gérard Teissèdre. **Foto:** William Lubtchansky. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Leo Ferré. **Teknik:** Milka Assaf, Gérard Martin. **Tone:** Jean-Pierre Ruh. **Medv:** Sandrine Battistella, Pierre Oudry, Alexandre Rignault, Rachel Stefanopoli, Jean-Luc Godard. **Længde:** 88 min. **Udl:** Dagmar Dist. **Censur:** Fb. u. 16. **Prem:** 17.12.76 Dagmar. Anm. Kos. 133.

OLSENBANDEN SER RØDT

Danmark 1976. **Dist:** Nordisk. **P-selskab:** Nordisk Films Kompagni. **P-leder:** Bo Christensen. **I-leder:** Jacob Eriksen. **Instr:** Erik Balling. **Manus:** Erik Balling, Henning Bahs. **Div.ass:** Helle Brusch, Michael Dela, Stig Sparre-Ulrich, Jan Balling. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Jesper Find. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ole Steen Nielsen. **Dekor:** Henning Bahs, Peter Højmark. **Rekvis:** Magnus Magnusson, Jes Holtsø. **Makeup:** Pia Wichmann. **Sp-E:** Peter Højmark. **Musik:** Bent Fabricius Bjerre. **Lys:** Jørgen Kunz, Søren Sørensen. **Tone:** Hans W. Sørensen, John Nielsen. **Medv:** Ove Sprogøe (Egon Olsen), Morten Grunwald (Benny), Poul Bundgaard (Kjeld), Kirsten Walther (Yvonne), Jes Holtsø (Børge), Lene Brøn-

dum (Fie), Bjørn Watt Boolsen (Baronen), Ove Verner Hansen (Frits), Ejnar Federspiel (Joachim), Axel Strøbye (Kriminalassistent Jensen), Ole Ernst (Kriminalbetjent Holm), Buster Larsen (Chefen), Bent Mejding (Dirigenten), Freddy Koch (Hollandsk herre), Else-Marie (Kokkepige), Claus Nissen (Mathias), Asbjørn Andersen (Chr. IV), Palle Huld (Hallandsen), Karl Stegger (Brandmand), Poul Thomsen, Edward Fleming, Togani, Søren Rode, Ernst Meyer, Benny Badenfeldt, Finn Bredahl. **Længde:** 105 min., 2880 m. **Udl:** Nordisk. **Censur:** Rød. **Prem:** 1.10.76 Palads, Scala (Alborg), Regina (Århus), Kosmorama (Esbjerg), Bio (Fredericia), Scala (Holstebro), Kosmorama (Kolding), Rådhusteatret (Randers), Kinopalæet (Viborg), Palads (Odense), Bio (Herning), Kino (Horsens), Bio (Næstved), Scala (Roskilde), Kino (Slagelse), Lido (Vejle). Anm. Kos. 132.

OP MED HUMØRET, DRENGE

The Bad News Bears. USA 1976. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Stanley R. Jaffe. **P-leder:** Jack Roe. **Instr:** Michael Ritchie. **Instr-ass:** Jack Roe, Blair Robertson. **Manus:** Bill Lancaster. **Foto:** John A. Alonzo. **Farve:** Movielab. **Klip:** Richard A. Harris. **P-tegn:** Polly Platt. **Dekor:** Cheryal Kearney. **Kost:** Tommy Dawson, Nancy Martinelli. **Musik:** Georges Bizet (»Carmen«), Jerry Fielding. **Tone:** Gene Cantamessa, John Wilkinson. **Medv:** Walter Matthau (Morris Buttermaker), Tatum O'Neal (Amanda Whurlizer), Vic Morrow (Roy Turner), Joyce van Patten (Cleveland), Ben Piazza (Rådmand Bob Whitewood), Jackie Earle Haley (Kelly Leak), Alfred W. Lutter (Ogilvie), Brandon Cruz (Joey Turner), Chris Barnes (Tanner Boyle), Erin Blunt (Ahmad Abdul Rahim), Gary Lee Cavagnaro (Engelberg), Quinn Smith (Timmy Lupus), Scott Firestone (Regi Tower), David Pollack (Rudi Stein), David Stambaugh (Toby Whitewood), Brett Marx (Jimmy Feldman), Jaime Escobedo (José Agilar), George Gonzales (Miguel Agilar), Timothy Blake (Mrs. Lupus), Bill Sorrekls (Mr. Tower), Shari Summers (Mrs. Turner), Joe Brooks (Dommer), George Wyner (Manager for White Sox), David Lazarus (Yankee), Charles Matthau (Atlet), Maurice Marks (Opråber). **Længde:** 103 min. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Rød. **Prem:** 26.12.76 Grand. Indspilningen startet 4. august 1975 i Los Angeles. Komedie.

PIGER I TRØJEN 2

Danmark 1976. **Dist:** Dansk-Svensk. **P-selskab:** Merry Film. **P:** Henrik Sandberg. **P-leder:** Karsten Grønborg. **I-leder:** Palle Schnedler-Sørensen. **Instr:** Finn Henriksen.**Stunt-instr:** Sven Engstrøm. **Manus:** Peer Guldbrandsen, Finn Henriksen. **Efter:** Idé af Henrik Sandberg. **Kons:** Major John Smith, premierløjtnant Harly Nielsen, seniorsergent T. G. Andersen. **Foto:** Erik Wittrup Willumsen. **Ass:** Otto Stenov. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lizzie Weischenfeldt. **Rekvis:** Jens Bo Larsen. **Ass:** Torben Pedersen. **Kost:** Alice Wiborg. **Makeup:** Åse Tarp. **Lys:** Per Jørgensen. **Ass:** Manuel Sellner. **Musik:** Ole Høyer. **Sang:** »Kompagniets bedste mand«. **Solister:** Lille Palle, Søren Strømberg, Birger Jensen. **Sang:** »Anita«. **Solister:** Søren Strømberg, Birger Jensen. **Tone:** Jens Grønborg. **Ass:** Niels Bokkenheuser. **Medv:** Dirch Passer (Oversergent Vasby), Berrit Kvorning (Merete Clausen), Klaus Pagh (Hermann Clausen), Karl Stegger (Major Basse), Helle Merete Sørensen (Vibsen), Ulla Jessen (Magda), Marianne Tønsberg (Irmgard), Birger Jensen (Otto), Søren Strømberg (Frits), Lille Palle (Orgeltramperen), Finn Nielsen (Brysk), Lotte Tarp (Kirsten), Lise Schrøder (Karen), Olaf Ussing (Forsvarsminister). **Længde:** 101 min., 2765 m. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Rød. **Prem:** 11.10.76 Saga, Bio Lyngby, Bio Trio, Palads (Århus), City (Alborg), Fønix, Imperial (Odense), Strand (Esbjerg), Bio (Roskilde), Scala (Slagelse), Bio (Silkeborg), Fotorama (Herning), Kinopalæet (Randers), Fotorama (Viborg), Biografen (Vejle). Soldater-farce.

PRINSESSE YANG KWEI FEI

Yokihi. Japan/Hong Kong 1955. **P-selskab:** Daiei/Shaw Bros. **P:** Masaichi Nagata, Run Run Shaw. **Instr:** Kenji Mizoguchi. **Manus:** To Chin, Matsutaro Kawaguchi, Yoshikata Yoda, Masashige Nariswa. **Kons:** Lu Sihau (historie). **Foto:** Kohei Sugiyama. **Farve:** Eastmancolor. **Kons:** Tatsuyuki Yokota. **P-tegn:** Hiroshi Mizutani. **Musik:** Fumio Hayasaka. **Tone:** Kunio Hashimoto. **Medv:** Machiko Kyo (Kwei Fei), Masayuki Mori (Kejser Huan Tsung), So Yamamura (An Lu-Shan), Eitaro Shindo (Kao Li-Hsi), Sakae Ozawa (Yang Chao), Haruko Sugimura (Abbess), Yoko Minamida (Hung Tao), Bontaro Miake (Vagtkommandør), Tatsuya Ishiguro (Li). **Længde:** 100 min., 2792 m. **Prem:** 30.11.76 TV. Filmen indspillet på Formosa. Anm. Kos. 133.

ROBIN OG MARIAN

Robin and Marian. **Arb.titel:** The Ballad of Robin and Marian. USA 1976. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Rastar. For Columbia. **P:** Denis O'Dell. **Ex-P:** Richard Shepherd. **P-samordner:** Barrie Melrose, Roberto Roberts. **P-leder:** Apolinar Rabinal. **Instr:** Richard Lester. **Instr-ass:** José Lopez Rodero. **Stunt-instr:** Miguel Pedregosa, Joaquin Parra. **Kamp-instr:** William Hobbs, Ian McKay. **Manus:** James Goldman. **Foto:** David Watkin. **2nd-unit-foto:** Paul Wilson. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** John Victor Smith. **P-tegn:** Michael Stringer. **Ark:** Gil Parrondo. **Kost:** Yvonne Blake. **Sp-E:** Eddie Fowlie. **Musik:** John Barry. **Tone:** Don Sharpe, Paul Smith, Roy Charman, Gerry Humphreys. **Medv:** Sean Connery (Robin Hood), Audrey Hepburn (Marian), Robert Shaw (Sheriffen af Nottingham), Richard Harris (Kong Richard), Nicol Williamson (Lille John), Denholm Elliott (Will Scarlet), Kenneth Haigh (Sir Ranulf de Pudsey), Ronnie Barker (Broder Tuck), Ian Holm (Kong John), Bill Maynard (Mercadier), Esmond Knight (Gammel mand), Veronica Quilligan (Søster Mary), Peter Butterworth (Læge), John Barrett (Jack), Kenneth Cranham (Jacks lærling), Victoria Merida Roja (Dronning Isabella), Montserrat Julio, Victoria Hernandez Sanguino (Søstre). **Længde:** 107 min., 2940 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 22.10.76 Alexandra. Indspilningen startet 15. juni 1975. Eventyrfilm.

RUNDE RIDDER SVINGER SVÆRDET, DEN

Il Soldato Di Ventura. Italien/Frankrig. 1976. **Dist:** Titanus. **P-selskab:** Mondial Te. Fi./Labrador Films/Les Films J. Letienne/Imp. Ex. Ci. **P:** Camillo Teti. **Instr:** Pasquale Festa Campanile. **Instr-ass:** Neri Parenti. **Manus:** Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Luigi Magni. **Efter:** Fortælling af Franco Castellano, Giuseppe Moccia. **Foto:** Marcello Masciocchi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Mario Morra. **Ark:** Pier Luigi Pizzi. **Kost:** Andrea Viotti. **Musik:** Guido & Maurizio de Angelis. **Melodi:** »Oh Ettore«. **Solist:** Tony Simms and Pepper. **Medv:** Carlo Pedersoli (= Bud Spencer) (Ettore Fieramosca), Philippe Leroy (La Motte), Enzo Cannavale (Bracalone), Angelo Infati (Graiano), Marc Porel (Greven af Nemour), Luigi Pernice (Fanfulla), Oreste Lionello (Giovenale), Jacques Dufilho (Mariano da Sarni), Jacques Herlin (Parede), Mario Scaccia (Consiavo), Renzo Palmer (Ludovoco), Mariano Rigillo (Albimonte), Eros Pagni (Capoccio). **Længde:** 86 min., 2600 m. **Udl:** Obel. **Censur:** Rød. **Prem:** 13.12.76 Palladium. Komedie.

RØDE PIRAT, DEN

Swashbuckler. **Eng. titel:** The Scarlet Buccaneer. **Arb.titel:** The Blarney Cock. USA 1976. **Dist:** Universal. **P-selskab:** EK Productions. For Universal. **P:** Jennings Lang. **Ex-P:** Elliott Kastner. **As-P:** William S. Gilmore Jr. **P-leder:** Peter Bogart. **Instr:** James Goldstone. **Instr-ass:** Peter Bogart, Wayne Farlow. **Stunt-instr:** Buddy Van Horn, Victor Paul. **Manus:** Jeffrey Bloom. **Efter:** Fortælling af Paul Wheeler. **Kons:** Manfred Zendar (søfart). **Foto:** Philip Lathrop. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Edward A. Biery, Bob Fish. **P-tegn:** John Lloyd. **Dekor:** Hal Gausman. **Kost:** Burton Miller. **Sp-E:** Frank Brendel. **Koreo:** Geoffrey Holder. **Musik:** John Addison. **Musik-kons:** Tom Clancy. **Lut-solist:** Julian Bream. **Musikbånd:** Dave Kahn. **Tone:** John Stacy, Don Johnson, Robert Hoyt. **Medv:** Robert Shaw (Ned Lynch), James Earl Jones (Nick Debrett), Peter Boyle (Lord Durant), Genevieve Bujold (Jane Barnet), Beau Bridges (Major Folly), Avery Schreiber (Polonski), Geoffrey Holder (Cudjo), Tom Clancy (Mr. Moonbeam), Anjelica Huston (Woman of Dark Visage), Bernard Behrens (Sir James Barnet), Dorothy Tristan (Alice), Mark Baker (Lut-spiller), Kip Niven (Willard Culverwell), Tom Fitzsimmons (Korporal), Louisa Horton (Lady Barnet), Sid Haig (Skaldet pirat), Robert Ruth (Skægget pirat), Robert Morgan (Pirat m. træben), Jon Cedar (Pirat kaptajn), Diana Chesney (Værtinde), Manuel de Pina (Tjener for Barnet), Tom Lacy (Præst), Alfie Wise (Sømand), Harry Basch (Bananmand) m. fl. **Længde:** 100 min., 2785 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Rød. **Prem:** 26.12.76 Nørreport, Kosmorama (Århus), Kinopalæet (Randers), Kino (Kolding). Indspilningen startet den 29. september 1975 i Puerto Vallarta. Eventyrfilm.

SAILOR – SØMANDEN DER PÅDROG SIG HAVETS VREDE, The

The Sailor Who Fell From Grace With The Sea. **Arb.titel:** The Sailor. England 1976. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Haworth Productions/The Sailor Company. **P:** Martin Poll. **As-P:** David White. **P-ass:** Marilyn Clark. **P-leder:** Hugh Harlow. **Rollebesætter:** Miriam Brickman, Joyce Selznick. **Instr:** Lewis John Carlino. **Instr-ass:** Anthony Wayne, Gerry Gavigan. **Manus:** Lewis John Carlino. **Efter:** Romanen »Gogo no eiko« af Mishima Yukio. **Foto:** Douglas Slocombe. **Kamera:** Chic Waterson. **Ass:** Robin Vidgeon. **Stills:** Graham Attwood. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Anthony Gibbs, Brian Mann. **P-tegn:** Ted Haworth. **Ark:** Brian Ackland-Snow. **Dekor:** Ian Whittaker, Lee Poll, Ken Softly. **Rekvis:** Roy Cannon. **Kost:** Ron Beck, Lee Poll. **Makeup:** Richard Mills. **Frisurer:** Gordon Bond. **Musik:** John Mandel. **Sang:** »Sea Dream Theme« af Kris Kristofferson. **Tone:** David Hildyard, Peter Horrocks, Bob Jones. **Medv:** Kris Kristofferson (Jim Cameron), Sarah Miles (Anne Osborne), Margo Cunningham (Mrs. Palmer), Jonathan Kahn (Jonathan Osborne), Earl Rhodes (Chief), Paul Tropea (Nummer to), Gary Lock (Nummer fire), Stephen Black (Nummer fem), Peter Clapham (Richard Petit), Jennifer Tolman (Mary Ingram). **Længde:** 105 min. **Udl:** Kinorama. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 15.12.76 Grand. Indspilningen startet 16. oktober 1975. Eksteriøroptagelser i Marocco. Anm. Kos. 133.

SCARAMOUCHE'S VILDE EVENTYR

Le Avventure e gli Amori di Scaramouche. Italien/Monaco/Jugoslavien 1976. **Dist:** Cineriz. **P-selskab:** Zephir Films (Rom)/Lisa (Monaco)/Jadran (Zagreb). **P:** Federico Aicardi. **Instr:** Enzo G. Castellari (= Enzo Girolami). **Instr-ass:** Roberto Pariante, Vanja Aljinovic. **Stunt-instr:** Rocco Lero. **Manus:** Tito Carpi, Enzo G. Castellari. **Efter:** Fortælling af Enzo Bulgarelli. **Foto:** Gianni Bergamini. **Farve:** Telecolor. **Klip:** Gianfranco Amicucci. **Ark:** Enzo Bulgarelli. **Dekor:** Riccardo Dominici, Tihomir Piletic. **Kost:** Luciano Sagoni. **Musik:** Franco Bixio, Fabio Frizzi, Vince Tempera. **Tone:** Pietro Spadoni. **Medv:** Michael Sarrazin (Scaramouche), Ursula Andress (Josephine de Beauharnais), Aldo Maccione (Napoleon Bonaparte), Giancarlo Prete (»Fischio«), Michael Forest (Danglar), Sal Borgese (Chagrin), Nico Ilgrande (Napoleons tjener), Romano Puppo, Massimo Vanni, Alex Togni (Soldater), Damir Mejousek (Kosakgeneral), Lucia de Oliveira (Josephines kammerpige), Gisela Hahn, Karin Fiedner. **Længde:** 91 min., 2560 m. **Udl:** Kinorama. **Censur:** Rød. **Prem:** 26.12.76 Mercur. Filmen indspillet i Rom og Jugoslavien. Indspilningen startet 3. juni 1975. Eventyrfilm.

SEJREN I ENTEBBE

Victory at Entebbe. USA 1976. **P-selskab:** Wolper Productions for Warner Bros. TV. **P:** Robert Guenette. **Ex-P:** David L. Wolper. **As-P:** Julian Ludwig. **P-leder:** Phillips Wylly. **Instr:** Marvin J. Chomsky. **Ass-instr:** Donald Gold. **Instr-ass:** Peter Bogart, James Benjamin. **Manus:** Ernest Kinoy. **Teknisk instr:** Ken Lampkin. **Video:** Mark Sanford. **Foto:** James Kilgore. **Farve:** (System ukendt). **Klip:** David Saxon, Jim McElroy, Mike Gavaldon. **P-tegn:** Edward Stephenson. **Dekor:** Charles Rutherford. **Kost:** Jack Martell. **Sp-E:** Joe Unsinn. **Musik:** Charles Fox. **Tone:** Larry Stephens. **Medv:** Helmut Berger (Tysk terrorist), Theodore Bikel (Yakov), Linda Blair (Chana Vilnofsky), Kirk Douglas (Hershel Vilnofsky), Richard Dreyfuss (Yonatan »Yonni« Netanyahu), Stefan Gierasch (Mordecai Gur), David Groh (Benjamin Wise), Julius Harris (Idi Amin), Helen Hayes (Mrs. Wise), Anthony Hopkins (Yitzak Rabin), Burt Lancaster (Shimon Peres), Christian Marquand (Kapt. Ducas), Elizabeth Taylor (Edra Vilnofsky), Jessica Walters (Nomi Haroun), Harris Yulin (Dan Shomron), Allan Miller (Natan Haroun), Bibi Besch (Tysk kvinde). **Længde:** 119 min. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 28.12.76 Palads. Anm. Kos. 133.

SEKSLØBEREN SOM BLEV TAVS

The Shootist. USA 1976. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Dino de Laurentiis Corporation. **P:** M. J. Frankovich, William Self. **P-samordner:** Eudice Charnes. **P-leder:** Russell Saunders. **Instr:** Don Siegel. **Instr-ass:** Joe Cavalier, Joe Florence. **Manus:** Miles Hood Swarthout, Scott Hale. **Efter:** Roman af Glendon Swarthout. **Foto:** Bruce Surtees. **Kamera:** Tom Del Ruth. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Douglas Stewart. **Ass:** Timothy E. Wade, Rick Mention, Jerrold L. Ludwig. **P-tegn:** Robert Boyle, Joseph M. LeBaron. **Ass:** Richard Lawrence. **Dekor:** Arthur Parker. **Rekvis:** Bill Dietz. **Kost:** Moss Mabry, Luster Bayleaa, Edna Taylor. **Makeup:** Dave Grayson, Joe di Bella. **Frisurer:** Vivienne Walker. **Sp-E:** Augie Lohman. **Musik:** Elmer Bernstein. **Tone:** Alfred J. Overton, Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Michael Minkler. **Medv:** John Wayne (John Bernard Books), Lauren Bacall (Bond Rogers), Ron Howard (Gillom Rogers), James Stewart (Dr. Hostetler), Richard Boone (Sweeney), Hugh O'Brian (Pulford, spiller), Bill McKinney (Cobb), Harry Morgan (Marshal Thibido), John Carradine (Bedemanden Beckum), Sheree North (Serepta), Richard Lenz (Dobkins, journalist), Scatman Crothers (Moses), Gregg Palmer (En mand), Alfred Dennis (Barber), Dick Winslow (Sporvognsfører), Melody Thomas (Pige i sporvogn), Kathleen O'Malley (Lærerinde). **Længde:** 99 min. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 15.11.76 Palladium. Filmen indspillet i Burbank Studios, Cal. og på location i Carson City, Nevada. Indspilningen startet 13. januar 1976. Anm. Kos. 132.

SHEILA LEVINE, SJOV PIGE I NEW YORK

Sheila Levine Is Dead and Living In New York. USA 1974. **Dist:** Paramount. **P:** Harry Korshak. **P-leder:** Gene Marum. **Ass:** Marlene Rubenstein, Lee Wenner. **Instr:** Sidney J. Furie. **Rollebesætter:** Mike Fenton, Jane Feinberg, Louis di Giaimo. **Instr-ass:** Gene Marum, Barry R. Steinberg. **Manus:** Kenny Solms, Gail Parent. **Efter:** Roman

af Gail Parent. **Foto:** Donald M. Morgan. **Kamera:** Donald E. Thorin. **Ass:** John N. Green Jr., Bruce J. Jones. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Argyle Nelson. **Ass:** Roberta Adye, Alain La Mastra. **P-tegn:** Fernando Carrere. **Dekor:** Reg Allen. **Rekvis:** Pat O'Connor, Gregg Bilson. **Kost:** Ronald Talsky, Luster Bayless, Glenita Dinneen. **Makeup:** Maurice Stein. **Musik:** Michel Legrand. **Sange:** »The Tra-la-la and the Oom Pah-Pah« af Leo Robin, Ralph Ranger. »Skiddle Diddle Dee« af Hal David, Leon Carr. **Tone:** Ron Cogswell, James Stewart. **Medv:** Jeannie Berlin (Sheila Levine), Roy Scheider (Sam Stoneman, læge), Rebecca Dianna Smith (Kate Christiansen), Janet Brandt (Bernice Levine), Sid Melton (Manny Levine), Charles Woolf (Wally), Leda Rogerg (Agatha Rogers), Jack Bernardi (Onkel Herm), Allen Secher (Rabbi), Talley Parker (Rochelle), Jon Miller (Norman Botley), Nobel Willingham (Rektor), Evelyn Russell (Miss Burke), Richard Rasof (Attendant), Don Carrera (Harold), Sharon Marin Goldman (Melissa Levine), Karen Anders (Tante Min), Craig Littler (Steve), Sandy Helberg (Kunstner), Charles Walker (Mekaniker), Charles Arthur (Kontormand), Cecilia McBride (Skrivemaskinepige), Lyle Maraine (Pianist). **Længde:** 112 min., 3085 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Rød. **Prem:** 8.11.76 ABCinema. Komedie.

SILENT MOVIE

Silent Movie. USA 1976. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Crossbow Productions. **P:** Michael Hertzberg. **P-leder:** Frank Baur. **Instr:** Mel Brooks. **2nd-unit-instr:** Max Kleven. **Instr-ass:** Edward Teets, Richard Wells. **Stunt-instr:** Max Kleven. **Manus:** Mel Brooks, Ron Clark, Rudy de Luca, Barry Levinson. **Efter:** Fortælling af Ron Clark. **Foto:** Paul Lohman. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** John C. Howard, Stanford C. Allen. **P-tegn:** Al Brenner. **Dekor:** Rick Simpson. **Kost:** Pat Norris. **Makeup:** William Tuttle. **Sp-E:** Ira Anderson Jr. **Koreo:** Bob Iscove. **Musik:** John Morris. **Ork:** Bill Ayres, John Morris. **Medv:** Mel Brooks (Mel Funn), Marty Feldman (Marty Eggs), Dom DeLuise (Dom Bell), Bernadette Peters (Vilma Kaplan), Sid Caesar (Studio chief), Harold Gould (Engulf), Ron Carey (Devour), Carol Arthur (Gravid dame), Liam Dunn (Avismand), Fritz Feld (Overtjener), Chuck McCann (Studioportner), Valerie Curtis (Sygeplejerske), Yvonne Wilder (Sekretær for studio chief), Arnold Soboloff (Akupunkturmand), Patrick Campbell (Motel-piccolo), Harry Ritz (Mand hos skrædder), Charlie Callas (Blind mand), Henny Youngman (Suppe-mand), Eddie Ryder (Britisk officer), Robert Lussier (Operatør), Al Hobson, Rudy DeLuca, Barry Levinson, Howard Hesseman, Lee Delano, Jack Riley (Filmfolk), Inga Neisen, Sivi Aberg, Eric Hagen (Blondiner), Burt Reynolds, James Caan, Liza Minnelli, Anne Bancroft, Marcel Marceau, Paul Newman (Sig selv). **Længde:** 88 min., 2395 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Rød. **Prem:** 15.10.76 ABCinema, Cinema 1-2-3. Indspilningen startet 5. januar 1976. Anm. Kos. 132.

SINDBAD SØFAREN

Pohádky tisice a jedné noci. Tjekkoslovakiet 1972. **P-selskab:** Gottwaldov Studio. **Instr:** Karel Zeman. **Manus:** Karel Zeman. **Animation:** E. Spály, A. Kupcik. **Foto:** Bohuslav Pitzhart. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Frantisek Belfin. **Medv:** (Dansk fortæller) Thomas Winding. **Længde:** 80 min. **Udl:** Dan-Ina. **Censur:** Rød. **Prem:** 3.12.76 Delta. Anm. Kos. 133.

SKØNNE USKYLD, DEN

Mio Dio, Come Sono Caduta In Basso! Italien 1974. **Dist:** Titanus. **P-selskab:** Dean Film. **P:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli. **Instr:** Luigi Comencini. **Manus:** Luigi Comencini, Ivo Perilli. **Foto:** Tonino Delli Colli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Nino Baragli. **Ark:** Dante Ferretti. **Musik:** Fiorenzo Carpi. **Medv:** Laura Antonelli (Eugenia), Alberto Lionello (Raimondo Corrao), Michele Placido (Silvano), Michele Abbruzzo (Pacifici), Rosemarie Dexter (Floridia), Ugo Pagliai (Ruggero di Maqueda), Jean Rochefort (Henry), Karin Schubert (Evelyn). **Længde:** 110 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 31.12.76 ABCinema. Erotisk komedie.

SLAGET DER SATTE VERDEN I BRAND

The Battle of Manchuria. (?) Japan/USA (?) **Instr:** Satsuo Yamamoto. **Farve:** Eastmancolor (?) **Udl:** Cinema. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 1.11.76 Slots Bio (Randers). Krigsfilm.

SLAGET OM MIDWAY

Midway. **Eng. titel:** Battle of Midway. USA 1976. **Dist:** Universal. **P-selskab:** The Mirisch Corp. For Universal. **P:** Walter Mirisch. **Instr:** Jack Smight. **Instr-ass:** Jerome Siegel. **Manus:** Donald S. Sanford. **Kons:** Viceadmiral Bernard M. Strean. **Foto:** Harry Stradling Jr. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Robert Swink, Frank J. Urioste. **Ark:** Walter Tyler. **Dekor:** John Dwyer. **Musik:** John Williams. **Tone:** Robert Martin, Leonard Peterson. **Medv:** Charlton Heston (Kapt. Matt Garth), Henry Fonda (Admiral Chester W. Nimitz), James Coburn (Kapt. Vinton Maddox), Glenn Ford (Kontraadmiral Spruance), Hal Holbrook (Kapt. Joseph Rochefort), Toshiro Mifune (Admiral Isoroku Yamamoto), Robert Mitchum (Admiral William F. Halsey), Cliff Robertson (Kapt. Carl Jessop), Robert Wagner (E. L. Blake), Robert Webber (Admiral Jack Fletcher), Ed Nelson (Admiral Pearson), James Shigeta (Viceadmiral Nagumo), Christina Kokubo (Haruko Sakura), Monte Markham (Max Leslie), Biff McGuire (Kapt. Browning), Kevin Dobson (George Gay), Christopher George (Wade McClusky), Glenn Corbet (John Walderon), Gregory Walcott (Kapt. Buckmeister), Edward Albert (Løjtnant Tom Garth). **Længde:** 133 min., 3630 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Hvid. Fb.u. 16. **Prem:** 4.10.76 Tre Falke, Apollo (Odense), Bio 1-2 (Viborg). Indspilningen startet 15. maj 1975 med eksteriøroptagelser i Point Magu. Anm. Kos. 132.

SLANGEMANDEN

Sssssssss. **Eng. titel:** Ssssnake. USA 1973. **P-selskab:** Zanuck-Brown Productions. For Universal. **P:** Dan Striepeke. **Ex-P:** Richard D. Zanuck, David Brown. **As-P:** Robert Butler. **P-leder:** Doc Merman. **Instr:** Bernard L. Kowalski. **Instr-ass:** Gordon Webb. **Manus:** Hal Dresner. **Efter:** Fortælling af Dan Striepeke. **Teknisk kons:** Ray Fulsom. **Foto:** Gerald Perry Finnerman. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert Watts. **Grafisk montage:** John Neuhart. **Ark:** John T. McCormack. **Dekor:** Claire P. Brown. **Makeup:** John Chambers, Nick Marcellino. **Musik:** Pat Williams. **Tone:** Waldon O. Watson, Melvin Metcalfe Sr. **Medv:** Strother Martin (Dr. Carl Stoner), Dirk Benedict (David Blake), Heather Menzies (Kristina Stoner), Richard B. Shull (Dr. Ken Daniels), Tim O'Connor (Kogen), Jack Ging (Sheriff Dale Hardison), Kathleen King (Kitty), Reb Brown (Steve Randall), Ted Grossman (Politimand), Charles Seel (Gammel mand), Ray Ballard (Turist), Brendan Burns, Rick Beckner (Jocks), James Drum, Ed McCready, Frank Kowalski, Ralph Montgomery, Michael Masters (Hawkers), Charlie Fox (Arvin Ley Doux), Felix Silla (Seal Boy), Nobel Craig (»Slangemand« Tim), Bobbi Kiger (Danser), J. R. Clark (Vagtmand), Chip Potter (Postbud). **Længde:** 99 min., 2700 m. **Udl:** C.I.C. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 8.11.76 Colosseum. Indspilningen startet 13. november 1972. Gyser.

SMØLFERNE OG DEN FORTRYLLEDE FLØJTE

La Flûte á Six Schtroumpfs. Belgien 1975. **P-selskab:** Belvision. **P:** J. Dupuis. **Instr:** Eddy Ryssak. **Manus:** Peyo, Yvan Delporte. **Animation:** Pierre Culliford. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Michel Legrand. **Medv:** (Stemmer): Jesper Klein (Smølferne), Ulf Piilgaard (Homnibus), Preben Kaas (Frækkelin), Claus Ryskjær (Hagbart), Eddie Skoller (Henrik), Ole Monty (Kongen), Otto Brandenburg (Underofficer/Krovært), Vera Gebuhr (Fru Fiona), Torben Hundahl (Skræmmelsen), Peter Kitter (Fiskeren/Baron Snigbart), Lars Knutzon (Kræmmeren/Hofmarskal/Kaptajn), Tommy Kenter (Den døve), Henrik Thomsen (Rentemesteren), Lisbeth Lundquist (En person), Birgitte Bruun, Tommy Kenter, Martin Miehe-Renard, Henrik Thomsen (Sangere v. middag). **Dansk bearbejdelse:** Sven Methling Jr. (instr.), Jon Bille Brahe (lyd), Peter Bach (P-leder), Just Betzer (P), Mogens Dahlgaard (oversættelse). **Længde:** 90 min. **Udl:** ASA/Panorama. **Censur:** Rød. **Prem:** 3.12.76 Saga, Bio-Trio, Bio Lyngby, Scala (Holstebro), Royal Cinema (Århus), Fønix (Odense), Skanse Bio (Randers), City (Ålborg). Tegnefilm.

SORTE HELVEDE, DET

Drum. USA 1976. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Dino de Laurentiis Corporation. **P:** Ralph Serpe. **Fortekster:** Don Record. **P-leder:** Darrell Hallenbeck. **Instr:** Steve Carver. **Instr-ass:** Peter Bogart, Al Shephard. **Stunt-instr:** Eddie Smith. **Manus:** Norman Wexler. **Efter:** Inspiration fra roman af Kyle Onstott. **Foto:** Lucien Ballard. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Carl Kress. **P-tegn:** Stan Jolley. **Ark:** Bill Kenney. **Dekor:** John McCarthy. **Kost:** Ann Roth. **Musik:** Charlie Smalls, Richard P. Hazard. **Dir:** Charles H. Coleman. **Tone:** Robert Gravenor, Bill Varney, Gil Marchant, Gordon Daniels. **Medv:** Warren Oates (Hammond Maxwell), Isela Vega (Marianna), Ken Norton (Drum), Pamela Grier (Regine), Yaphet Koto (Blaise), John Colicos (Berhard D'Harigny), Fiona Lewis (Augusta Chauvet), Paula Kelly (Rachel), Royal Dano (Zeke Montgomery), Lillian Hayman (Lucretia Borgia), Rainbeaux Smith (Sophie Maxwell), Alain Patrick (Lazare), Brenda Sykes (Calinda), Clay Tanner (Mr. Holcomb), Lila Finn (Mrs. Holcomb), Henry Wills (Mr. Gassaway), Harvey Parry (Dr. Redfield), May R. Boss (Mrs. Redfield), Ilona Wilson (Elly Bee Rowe), Monique Madnes (May Ruth Rowe), Eddie Smith (Bruno), S. A. Lewis (Babouin), Harold Jones, Maurice Emanuel, Larry Williams (Slaver), Julie Ann Johnston, Jean Epper (Gæster), Bob Minor (Cubansk slave). **Længde:** 102 min. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 5.11.76 Kinopalæet. Indspilningen startet 12. januar 1976 med Burt Kennedy som instruktør. Eksteriøroptagelser i Puerto Rico. Sydstats-melodrama.

STRANDET

Travolti da un Insolito Destino Nell' Azzurro Mare d'Agosto. Italien 1974. **Dist:** Medusa. **P-selskab:** Medusa Cinematografica. **P:** Romano Cardarelli. **Instr:** Lina Wertmüller. **Manus:** Lina Wertmüller. **Foto:** Ennio Guarnieri. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Franco Fraticelli. **Ark:** Enrico Job. **Musik:** Piero Piccioni. **Medv:** Giancarlo Giannini (Gennarino Carunchio), Mariangela Melato (Rafaella), Eros Pagano (Rafaellas ven), Ricardo Salvino (Rafaellas mand), Aldo Pugliese (Pippo), Isa Danieli, Anna Melita, Giuseppe Durini, Lucrezia de Domizio, Luis Suarez, Vittorio Fanfoni, Lorenzo Piani. **Længde:** 117 min., 2821 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 6.11.76 Grand. Anm. Kos. 133.

STRISSEREN OG DRÆBEREN

Flic Story. Frankrig/Italien 1975. **Dist:** Fox-Lira/Titanus. **P-selskab:** Adel Prod./Lira Films/Mondial Te. Fi. **P:** Alain Delon, Julien Derode, Raymondo Danon. **P-leder:** Henri Jaquillard. **Instr:** Jacques Deray. **Instr-ass:** Thierry Chabert, Philippe Lopes-Curval, Philippe Baronnet-Fruges. **Manus:** Jacques Deray, Alphonse Boudard, Adriano Bolzoni, Alberto Liberati. **Efter:** Romanen »Flic Story« af Roger Borniche (d. udgave »Menneskejagt«). **Foto:** Jean-Jacques Tarbès. **Ass:** Théo Meurisse. **Kamera:** Jean-Claude Bourgon. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Henri Lanoë, Paolo Wochicievich. **P-tegn:** Théo Meurisse. **Rekvis:** Paul Lemaire. **Kost:** Hélène Sebault-Nourry. **Makeup:** Serge Groffe. **Frisurer:** Pierre Vadé. **Musik:** Claude Bolling. **Tone:** Jean Labussière, Maurice Dagonneau. **Medv:** Alain Delon (Roger Borniche), Jean-Louis Trintignant (Emile Buisson), Renato Salvatori (Mario Poncini »Italieneren«), Maurice Barrier (René Bollec), Claudine Auger (Catherine), Francoise Dorner (Suzanne Bollec), Marco Perrin (Kommissær Vieuchêne), André Pousse (Jean-Baptiste Buisson), Henri Guybet (Inspektør Hidoine), Denis Manuel (Inspektør Lucien Darros), Mario David (Raymond Pelletier), Paul Crauchet (Paul Robier), Maurice Biraud (Hotelvært), Adolfo Kastretti (Jeannot le Nicois), William Sabatier (Ange), Jacques Marin (Vært), André Falcon (Inspektør P. J.). **Længde:** 110 min., 3065 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Prem:** 25.10. 76 Mercur. Indspilningen startet den 3. februar 1975 og afsluttet april s. å. Optaget i Paris og Boulogne studierne. Anm. Kos. 132.

STRØMER

Danmark 1976. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Crone Film. **P:** Erik Crone. **P-leder:** Lars Kolvig. **Instr:** Anders Refn. **Instr-ass:** Morten Arnfred. **Stunt-instr:** Erik Høyer. **Manus:** Anders Refn, Flemming Quist Møller, Claus Rohweder, Knud Buchardt, Thomas Winding, Anders Bodelsen. **Foto:** Mikael Salomon. **Ass:** Michael Christiansen. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Kasper Schyberg. **Ark:** Erling Jørgensen. **Rekvis:** Michael Kerr. **Kost:** Gitte Kolvig. **Makeup:** Lene Henriksen. **Musik:** Kasper Winding. **Lys:** Ove Hansen, Jimmy Leavens. **Tone:** Jan Juhler, Gert Madsen. **Medv:** Jens Okking (Karl Jørgensen), Lotte Hermann (Vera Jørgensen), Otto Brandenburg (Willer Johansen), Alberte Winding (Lis Jørgensen), Preben Harris (Eskebjerg), Bendt Rothe (Mester), Henning Palner (Møller), Holger Juul Hansen (Kramer), Gösta Schwarck (Heine Grün), Ove Verner Hansen (Max Thorsen), Bodil Kjer (Sabine Lund), Finn Nielsen (Bonanza), Dick Kaysø (John Bullnes), Lars Lunøe (Heidersvold), Birgit Sadolin (Fru Svendsholm), Bent Børgesen (Christian Warnebue), Baard Owe (Skalle), Erik Kühnau (Tony Frø), Poul Glargaard (Støvlen), Lizzi Corfixen (Topsy), Anne Marie Helger (Marianne), Inger Stender (Fru Marcussen), Peter Ronild (Arnold, redaktør), Birger Jensen (Staldkarl), Alvin Linnemann (Pensionatgæst), Voja Miladinowic (Zeb), Erik Høyer (Flugtbilist), Preben Lerdorff Rye (Fessor), Flemming Quist Møller (Elo), Ulla Jessen (Bente), Jørgen Kiil (Kaj P.), Jesper Christensen (Betjent), André Sallymann (Sagfører), Lene Vasegaard (Blondine), Annie Birgit Garde (Fru Thorsen), Ib Lindberg (Journalist). **Længde:** 111 min., 3025 m. **Udl:** Warner/Constantin. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 29.10.76 Nørreport, Rialto, Palæ (Ålborg), Kosmorama (Århus), Esa Bio (Esbjerg), Kosmorama (Helsingør), Scala (Holstebro), Grand (Odense), Kino (Roskilde). Anm. Kos. 132.

SVIGERMORS PENGE

The Twelve Chairs. USA/Jugoslavien 1970. **Dist:** UMC. **P-selskab:** UMC Pictures/Crossbow. **P:** Michael Hertzberg. **Ex-P:** Sidney Glazier. **P-sup:** Fred Galla. **P-leder:** Ante Milic. **Fortekster:** Arthur Eckstein. **Instr:** Mel Brooks. **Instr-ass:** Bato Cengic, Peter Anderson. **Manus:** Mel Brooks. **Efter:** Roman af Ilya Ilf, Yevgenii Petrov (1928). **Foto:** Dorde Nikolic. **2nd-unit-foto:** Eric van Haaren Norman. **Farve:** Movielab. **Klip:** Alan Heim. **Ark:** Mile Nikolic. **Kost:** Ruth Myers. **Musik:** John Morris, Jonathan Tunick. **Sang:** »Hope For The Best (Except the Worst)« af Mel Brooks. **Tone:** Thomas Halpin, Sanford Rackow, Peter Sutton, Richard Vorisek. **Medv:** Ron Moody (Ippolit Matvejevitj Vorobyaninov), Frank Langella (Ostap Bender),

Dom DeLuise (Fader Feydor), Bridget Brice (Ung kvinde), Robert Bernal (Kurator), David Lander (Ingeniør Bruns), Diana Coupland (Madame Bruns), Nicholas Smith (1. skuespiller), Elaine Garreau (Claudia Ivanova), Will Stampe (Vagt), Andreas Voutsinas (Sestrin), Branka Veselinovic (Kolya), Paul Wheeler Jr. (Kolya), Vlada Petric (Savitsky), Aca Stojkovic (Kapt. Scriabin), Mavid Popovic (Makko), Peter Banicevic (Sergent), Mel Brooks (Tikon), Mladja Veselinovic, Rada Djuricin. **Længde:** 93 min., 2570 m. **Udl:** Jesper. **Censur:** Rød. **Prem:** 2.12.76 Grand. Filmen optaget i Jugoslavien. Tidligere filmatiseringer: »Dwanascie Krzesef« (Pol/Tjek 1933), »13 Stühle« (Tyskland 1941), »13 stolar« (Sverige 1945), »Das Glück liegt auf der Strasse« (V-Tyskland 1957), »Las Doce Silas« (Cuba 1962), »Dvenadtsat Stuljev« (USSR 1971). Farce.

SØMÆND PÅ SENGEKANTEN
Danmark 1976. **Dist:** Palladium. **P-selskab:** Palladium. **P-leder:** Lars Kolvig. **Instr:** John Hilbard. **Instr-ass:** Else Friis Eriksen. **Manus:** John Hilbard. **Foto:** Jan Weincke. **Ass:** Michael Christensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** John Hilbard, Peer Rievers, Marit Jensen. **Ark:** Leo Jørgart. **Rekvis:** Søren Sørensen. **Ass:** Eg Norre. **Kost:** Evelyn Olsson. **Makeup:** Birthe Lyngsøe Sørensen. **Musik:** Ole Høyer. **Lys:** Ove Hansen, Poul Nielsen. **Tone:** Preben Mortensen. **Ass:** Henrik Bøving. **Medv:** Anne Bie Warburg (Disa), Ole Søltoft (Peter), Søren Strømberg (Willy), Annie Birgit Garde (Frøkenen), Karl Stegger (Kaptajnen), Paul Hagen (Chefen), Otto Brandenburg (Anden mester), Arthur Jensen (Hovmesteren), Finn Tavbe (Kokken), Bent Warburg (Georg), William Kisum (Første styrmand), Alvin Linnemann (Bådsmand), Anker Ekelund (Motormanden), Finn Bredahl (Jungmand), Allan Breckling (Rorgænger), Bjørn Puggaard-Müller (Reder), Henriette Hansen (Nina), Anne Grete Hilding (Skotøjskunde), Ruddy Nyegaard (Skotøjsmand). **Længde:** 92 min., 2500 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Palladium. **Prem:** 11.10.76 Bio Center (Århus), Kino (Roskilde), Bio (Slagelse), Europa Bio (Ålborg), Esa Bio (Esbjerg), Holstebro, Nykøbing F., Køge. Folkekomedie-porno.

TEGNET
The Omen. USA 1976. **Dist:** Fox. **P-selskab:** A Harvey Bernhard – Mace Neufeld Production. For 20th Century Fox. **P:** Harvey Bernhard. **Ex-P:** Mace Neufeld. **As-P:** Charles Orme. **P-leder:** Claude Hudson. **I-leder:** Bernard Hanson. **Rollebesætter:** Maude Spector. **Instr:** Richard Donner. **Instr-ass:** David Tomblin, Steve Lanning. **Stuntinstr:** Alf Joint. **Manus:** David Seltzer. **Kons:** Robert Munger, Pastor Don Williams. **Foto:** Gil Taylor. **Kamera:** Gerry Anstiss. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Stuart Baird. **P-tegn:** Carmen Dillon. **Ass:** George Richardson. **Dekor:** Tessa Davies. **Rekvis:** George Ball. **Kost:** Tiny Nicholls. **Makeup:** Stuart Freeborn. **Frisurer:** Pat McDermott. **Sp-E:** John Richarson. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Gordon Everett, Les Wiggins, Doug Turner. **Medv:** Gregory Peck (Robert Thorn), Lee Remick (Katherine Thorn), Harvey Stephens (Damien), David Warner (Jennings), Billie Whitelaw (Mrs. Baylock), Patrick Troughton (Fader Brennan), Anthony Nicolls (Dr. Becker), Martin Benson (Fader Spileto), Leo McKern (Arkæolog), Holly Palance (Ung babysitter), John Stride (Psykiater), Robert MacLeod, Sheila Raynor (Tjenestefolk), Robert Rietty (Munk), Tommy Duggan (Præst), Roy Boyd (Reporter), Fredie Dowie, Miki Iveria (Nonner), Bruce Boa, Don Fellows (Thorns rådgivere), Dawn Perllman (Fotograf), Nancy Manningham (Sygeplejerske), Nicholas Campbell (Marinesoldat), Burnell Tucker (Secret Service mand), Betty McDowall (Sekretær). **Længde:** 111 min., 3035 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 6.11.76 Imperial, Rialto 2. Filmen indspillet i England. Anm. Kos. 132.

TO I EEN
The Sinsuous Flygirls. USA. **P:** Constantine Zuba, Nicholas Berland. **Instr:** Constantine Zuba, Nicholas Berland. **Foto:** David Measles. **Farve:** Eastmancolor (?). **Medv:** Mary Stewart, Baby Darlin, Lynn Bodice, Mark Stevens, Alan Logan, Bobby Charles, Holly Wainwright, David Anderson, Michael Flaherty, Dianne Keating, Steve Kingman, Nick Morris. **Længde:** 75 min., 2054 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Panorama. **Prem:** 17.11.76 Carlton. Pornofilm.

TYROLERHOPSA I SENGEHALMEN
Ins blauweisse Himmelbett. Vesttyskland. **P:** Alois Brummer. **Instr:** Alois Brummer. **Foto:** Hubert Hagen. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Franz Muxeneder, Judith Fritsch, Herbert Fux, Rosi Mayr, Astrid Boner. **Længde:** 86 min., 2365 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 3.12.76 Mercur. Pornofilm.

VARM SAG, EN
St. Ives. USA 1976. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. A Kohner-Beckerman-Center Production. **P:** Pancho Kohner, Stanley Canter. **P-leder:** Hal Klein. **Instr:** J. Lee Thompson. **Instr-ass:** Ronald L. Schwary, Ed Ledding. **Stunt-instr:** Max Kleven. **Manus:** Barry Beckerman. **Efter:** Romanen »The Procane Chronicle« af Oliver Bleeck. **Foto:** Lucien Ballard. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael F. Anderson. **P-tegn:** Philip M. Jeffries. **Dekor:** Robert De Vestel. **Sp-E:** Gene Grigg. **Musik:** Lalo Schifrin. **Tone:** Bill Rivol, Edwin Scheid, Joe von Stroheim, Bill Mauch, Gene Eliot, Harlan Riggs, Arthur Piantadosi. **Medv:** Charles Bronson (Raymond St. Ives), John Houseman (Abner Procane), Jacqueline Bisset (Janet Whistler), Maximilian Schell (Dr. John Constable), Elisha Cook (Eddie the Bell Boy), Burr de Benning (Frann), Harry Guardino (Detektiv Deal), Harris Yulin (Detektiv Oller), Joe Roman (Seymour), Robert Englund, Mark Thomas (Gangstere), Dick O'Neill (Hesh), Daniel J. Travanti (Johnny Parisi), Val Bisoglio (Finley Cummings), Tom Pedi (Fat Angie Poloterra), Joseph De Nicola (No Nose), Michael Lerner (Myron Green), Dana Hanmer (Punch), Bob Terhune (Mike Kluszewski), Norman Palmer (Mc-Duff), Walter Brook (Mickey), Jerome Thor (Chasman), George Sawaya. **Længde:** 94 min., 2590 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 26.10.76 World Cinema. Indspilningen startet 22. oketober 1975. Anm. Kos. 132.

VI VIL OVERLEVE
Supervivientes de Los Andes. **Eng. titel:** Survive! Mexico 1976. **P-selskab:** Conacine & Productora Filmica Re-Al. **P:** Rene Cardona Jr. **Ex-P:** Robert Stigwood, Allan Carr. **Fortekster:** Dan Perri. **Instr:** Rene Cardona Sr. **Manus:** Rene Cardona Sr. **Eng. adapt:** Martin Sherman. **Efter:** Romanen »Survive!« (1973) af Clay Blair Jr. **Foto:** Luis Medina. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Marshall M. Borden. **Ark:** A. L. De Guevara. **Sp-E:** Lorenzo Cordero. **Musik:** Gerald Fried. **Medv:** Hugo Stiglitz, Norma Lazareno, Luz Maria Aguilar, Fernando Larranago, Lorenzo de Rodas, Gloria Chavez, Jose Elias Moreno, Carlos Camara, Fernando Palaviccini, Sara Guash. **Længde:** 86 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 10.11.76 Nygade. Filmen blev købt af Stigwood og redigerete om, bl. a. klippet ned fra 130 min. til 86 min. og tilført ny musik. Katastrofefilm.

VILDTETS VEJE
Wildwechsel. Vesttyskland 1973. **P-selskab:** Intertel For Sender Freies Berlin TV. **P:** Gerhard Freund. **P-sup:** Manfred Kortonski. **P-leder:** Rudolf Gürlich, Siegfried B. Glökler. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Irm Hermann. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz. **Efter:** Skuespil af Franz Xaver Kroetz. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Thea Eymész. **Ark:** Kurt Raab. **Musik:** Ludwig v. Beethoven. (Sangnumre bl. a. »You Are My Destiny« af og med Paul Anka). **Add.musik:** Peer Raben. **Medv:** Jörg Von Liebenfels (Erwin Schneider), Ruth Drexel (Hilda Schneider), Harry Baer (Franz Bermeier), Rudolf Waldemar Brem (Dieter), Hanna Schygulla (Læge), Kurt Raab (Bossen), Karl Scheydt, Klaus Löwitsch (Politimænd), Hedi Ben Salem (Ven af Franz), Irm Hermann, Marquard Bohm (Politifolk). **Længde:** 102 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 14.12.76 Delta. Filmen blev lavet for og først sendt i vesttysk TV (SFB) Anm. Kos. 133.

Kosmorama filmguide

** * **AGUIRRE, DEN GALE EROBRER** – Werner Herzogs film om en mislykket spansk ekspedition i Peru er en fascinerende allegori over den hvide mands destruktive civilisation. (Kos. 132).

** **ALLE PRÆSIDENTENS MÆND** – Pakula har lavet en sober og spændende filmatisering af Watergate-journalisternes bog. Glimrende spil af Dustin Hoffman og Robert Redford. (Kos. 131).

ATOMBUSSEN – Ikke uvittig parodi på katastrofefilmene. (Kos. 133).

** * **BARRY LYNDON** – Pessimisme og desperation over livets fortrædeligheder og menneskenes dårskaber er stadig Stanley Kubricks gennemgående tema. Tids- og miljøbillede er som sædvanlig tegnet med utrolig omhu, og inden for sine egne rammer er filmen fejlfri. (Kos. 131).

BESÆTTELSE – Brian De Palma faret vild mellem Wellesiana, Selznick-forties og Sirk-land med kringlet, kuriøs historie om fortids skyld og nutidig incest-soning! Med Genevieve Bujold og fejlplaceret Cliff Robertson. (Kos. 133).

* **BLIND MAKKER** – En pæn lidt rodet fortsættelse af Hans Kristensens biografføljeton om Per (alias Ole Ernst). (Kos. 132).

* **BUGSY MALONE** – Alan Parkers kuriøse og charmerende gangsterfilmpastiche, spillet af børn med Jodie Foster som stjerne. (Kos. 132).

** * **DAGENS SKØNHED** – Er stadig en tiltrækkende og især meget vittig Buñuel-film.

* **DET GÅR HELT AGURK I SAUNAEN** – Hedder »The Ritz« og er Dick Lesters diverterende teaterfilmatisering om sjov i bøssehotellet. Det hele er en gay samling af kontante Lubitsch-effekter omkring en jaget Jack Weston. (Kos. 133).

** **DRENGE** – Nils Malmros' smukke og stemningsrige erindringer om barndom og ungdom. (Kos. 133).

DIRTY HARRY RENSER UD – Kompetent håndværk og stereotype politifolk. (Kos. 133).

* **DUEL I MISSOURI** – Arthur Penn har lavet en skabagtig og forvrøvlet western hvor Nicholson og Brando krukker på livet løs. (Kos. 132).

ENGLENES SKYGGER – Uudholdeligt krukket og teatralsk Fassbinder-formalisme, instrueret af Daniel Schmid. (Kos. 132).

* **ELISE ELLER DET VIRKELIGE LIV** – Præcis realisme i drama om provinspige, der kastes ud i frihedskampen anno 1960. (Kos. 133).

** **FAMILY PLOT** – Hitchcocks nye film er en raffineret og underfundig thrillerkomedie om to svindler-ægtepars aktiviteter. (Kos. 131).

** * **FARVEL, MIN ELSKEDE** – Dick Richards' Raymond Chandler-filmatisering er vittig, spændende, smuk og tro mod romanen uden at være rekonstruerende. Robert Mitchums Philip Marlowe måler sig med Bogarts. (Kos. 131).

FLAMMER OVER FLODEN – Roger Moore og Lee Marvin spiller med musklerne og ikke meget andet i forvokset underholdningsfilm. (Kos. 132).

** **EN FORÅRSDAG I HELVEDE** – Jørgen Leths smukke, spændende billeddigt om verdens hårdeste cykelløb. (Kos. 133).

** **EN FYR OG HANS PIGE** – Sød, sjov og charmerende komedie om det facile liv, der bliver besværligt og får mening med kærligheden. Lasse Hallström debuterer løfterigt. (Kos. 133).

** **GADEN UDEN NÅDE** – Scorseses gennembrudsfilm er velstyret og velspillet naturalisme, foruroligende nær det dokumentariske; et blik på sjakalerne i den jungle, hvor Corleone-familien hersker. (Kos. 131).

GANGSTERNES LÆRLING – Esben Høilund Carlsens mærkværdige rodsammen efter Lars Leergaards manus kan nok forklares men næppe undskyldes. (Kos. 131).

GUF A LA CARTE – Louis de Funes' tilbagevenden til film er mindre anstrengende end frygtet af mange.

** * **HESTER STREET** – En sympatisk, psykologisk raffineret ægteskabshistorie på baggrund af jødisk emigrantliv i New York 1899. Af Joan Micklin Silser. (Kos. 131).

* **I SANSERNES VOLD** – Nagisa Oshimas tilløbsstykke fra årets Cannes-festival er en monoman skildring af seksuel besættelse. Til trods for sine pornografiske elementer er filmen forunderlig sober. (Kos. 132).

* **I KÆRLIGHEDENS LÆNKER** – Truffauts film om Victor Hugos datter Adeles besynderlige kærlighedshistorie formår ikke at give det – meget – specielle tilfælde almen interesse. (Kos. 133).

INDIANERDRENGEN TSCHETAN – Acceptabel tysk western om en indianerdrengs forhold til de hvide undertrykkere. Hark Bohm viser vilje til at gå imod genrens konventioner. Børneegnet. Med Dschingis Bowakow og Marquard Bohm.

JORDEN ER FLAD – Stangerups brasilianske Holberg-film kan ikke holde sig oppe på sin enlige idé. Filmteknisk ringere end tilladeligt. (Kos. 133).

KASSEN STEMMER – Ebbe Langbergs instruktion føjer intet til Balling & Bahs' elaborerede intrige om storsvindlere i lilleby. Intrigen trætter. (Kos. 131).

KATARINA OG HENDES TRE DØTRE – Uinteressant tjekkisk landsby-melodrama. (Kos. 133).

* **KATHARINA BLUMS TABTE ÆRE** – Volker Schlöndorffs bastante filmatisering af Bölls roman skærer tingene ud i pap. (Kos. 133).

* **KING KONG** – Vor hårede ånds- og kønsfælle genoplivet med de Laurentiis' producent-energi og Guillermins gigantfilmglamour. Ellers er den uden gennemgående ide og ganske uden mystik. (Kos. 133).

LOVEN ER MIT VÅBEN – Kontant og ganske velfortalt action-film om selvtægt camoufleret under sherif-stjerne.

LYNAKTION ENTEBBE – Traditionel, men håndværksmæssigt velgjort Irvin Kershner-film om israelernes commando-raid i Entebbe. (Kos. 133).

* **DEN LYSERØDE PANTER SLÅR ATTER TIL** – Og den slår faktisk til som underholdning med en rigdom af ideer, en glimrende Sellers og en dæmonisk Herbert Lom i sit rette element som superskurk. Panteren lever kun i Richard Williams' glimrende fortekster. (Kos. 133).

** **MAGTEN OG DENS PRIS** – Rosi fortsætter sin mystifistiske analyse af det moderne Italiens korrupte politiske og økonomiske liv med flotte effekter og foruroligende konklusioner. Både dansk film og dansk korruption kan lære noget. (Kos. 133).

MANDEN DE KALDTE HEST VENDER TILBAGE – Kershners selvstændige fortsættelse af Richard Harris' vildmarks-romance er traditionel men bedre end første film om den hvide indianer. (Kos. 133).

** **MANDEN PÅ TAGET** – Stramt optrukket Sjöwall-Wahlöö-filmatisering, hvor Bo Widerberg med held går imod type-casting ved at bibeholde bogens essens. Meget hård, meget seværdig. (Kos. 133).

** **MARQUISE VON O . . .** – Rohmers formalistiske Kleist-filmatisering er nok mest for Rohmer-beundrere. (Kos. 133).

MIDDAG MED MORD – Lidt stivbenet filmatisering af Neil Simons ferme satire over kriminallitteraturens store detektiver med stjernestrøet besætning. Ikke helt så intelligent og vittig, som den lader. (Kos. 133).

** **NASHVILLE** – Ambitiøs og fascinerende Altman-film, der lader country & western-musikkens højborg, Nashville, blive centrum i en nuanceret Amerika-skildring. (Kos. 131).

** * **NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE (HER LEVES LIVET)** – Paul Mazurskys erindring om Greenwich Village i 50'erne er en poetisk, bevægende og underholdende komedie om den unges opbrud fra familien. De ellers så fortæskede »sjove år« anskues originalt, og Lenny Baker i hovedrollen er et spændende talent. (Kos. 131).

** * **1900** – Første del af Bertoluccis magtfulde epos savner kun sin anden del. Alt andet er overvældende indfald, dristige fortolkninger, poetisk inspiration, altsammen fra venstre mod højre. Man glemmer skønhedspletterne og betages. (Kos. 133).

NUMMER TO – I dette opreklamerede come back siger Godard, mere trættende og skabagtig end nogensinde, hvad han har sagt langt bedre før. (Kos. 133).

* **OLSEN-BANDEN SER RØDT** – Ballings 8. film i serien er som helhed mindre inspireret end de nærmest forudgående, men rummer én genial sekvens. (Kos. 132).

* **OP MED HUMØRET DRENGE** – Charmerende Michael Ritchie-komedie om baseball og børn.

* **ROBIN HOOD OG MARIAN** – Lesters film leger bittersødt, sarkastisk-nostalgisk med Robin Hood-skikkelsen. Med Sean Connery og Audrey Hepburn (come back). (Kos. 132).

SCARAMOUCHE'S VILDE EVENTYR – Stilløs og hovedløs udstyrsfilm med Michael Sarrazin som utroværdig Don Juan.

SEJREN I ENTEBBE – Marvin Chomskys TV-film om Israels gidselbefrielse er et pinligt hastværksarbejde. (Kos. 133).

** **SEKSLØBEREN DER BLEV TAVS** – Vellykket, lidt vemodig western om en gunfighters sidste dage. Don Siegel har instrueret med Wayne-myten i baghovedet, og John Wayne spiller sig selv bedre end i mange år. (Kos. 132).

DE SIDSTE HÅRDE MÆND – Redelig og kedelig McLaglen-western. (Kos. 133).

** **SILENT MOVIE** – Larmende morsom Mel Brooks-farce, der hæmningsløst bruger alle indfald uden at lade sig afficere af begreber som god smag og lignende. (Kos. 132).

* **SINDBAD SØFARENEN** – Zemans børnefilm har charme og fantasi. (Kos. 133).

** **SKUESPILLERNES REJSE** – Et langt, ejendommeligt og interessant epos om Grækenlands historie fra 1939–52 frit efter dramaet om Elektra. Instrueret af Thodoros Angelopoulos. (Kos. 133).

** * **SKÆV EFTERMIDDAG, EN** – Lumets bedste film siden »Gruppen«, er en intens tragikomedie om et mislykket gidsel-bankkup med en formidabel præstation af Al Pacino. (Kos. 131).

SKØNNE USKYLD, DEN – Ganske velformet italiensk sex-lystspil med Laura Antonella uden tøj.

SLAGET OM MIDWAY – Stillehavsslaget i 1942 i oppustet Jack Smight-film med Sensur-round lydeffekter. (Kos. 132).

THE SONG REMAINS THE SAME – Betonrock i endnu tungere film.

SPØGELSESTOGET – Bent Christensens nye lystspil er fuldstændig idéforladt og kedsommeligt, trods Dirch Passer. (Kos. 131).

STRANDET – Hårdt tilfilet kønsrolle- og klassedebat. (Kos. 133).

* **STRISSEREN OG DRÆBEREN** – Effektfuld og velkomponeret kriminalfilm om jagten på en morder. Med Alain Delon og Jean-Louis Trintignant. (Kos. 132).

** **STRØMER** – Anders Refns veloplagte og underholdende spillefilmdebut med fremragende spil af Jens Okking i den store hovedrolle som en dansk betjent i vanskeligheder. (Kos. 132).

* **SVIGERMORS PENGE** – Mel Brooks' version af den ofte filmede »12 stole« er mindre (van)vittig end Brooks' øvrige film.

** * **TAXI DRIVER** – Martin Scorseses Cannes-prisvinder er en besættende »storbyen som jungle«-skildring, mættet med atmosfære og stimuleret af Robert De Niros intense og mesterlige spil i hovedrollen. (Kos. 131).

TEGNET – Helt usandsynlig, men meget kontant og ret underholdende gyser om Satans genkomst. Richard Donner har instrueret Gregory Peck og Lee Remick godt, og Gilbert Taylors kameraarbejde er prægtigt. (Kos. 132).

TO MINUTTERS FRIST – Kontant spændingsfilm uden perspektiv. (Kos. 133).

TERROR – Kompetent, men perspektivfattigt melodrama om ungdomsforbrydere og politi i Gert Fredholms version af Torben Nielsen. (Kos. 133).

VILDTETS VEJE – Tung Fassbinder om sydtysk far-datter-konflikt. (Kos. 133).

Næste nummer:
Federico Fellini
og Casanova
Sidney Lumet
og Nettet
Hal Ashby
og Woody Guthrie
Martin Ritt
og Stråmanden
John Avildsen
og Rocky
Elia Kazan
og Fitzgerald
Sam Peckinpah
og Jernkorset
Roy Andersson
og Giliap
Joseph Losey
og Mr. Klein