# Kosmorama

140
filmtidsskrift
24. årg. vinter 78
kr. 18,00

Clouseau
og Olsen

Nabokov
og filmen

Film og
litteratur

John Milius

Kosmorama-rapport:
Sådan fungerer
importstøtten

# Kosmorama

**140 – 24. årg. vinter 78**

**Clouseau og Olsen i seriefremstilling** 232
Peter Schepelern

**John Milius og de vilde år** 234
Peter Nørgaard

**Nabokov og filmen – en ugengældt kærlighed** 238
Morten Piil

**Filmatiseringsproblemer** 241
Peter Schepelern

**Sådan fungerer importstøtten** 244
Kaare Schmidt

**Kosmorama-essay:** 252
Mangfoldighed og enhed – filmlæsningens dialektik
Jesper Tang

**Bøger** 254

**Filmene** 258
Åh Gud! (Poul Malmkjær, 258),
Picassos eventyr (Søren Birkvad, 260),
Giliap (Søren Kjørup, 261),
Girlfriends (Susanne Fabricius, 262),
Så gode venner var vi vist (Albert Wiinblad, 263),
Bernard og Bianca (Jakob Stegelmann, 264),
92 minutter af i går (Carl Nørrested, 264),
Duellanterne (Ul Jørgensen, 266),
Hvor er Amerika? (Erik Hvidt, 267)

**Kort sagt** 268

**Premiererne** 272

**Kosmorama Filmguide** 278

Forsiden: Scene fra John Milius' »De vilde år«
Bagsiden: Scene fra Woody Allens »Interiors«

**»John Milius er en kontroversiel filmkunstner, fuld af talent, højt gearet og dybt reaktionær. I en tid, hvor demytologisering er næsten obligatorisk, bygger han myterne op på ny; i en tid, hvor forførelse af tilskuerne er suspekt appellerer han hæmningsløst til følelserne«, skriver Peter Nørgaard i sin artikel om instruktøren og hans nye film, »De vilde år« (se side 232).**

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. 62,65. Enkeltnumre kr. 18,00. 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.

**– Jeg skal ellers lige love for, at den holder sig nøje til bogen!**

**Hvordan ser Vorherre ud? Som George Burns – måske! Af og til er det i hvert fald tilfældet i en ny og rar komedie af Carl Reiner, og rimeligt nok kaldes filmen: »Åh Gud!«. Den anmeldes side 258, og på de efterfølgende sider er der anmeldelser af kvartalets øvrige nye film.**

**Hvilke problemer møder filmkunstnere – og publikum – i forbindelse med filmatiseringer af romaner? Det et emnet for Peter Schepelerns artikel side 241, og Morten Piil kommer ligeledes ind på problemet i sin artikel om Nabokov og filmen (her Fassbinders »Despair«). Se side 238.**

## Husk at forny abonnement!

**Tiden er atter moden til fornyelse af abonnement på det uundværlige Kosmorama. I det nye år bliver løssalgsprisen kr. 20 for et enkeltnummer, men tegner De abonnement, får De alle fire numre for kr. 70. En kombination af abonnement på Kosmorama og medlemsskab af Filmmuseet koster kr. 100.**

# Udfald & indfald

[BUT WHERE'S HIS TAIL?]

### The Money Trap

Den kendte forhåndsanmelder og systemkritiker Christian B. Thomsen er netop gået i gang med sin institutionsstøttede film »Drømme.....«. Budget: 1,1 mill. Støtte: 900.000 + manusstøtte på 40.000. Christian B. Thomsen er jo som bekendt en mand af princip og lyst til at meddele omverdenen det, så lad en citatmosaik fra den senere tid belyse omfanget af hans ideologiske kapacitet.

»Både kunstnerisk og socialt synes jeg, at det er uanstændigt at forsøge at knæsætte en norm om, at spillefilm her i landet koster 2 millioner. Jeg kender kun ganske få instruktører, der har dokumenteret, at de er i stand til at forvalte et millionbudget... På det sociale plan er millionbudgetterne uanstændige af den ene grund, at for hver instruktør instituttet sætter i gang på et millionbudget, bliver der fire arbejdsløse.« (Aktuelt d. 14/11-1977). Og socialisten Christian B. Thomsen udbygger synspunktet i Dansk Udsyn: »Der er her ikke blot tale om et økonomisk princip, men også om et kunstnerisk«, og han fortsætter i Tusind Øjne maj 1978: »Der bør være et rimeligt forhold mellem en films økonomi og instruktørens kunstneriske formåen.«

Christian B. Thomsen, der stadig væk skal i gang med en film til 1,1 mill., har også dette syn på pengenes anvendelse: »Jo større budgettet er, jo bedre kan man med diverse effekter søge at camouflere, at ens film måske egentlig ikke handler om noget som helst.« (Politiken d. 21/10-1978). Hvilket man så kan parallellisere med en anden udtalelse i Aktuelt: »Man bør aldrig arbejde med budgetter så store, at de overstiger ens tekniske kunnen.«

Men det er også Christian B. Thomsen, der har sagt, at filminstituttet først og fremmest skal støtte de film, som publikum ikke vil se.

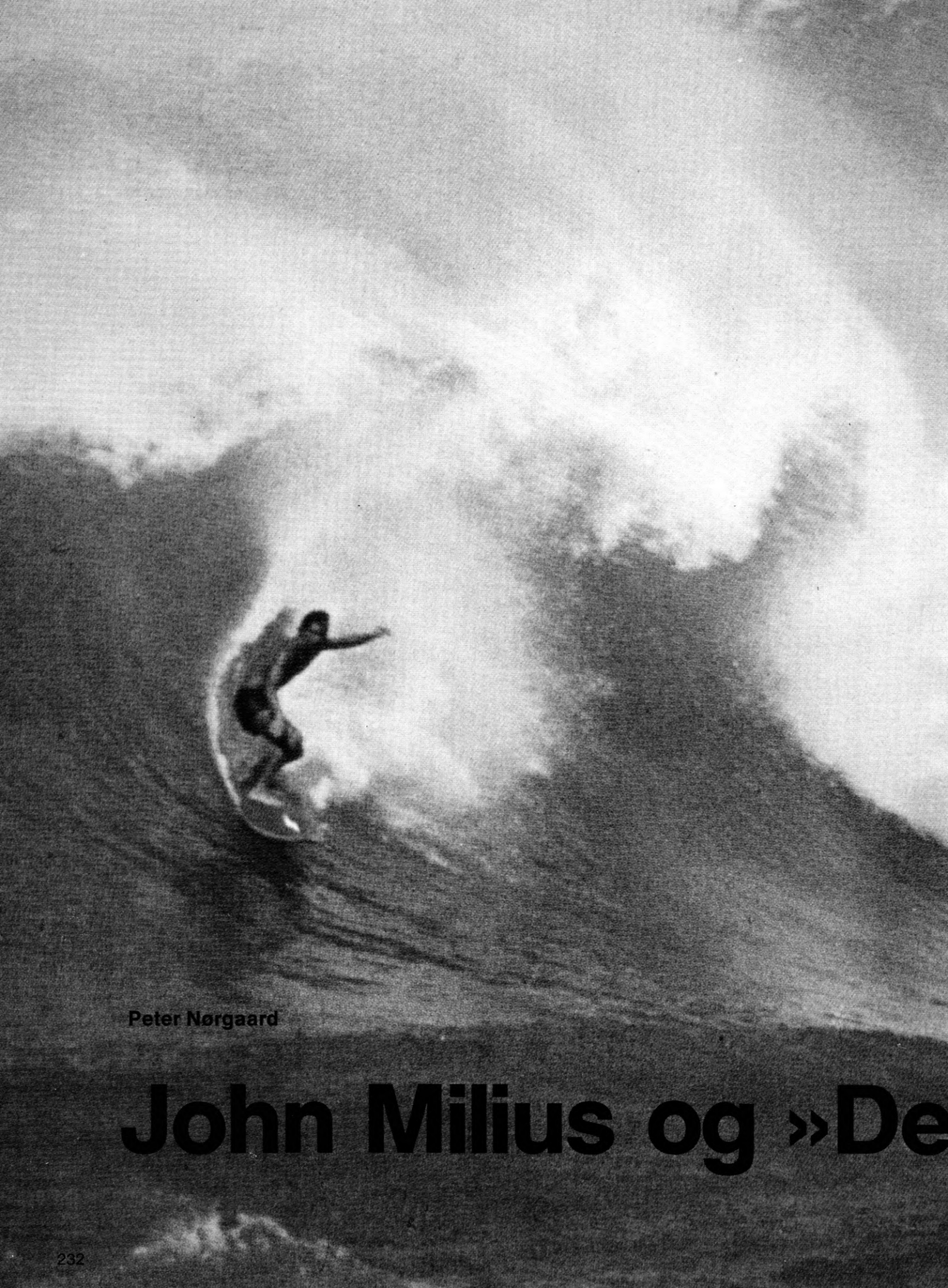
Og det er såmænd også Christian B. Thomsen, der erklærede, at lader man være med at tænke på publikum og i stedet følger sit eget hoved, så skal publikum nok komme alligevel.

Hvorefter vi med nogen interesse ser frem til Christian B. Thomsens næste film.

### Herbie

Herbert Steinthal har været inde at se »The Cheap Detective«, og det skulle gå stærkt. I Politiken d. 20/11.1978 kan man læse: »Neil Simon har skrevet drejebogen, som er iscenesat af Roger Moore.« Det overraskende i at finde 007 og parfumeagenten i en amerikansk instruktørstol har dog ikke givet Steinthal anledning til yderligere funderinger, men der er grund til at formode, at det så også må være ham, der i Politiken samme dag udnævner Steve McQueen til instruktør af »En folkefjende«, omtaler Herbert Ross som instruktør af en kommende film »Vendepunktet«, der kun mangler sin hovedrolleskuespiller, samt hævder, at nogen måske husker Susan Blakely fra »Det brændende helvede«. Det må vi prøve på, hvis og når der kommer en film med den titel.

Fleuretten



Peter Nørgaard

# John Milius og »De

# vilde år«

**»I'm a rightwing anarchist at heart... In your heart, you either opt for freedom, and become a rightwinger, or you opt for justice, and become a communist«**

John Milius er en kontroversiel filmkunstner, fuld af talent, højt gearet og dybt reaktionær. I en tid, hvor demytologisering næsten er obligatorisk, bygger han myterne op på ny; i en tid, hvor forførelse af tilskuerne anses for suspekt, appellerer han hæmningsløst til følelserne; i en tid, hvor klassiske idealer forekommer udtømte og meningsløse, holder han stædigt fast ved begreber som »ære« og »respekt«. Og alle hans film handler om den isolerede ener.

## DEN UNGE MAND OG HAVET

Milius er født i 1944 og voksede op på USAs vestkyst. Surfriding blev tidligt hans religion og eneste ambition, men da han stiftede bekendtskab med Kurosawas film, vidste han straks, hvad han ville. Han studerede film på University of Southern California og slog rimeligt hurtigt igennem i branchen som manuskriptforfatter. Han er bl.a. ophavsmand til »Jeremiah Johnson« (Manden, der ikke kunne dø), »The Life and Times of Judge Roy Bean« (Vestens blodige dommer), samt co-forfatter til succes'er som »Dirty Harry« og »Jaws« (Dødens gab). I 1975 debuterede han som instruktør med gangster-biografien »Dillinger«, og i 1975 fulgte »The Wind and the Lion« (Vinden og løven), en berberhøvding-kontracivilisationen-historie baseret på virkeligheden. Milius hører med i Det ny Hollywoods flok af unge løver: Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas og Francis Coppola. Han var selv inspirationen bag »Big John Milner«-skikkelsen i Lucas' »American Graffitti« (Sidste nat med kliken), Lucas hjalp ham med at klippe »Dillinger«, og han har skrevet manuskripter for Spielberg og Coppola (»Apocalypse Now«).

I dag fremtræder Milius som en stor, skægget maniker, der med sand fryd tramper på alle liberales og venstreorienteredes ømme ligtorne. Han har romantiske drømme om at være general: Instruktør-jobbet interesserer ham ikke mindst som et transport- og forsyningsproblem. Han er en skydegal våbensamler. Han ser sig som den sidste samurai. Han er anti-feminist. Hans produktions-selskab, »A-Team«, har som motto »Civitas Sine Prudentia«, hvad han selv oversætter som »Social uansvarlighed«. Der gælder lidt af det samme for Milius, som W.H. Auden har sagt om de amerikanske digtere: Han føler, at hele ansvaret for amerikansk film ligger på hans skuldre; at han ene mand udgør et filmkunstens aristokrati.

## (IKKE SÅ) RINGE I VANDET

»Big Wednesday« (De vilde år) er noget så ejendommeligt som en intim fortælling af episk bredde. Det er historien om tre venner, Matt (Jan-Michael Vincent), Jack (William Katt) og Leroy, kaldet »Masokisten« (Gary Busey) og deres liv som surfere ved den californiske kyst fra begyndelsen af 60'erne til begyndelsen af 70'erne. Filmen er opbygget i 4 afsnit med hver sin »kapiteloverskrift«, én for hvert verdenshjørne og de bølger, deres vinde bringer: »The East Swell«, »The West Swell« osv. Samtidig skal vindenes skiften symbolisere årstidernes ditto, og tidens gang i det hele taget. Hvert afsnit

skildrer et stadium i vennernes udviklingsproces – en modning kan den ikke kaldes – der anskues som entydigt tragisk og smertefuld.

Personerne er repræsentative snarere end nuancerede individer: Typer snarere end velafrundede portrætter. Matt er »den rodløse helt« med den fatale brist; den dygtigste surfer af dem, men karaktersvag og fordrukken. Han vil gå til grunde, uden at hverken han eller vi forstår hvorfor. Jack er den fornuftige, den ligevægtige og handlekraftige. Den ideelle Borger: Manden, der kan tage og bære et ansvar. Leroy er ren drift, næsten psykopatisk uhæmmet. En fantast, en klovn, en ubændig livsnyder.

En vigtig baggrundsfigur er surfboard-snedkeren Bear, der med profetisk vægt udtaler de fleste af filmens centrale replikker. Hans stigning og fald som surfing-magnat beskriver et håndværks udvikling til industri og illustrerer en hel ungdomskulturs opblomstring og kommercialisering.

Surfingverdenen, med dens særegne sprog og skikke, kan ind i mellem forekomme en nordeuropæer omtrent lige så

**»It's the most personal film I'll probably ever make, and I figured I ought to do it now, before I get too far away from it«**

fremmed som ainuernes livsform. Men, som Bear siger: »Nobody surfs forever.« Det er en verden, man er dømt til kun at tilhøre for en tid, nemlig som ung. Hermed anslår filmen et af de oftest anvendte temaer i Vestens kunst, »Optima dies prima fugit«, »Den bedste tid svinder hurtigst«, nostalgiens grundsætning.

Efter Matt, Jack og Leroys sorgløse tilværelse med dønninger, druk og damer, kommer tiden med forpligtelser. Veninderne er pludselig hustruer – egne eller andres. Der er jobs at skaffe og bestride. Militæret kalder. Jack sendes til Vietnam, men vender dog, i modsætning til mange af vennerne fra stranden, hjem igen. De tre kammeraters veje skilles.

Men da oprinder »Big Wednesday«, Den store Onsdag. Ifølge surfer-traditionen er det onsdage, der bringer de store bølger. Bear har i filmens start forudsagt, at »der vil komme en sø så høj og stærk, at den vil udviske alt, hvad der gik forud. Og så vil Matt, Jack og Leroy vise, hvad de formår«. Nu får de chancen, men ingen af de tre regner med, at de andre vil tage den. Men pludselig står de der igen allesammen, som i gamle dage. Efter et genkendende, anerkendende nik begiver de sig ud i havet til dysten med de mest monstrøse bølger, de nogensinde har mødt. Deres største udfordring bliver deres største sejr. En endelig selvbekræftelse, nok til at leve videre på.

## GAMLE BØLGER FOR NYE

Da Matt, Jack og Leroy går ned til strandkanten, er det ikke 3 aldrende strandløver, der skal til at motionere. Snarere skildres de som medlemmerne af »Den vilde bande«, da banden går sin skæbne i møde i denne films slutsekvens; blot bærer de tre venner surfboards i stedet for rifler. Kampen med havet får en helt mytisk dimension, en karakter af ritual. Det er et motiv, der hyppigt dukker op i amerikansk kunst: Heltens styrkeprøve med naturkræfter, som er en symbolsk fremstilling af de indre kræfter, der driver ham. Man kan tænke på forfattere fra Melville til Hemingway. Og for øvrigt også på englænderen Joseph Conrad, hvis indflydelse på Milius klart fremgår af de offentliggjorte fragmenter af »Apocalypse Now«. Milius erklærede kærlighed til myten kan til dels forklares ved hans reaktionære ideologi; der er en nær sammenhæng mellem myte-dyrkelse og det sam-

**»I'm a storyteller, that's what I do best. My movies are that way, they're tales, not movies in the sense of pure cinema like Antonioni«**

fundsbevarende. Fra gammel tid har det været populært blandt herskerne at kunne påstå, at de nedstammede direkte fra guderne eller legendernes helte. Mytologiseringen er i dag bl.a. et udtryk for en længsel efter ro og orden i en forvirret og splittet tid. Roland Barthes har ligefrem udtrykt det: »Myternes mål er at få verden til at gå i stå«.

Ikke sært, at en filmkunstner med denne indstilling har ladet sig påvirke af John Ford. Milius har selv kaldt »De vilde år« for sin udgave af »Grøn var min barndoms dal«, men filmens stemning af dyb melankoli, isprængt næsten desperat larmende morskab, minder egentlig mere om den senere Fords værker, som »Forfølgeren« og »Hvem skød Liberty Valance?« Det er ret bizart at møde John Fords ånd i en fortælling om californiske surfere i 60'erne. Næsten alle de fordske temaer og yndlingsscener er med. Der er glæden ved ritualet, respekten for vennernes kunnen, kærligheden til traditionen og foragten for kommercialismen. Der er en bryllupsscene og en begravelsesscene; der er forbrødringen over et glas og kammeratskabet i »et rask slagsmål«. Og havet fungerer som Milius' Monument Valley.

Men mytologisering og fordsk inspiration gør det ikke alene. Der er langt til den fordske autoritet, og *meget* langt

**»I just saw 'My Darling Clementine', for the fortieth time ... It's a humbling experience to see it. You don't get that good until you've directed twenty films – and be a qualified genius besides«**

til den fordske varme. Filmen må stå eller falde med sin skildring af surfing-sporten. Lykkes det Milius at videregive

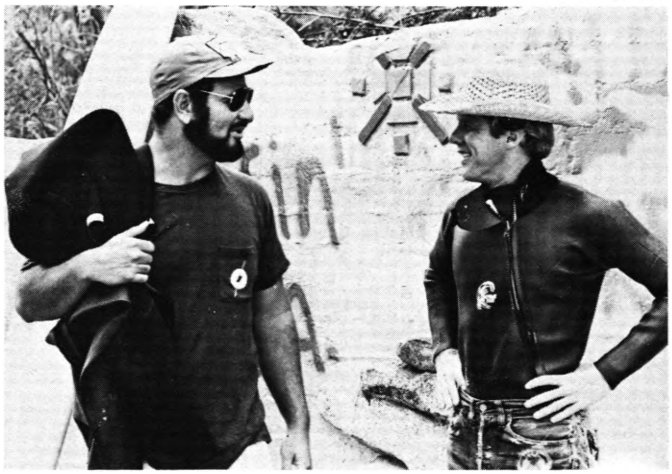
**Gary Busey, Jan-Michael Vincent og William Katt i scene fra »De vilde år«**

den besættelse, som han påstår er personernes vigtigste drivkraft? Jeg synes det.

Sjældent har en sportsgren været skildret med en sådan indforstået kærlighed, en blanding af medrivende entusiasme og henreven ydmyghed. Og sjældent har en sådan skildring været bakket op af en så virtuos billedside. En hærskare af kameraer med ekstremt lange brændvidder har indfanget surfernes balletagtige balanceakt og får bølger til at rejse sig som en mur bag dem. Kameraer i specialbyggede huse, kameraer indbygget i spidsen af surfboards følger aktørerne tværs gennem brændingen, helt ind i bølgernes tunnel. Kameraer monteret på helikoptere og både følger de lange ridt og giver oversigt og kontinuitet. En velovervejet brug af forskellige grader af slow motion trækker nydelsesfuldt højdepunkterne ud.

Omend Milius med »De vilde år« ikke har givet os et signalement af en tid eller en engagerende menneskeskildring, så får han os til at tro på surfing-ritualet som et udtryk for en gruppe gennem-materialistiske amerikaneres metafysiske stræben. Og det er ellers ikke så lidt.

**Herunder John Milius og hans medforfatter Dennis Aaberg. Nederst Jan-Michael Vincent og Sam Melville (som Bear – en rolle Milius gerne selv ville have spillet).**



# Clouseau og Olsen i seriefremstilling

**Peter Schepelern**

Den traditionelle branche-reaktion på en films succes er på en eller anden måde at søge at gentage succes'en, lave filmen én gang til. Der kan være tale om en efterligning, et plagiat – som undertiden ligefrem kan resultere i dannelsen af en genre eller en sub-genre – eller der kan være tale om en gentagelse, som fortæller en lignende historie om de samme personer, evt. en fortsættelse af den oprindelige historie, altså en såkaldt *sequel.* I de senere år har fænomenet ofte kunnet iagttages, eksempelvis »The Godfather II«, »The French Connection II«, »The Exorcist II«, »The Omen II«, »Jaws II« og »Star Wars II« er snart på trapperne.

Når en originalfilm efterfølges af mere end én sequel, kan man tale om en serie. Serierne falder i to grupper: *føljeton-serier* fortæller én lang historie, hvori de enkelte film udgør afsnit, som – i en bestemt rækkefølge – føjer sig sammen til et sluttet, sædvanligvis kronologisk fortællende forløb; *episode-serier* præsenterer derimod en række selvstændige episoder, der ikke – eller kun i meget ringe grad – har en fikseret plads i et fortællende forløb, idet de enkelte film ikke er knyttet sammen af en handlings-kontinuitet, men kun af fælles personer og evt. fælles miljø og tema.

Begrebet *serials* (som stort set er forsvundet fra filmen, men til gengæld annekteret af TV) betegner film-serier af begge typer, som fra begyndelsen er planlagt som serier, idet enkelt-delene har samme dramaturgisk-tematiske opbygning, er af samme længde og udsendes med regelmæssige intervaller.

Serierne om Den lyserøde panter og Olsen-banden er begge episode-serier; forståelsen af den enkelte film forudsætter ikke kendskab til de tidligere.

Olsen-banden – der begyndte i 1968 med Ballings »Olsen-banden« og som nu rummer i alt 10 film – er enestående

ved, at hovedpersoner og de vigtigste folk bag kameraet er forblevet de samme gennem hele rækken, og serien er da også forløbet uden megen slinger i valsen som en række sequels, der nøje holder sig inden for det én gang etablerede register, uden at eksperimentere. Det er succes-imitation i renkultur.

Panter-filmene, derimod, udgør en temmelig heterogen serie. Det begyndte med Blake Edwards' elegante komedie »The Pink Panther« (1963), hvor den umanerligt uduelige inspektør Clouseau gjorde sin entré og søgte at løse mysteriet omkring den stjålne kæmpe-diamant, som gav filmen navn. Året efter kom Edwards med en også ganske succesrig sequel om Clouseau (men uden panter), »A Shot in the Dark«. Dermed var det slut i første omgang. I 1968 fik instruktøren Bud Yorkin lov til at genoptage Clouseau-skikkelsen, nu fremstillet af Alan Arkin, i den ikke videre tilfredsstillende »Inspector Clouseau«. I 1975 tog Edwards – efter en række hele og halve fiasko'er – Clouseau frem igen, atter med Sellers, og disse sene, tæt beslægtede Panter-film (»The Return of the Pink Panther«, 1975; »The Pink Panther Strikes Again«, 1976; og den ny »Revenge of the Pink Panther«, 1978) udgør en særafdeling af serien: historierne har bevæget sig bort fra »sophisticated kriminalkomedie« (som Bjørn Rasmussen karakteriserede originalfilmen) og udviklet sig til rene crazy farcer, helt centreret omkring Sellers' Clouseau. Diamanten har stort set fortonet sig (men figurerer dog i »The Return of the Pink Panther«); når filmene alligevel titelmæssigt har bevaret referencen, er det dels fordi det markerer serie-tilhørsforholdet, dels fordi selve den lyserøde panter, som den tegnes (af Pathe-Freleng) i de indledende, credits-præsenterende animationsafsnit – der er blevet et obligatorisk element i serien – har opnået uhyre popularitet bl.a. som hovedperson i selvstændige tegnefilm. De tre seneste film har desuden udvidet det fælles persongalleri til også at omfatte Clouseaus chef (undertiden eks-chef), der forståeligt nok må tilbringe en del tid på sindssygehospital, og asiaten Cato, Clouseaus karate-maniske, evigt attakerende tjener.

Hovedpersonen, Clouseau, er i Sellers' stadigt mere gennemarbejdede fremstilling en glimrende farce-figur: hans absurde pseudo-franske udtale af det engelske sprog (a ry:m, a føun = a room, a phone), hans overvældende stupiditet, hans afsindige forklædninger – som ethvert barn på gaden gennemskuer, hans enestående fysiske klodsethed, hans – det foregående taget i betragtning – for bløffende held i forbindelse med de mange anslag mod hans liv. Det er for så vidt ganske frydefuldt at være i selskab med Clouseau, og det er ikke Sellers' skyld, at de tre senere film ikke er egentligt vellykkede. Problemet er, at farce-tonen, komikken og gags'ene er forceret op på et meget urealistisk og grotesk niveau, hvor manglen på den særegne absurde crazy-logik, som er en uundværlig bestanddel af farcen, virker så meget mere fatal. Manuskripterne er gennemgående rodede, usammenhængende og i nød for bare en nogenlunde stringent intrige til at holde sammen på løjerne. Hvad værre er, de enkelte scener er så at sige aldrig tilfredsstillende fortalt; der vises ikke forståelse for farce-situationens elementære morfologi.

Tag f.eks. den korte scene i den nye film, hvor Clouseau skal dekoreres af præsidenten. Hele politi-styrken er opmarcheret. Alle er i deres stiveste puds. Præsidenten står parat på et lille podium. Det ligner en rekonstruktion af skuepladsen for (den ægte!) Dreyfus' rehabilitering. Midt i det hele har vi Clouseau. Her er for så vidt et perfekt udgangspunkt for en god farce-sekvens: præsidenten og politiet i fuld gala kontra den uhjælpelige klodsmajor; militærisk

**Peter Sellers som Clouseau i slutscenen fra »Den lyserøde panter tager hævn«**

disciplin og etikette kontra ulykkesfuglens ufrivillige anarki. Man fryder sig på forhånd. Så træder Clouseau frem, trækker sablen op med en rask bevægelse, hvorefter klingen rives af, flyver gennem luften og gennemborer trommeslagerens trommeskind. En god begyndelse! Closeau går hen mod præsidenten. En due lander på hans kasket. Han træder op på podiet og er lige ved at vælte præsidenten ned. Han dekoreres. Træder tilbage, prøver diskret at vifte duen væk, det lykkes ikke. Slut. Scenen er da meget skæg. Men når man betænker, hvilke muligheder der er her – hvad f.eks. Keaton, Chaplin, Laurel & Hardy eller bare Lloyd kunne få ud af dette – er resultatet unægtelig pauvert. Edwards og hans manusfolk har nok nogle ideer; men de har ikke tilegnet sig tilstrækkelig viden om den »humorens logik«, som Agee skrev om i sit berømte essay, og de ved meget lidt om, hvordan farcesekvensen skal bygges op – fra en omhyggelig eksposition, accellererende mod kulminationen og så måske pointeret af en yderligere trumf. I den omtalte sekvens præsenteres så at sige kun en farce-sekvens' råstof.

Så må man sige, at Balling (og manusmedforfatter Bahs) har tingene ganske anderledes under kontrol i »Olsenbanden«-filmene. Kvaliteten af de vittige indfald kan nok variere noget fra film til film (og hovednummeret i »Olsenbanden går i krig«, rådhusur-sekvensen, hører kun til de middelgode – hvor f.eks. Elverhøj-sekvensen i »Olsen-Banden ser rødt« var blandt de helt lykkelige), men intrige, dramaturgi og gags er altid præcist »timed og tilrettelagt«, smukt i overensstemmelse med, at seriens hovedfigur, Egon Olsen, netop er prototypen på den perfektible kunstner, der uophørligt stræber efter at samordne enkelthederne til en perfekt fungerende helhed. At udtænke og udføre et million-kup stiller åbenbart nogenlunde de samme krav til egenskaber som fantasi, selvbeherskelse og proportionssans som at konstruere og realisere en vellykket farce. Men hvor kup-mager Olsen må fortsætte med at lave kup efter kup, fordi de trods alt (næsten) altid mislykkes til slut, fortsætter film-mager Balling (som åbenbart også har væsentlig mere pålidelige hjælpere) med at lave farce efter farce, fordi de faktisk bliver ved med at lykkes. Således ansporer såvel fiasko som succes til serie-fremstilling...

Peter Schepelern

# Nabokov og filmen – en ugengældt kærlighed

**Morten Piil**

Forholdet mellem Nabokov og filmen har ikke været lykkeligt. Det har ikke skortet på tilnærmelser – begge parter har nærmet sig hinanden med stor varme og positivitet, men det kunstneriske resultat af møderne har været skuffende. Nabokovs kvaliteter som forfatter – hans enestående evne til at skildre ekstatiske lykketilstande, hans kompositionelle virtuositet i sammenvævningen af komplicerede skæbnemønstre – har ikke i synderlig grad afspejlet sig i filmatiseringerne af hans romaner. – Filmen har derimod i mange tilfælde inspireret Nabokovs forfatterskab. Han så især i tyverne og trediverne en mængde amerikanske farcer og kunne på given foranledning referere lange afsnit fra Gøg og Gokke-film og Marx Brothers-farcer. Og en bog som »Latter i mørket« er undfanget som en slags film-roman (den hed oprindeligt »Camera obscura«). Men alt det er en anden historie, som Alfred Appel med stor lærdom og skarpsindighed har fortalt i bogen »Nabokovs Dark Cinema«.

Det er ikke middelmådigheder, der har filmatiseret Nabokov. Stanley Kubrick startede med »Lolita« i 1962, men allerede i 1931 havde Lewis Milestone været interesseret i at filmatisere Nabokovs novelle om en dværg, »The Potato Elf«, en historie, der oprindelig var skrevet som et stumfilmmanuskript til en tysk instruktør. I 1969 kom Tony Richardsons »Latter i mørket« og i 1972 polakken Jerzy Skolimowskis tysk-amerikanske produktion »Konge, dame, knægt«. Og i år kan man betragte det sære resultat af den usandsynlige kombination Rainer Werner Fassbinder-Vladimir Nabokov, »Den desperate mand«.

**Dirk Bogarde i slutscenen i Fassbinders Nabokov-film »Den desperate mand«**

På forhånd kunne man godt undre sig over hvad en overbevist socialist som Fassbinder mon ville stille op med en roman som »Despair«. En anden socialist, Jean-Paul Sartre, anmeldte bogen i 1939 og konstaterede beklagende: »Nabokovs rodløshed er, ligesom hans hovedpersons, total. Han beskæftiger sig ikke med noget samfund overhovedet, end ikke med at gøre oprør mod det, for han tilhører ikke noget samfund.« – »Despair« er da også en af Nabokovs mest ondskabsfuldt drillende romaner, hvis hensigt så sandelig ikke er at skildre Tyskland i begyndelsen af trediverne. Der flirtes i romanen med mange fortolkningsmuligheder af hovedpersonen Hermanns sære mord på en vagabond, han – fejlagtigt – tror er hans dobbeltgænger. Mest mening synes jeg det giver at se Hermann som en mislykket kunstner, der først gennem det »perfekte« mord, dernæst gennem beretningen om det (bogen er i første person) prøver at »rive hul i sin verden og undslippe«, for at bruge et udtryk, der også dækker den sjælelige mekanisme hos mange af Nabokovs øvrige hovedpersoner. Hermann er et uhyre, der ser sin forbrydelse som et kunstværk, der skal anmeldes af bladenes reportere, og som kun har en enkelt skavank – tilstedeværelsen af en stok, der fælder den selvtilfredse »kunstner«. Herefter har han kun den sande kunst og det hvide papir at tage tilflugt til og kan med god grund give sin beretning titlen »Despair«.

Fassbinder undlader at gøre Hermann til fortælleren og berøver sig dermed muligheden for at lægge »kunstner«-perspektivet ind i filmen. I stedet prøver han at se Hermann i forhold til den politiske »virkelighed« i et Tyskland i økonomisk krise og under stadig større nazistisk indflydelse. Fassbinder lægger også betydelig større vægt end Nabokov på Hermanns rolle som arbejdsgiver på den chokoladefabrik, han er den temmelig ligeglade ejer af. Hermanns apolitiske holdning og ubevidste fascisme på arbejdspladsen ses som en naturlig del af hans omfattende neurose, der får ham til at dele sig op i to under det erotiske samvær med

hustruen og til at bilde sig ind, at en tilfældig arbejdsløs er hans dobbeltgænger. Hos Fassbinder er Hermann først og fremmest en neurotisk drømmer, der lever med meget store skyklapper på og stædigt følger sine egne tankebaner, selv om »virkeligheden« gang på gang dementerer ham. Den arbejdsløse dobbeltgænger er ikke den første han tager fejl af – han tror også, at forsikringsmanden Olovius er psykiater, *»a Viennese quack«,* som han kalder ham (med et godt Nabokovsk indfald fra dialogforfatteren Tom Stoppard, der både her og i sine egne teaterstykker synes mere på linie med Nabokov end Fassbinder).

Dirk Bogarde kæmper med en mærkeligt indædt form for krukkeri for at gøre denne figur troværdig som den fremtræder i Fassbinders bastante stilisering, omgivet af et prætentiøst »betydningsfuldt« kulisse-Tyskland. Men hvordan fremstille en mand, der gør sine skyklapper så store, at han må »vælge« vanviddet? Kan man overhovedet vælge at blive tosset? Og gør det ikke filmen endnu mere fjern og postulerende, at Fassbinder med bevidst udvendighed også skildrer personerne omkring Hermann som mere eller mindre vanvittige eller i hvert fald svagt begavede. En undtagelse er den arbejdsløse Felix, der i bogen hænges ud som topmålt idiot, men som Fassbinder her nærmest synes at gøre til sit talerør. Han spilles af Klaus Löwitsch med en ganske smuk patetisk værdighed.

Man kan naturligvis ikke bebrejde Fassbinder, at han ikke har givet sig i kast med den sikkert helt umulige opgave at levere et trofast filmisk sidestykke til Nabokovs roman. Hvad man kan bebrejde Fassbinder og de tre andre Nabokov-filmatisører er, at det ikke er lykkedes dem at skabe en film, der i følelsesmæssig intensitet og intellektuel rigdom blot tilnærmelsesvis når op på siden af det litterære forlæg. Man byder sig selv nogle andre vilkår, når man filmatiserer Nabokov end når man filmatiserer en obskur knaldroman. En sammenligning af *formatet* er uundgåelig.

Sammenligner man Stanley Kubricks, Jerzy Skolimowskis og Rainer Werner Fassbinders Nabokov-filmatiseringer med disse instruktørers øvrige produktion, vil man se, at ingen af Nabokov-filmene hører til deres betydeligste arbejder. Og sammenligner man de Nabokov-romaner, der er udvalgt til filmatisering med forfatterens øvrige bøger, vil man tilsvarende se, at de – med undtagelse af »Lolita« – ikke er blandt hans betydeligste. Karakteristisk er det, at man har filmatiseret de af Nabokovs bøger, der, ud fra en banal opfattelse af hvad der er »dramatisk«, er bedst egnet til film – f.eks. takket være en handling af lettere kriminalistisk tilsnit, i alle fire tilfælde kulminerende i et mord. Faktisk var Kubrick i »Lolita« så optaget af dette mord, at han lagde det først i filmen og iscenesatte det med en så overdådig fantasi og sort humor, at det blev langt den mest Nabokovske scene i filmen – og også den mest Kubrickske, skulle det vise sig, for hans »Lolita« er i sin morbide, illusionsløse galgenhumor et forstudie til »Dr. Strangelove«. Men den æstetiske ekstase, der i mine øjne er bogen »Lolita«s hovedmotiv, kunne (eller måtte) Kubrick overhovedet ikke levendegøre, og hans ofte både vittige og bevægende fremstilling af *omkostningerne* ved Humbert Humberts æstetiske besættelse manglede derfor dens væsentligste dimension.

»Konge, dame, knægt«, »Latter i mørket« og »Fortvivlelse« er de tre sorteste, mest misantropiske romaner i et forfatterskab, der blandt andet rummer 14 andre romaner propfulde af en varm, rigt differentieret menneskeskildring, som må forbløffe den, der kun kender Nabokov fra disse kunstfærdige marionet-fortællinger. Det artificielle forsvinder aldrig helt hos Nabokov, al den stund han aldrig, mere eller mindre tydeligt, undlader at gøre opmærksom på, at al kunst bygger på illusion og udgår fra en enkelt skabende bevidsthed, det eneste »virkelige« i en kunstnerisk sammenhæng. Men det mest problematiske ved de hidtidige Nabokov-filmatiseringer er måske, at de har stirret sig blinde på Nabokovs virtuose manipulering af sine marionetter, der – paradoksalt nok – i kød og blod er fremstået endnu stivere end i bøgerne.

Nabokov har endnu ikke fundet sin beslægtede ånd blandt filmkunstnerne, og det er heller ikke så vigtigt. Hvad man kunne håbe var, at hans værker for alvor ville *inspirere* en instruktør til en film, der afspejlede de mange rigdomme i hans bøger.

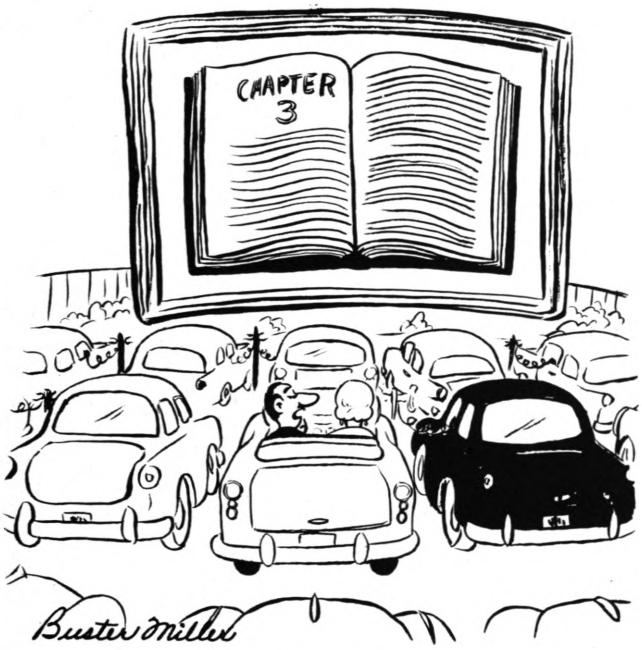
**En scene fra »Den desperate mand«, Fassbinders mislykkede Nabokov-filmatisering**

# Filmatiseringsproblemer

**Peter Schepelern**

**En scene fra Wyler-filmen »Stormfulde højder« – på mange måder karakteristisk for romanfilmatiseringens problematik**

Det bliver jævnligt fremhævet, når en roman bliver filmatiseret, at roman og film er to forskellige ting, to selvstændige værker, der skam ikke sådan kan sammenlignes. Påstanden benyttes oftest som en slags forsvar for filmen, når en eller anden skråsikker *bogen-var-bedre*-dom afsiges. Ikke desto mindre er sådanne sammenligninger overordentlig hyppige såvel blandt publikum som blandt kritikere.




*"I understand it was produced and directed by the author of the book."*

Umiddelbart er det ret indlysende, at en film og en roman *er* to forskellige ting – uanset om filmen er en filmatisering af en roman eller ej. Romanen er en bog, noget påtrykt papir, *ord,* mens filmen er ruller af celluloid, rækker af fotografier, *billeder.* Men hvorfor prøver man da så vedholdende at sammenstille det litterære værk med det filmiske? Det kan være meget godt, som Bluestone i sin overvurderede studie om »Novels into Film«, at hævde, at »it is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture«; men det forklarer ikke, hvordan det går til, at publikum f.eks. genkender Tom Kristensens roman »Hærværk« i Ole Roos' film af samme navn, og endnu mindre at biografgængerens referat af filmen i hovedtræk vil kunne svare til roman-læserens referat af bogen. Ingen vil formentlig bestride, at Ole Roos« fil er et andet værk end Tom Kristensens roman af samme navn.

Man kan ikke vilkårligt udskifte det ene med det andet. Men når man alligevel finder det rimeligt – undertiden måske ligefrem nødvendigt – at se filmen i relation til romanen, er det dels fordi filmen faktisk – som det klart fremgår både af filmen selv og af reklamen omkring den – direkte er skabt med udgangspunkt i romanen, dels – og især – fordi det ret simpelt kan konstateres, at publikum *oplever,* at filmen fortæller en historie som – i hovedtræk – er den samme som den, romanen fortæller. Filmmediets traditionelle fortællemæssige problemer i forhold til romanen (f.eks. vanskelighederne ved at fremstille personernes indre liv, udtrykke noget abstrakt, sammendrage og resumere) og dets traditionelle force (evnen til at anskueliggøre handlingsforløb og til at fremmane virkelighedsillusion) bunder nok i væsensforskelligheder i de to medier, men nok ligeså meget i konventioner. Det afgørende er imidlertid, at begge medier er i stand til at formidle en fortælling til publikum, således at publikum oplever filmens og romanens fortællinger som identiske. Det, romanens ord og filmatiseringens billeder har fælles, er *fortællingen.*

I sin noget vidtløftige bog om »The Novel and the Cinema« opererer Geoffrey Wagner med »three types of transition of fiction into film«: »the *transposition,* in which a novel is directly given on the screen, with the minimum of apparent interference«, »*commentary* (...) where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect« og »the *analogy*«, dvs. »films that shift a fiction forward into the present, and make a duplicate story«. Problemet ved sådanne rent æstetiske grupperinger viser sig bl.a. i vanskelighederne med at få eksemplerne til at passe. Wylers »Wuthering Heights« placeres af Wagner i den første kategori – »the dominant and most pervasive method used by Hollywood throughout its history« – men forfatteren kan netop påvise, hvorledes filmen på en række væsentlige punkter er i klar modstrid med forlægget og således må falde ind under kategorien »commentary« – men hvornår er en filmatisering på den anden side *ikke* »an original (...) altered in some respect«?? Problemet bunder nok i, at det ikke præciseres, hvordan romanens ord overhovedet kan overføres til filmens billeder (nemlig via den fælles fortælling).

En sammenligning mellem film og forlæg kan imidlertid altid foretages, idet komparationen kan fungere som et analytisk hjælpemiddel. En undersøgelse af, hvad en given filmatisering har overtaget, udeladt, ændret eller tilføjet i forhold til forlægget kan kaste lys over filmens intentioner, idet de divergerende elementer nok må tillægges størst betydning. For nogle filmatiseringer vil en sådan jævnførelse med forlægget være ligefrem obligatorisk, idet der må lægges vægt på hvilket forhold til forlægget, filmatiseringen selv markerer.

Man kan for så vidt inddele alle filmatiseringer i to hovedgrupper: de filmatiseringer, der markerer at de er filmatiseringer, og de der ikke gør det. Filmatiseringer, der normalt klart skilter med deres afhængighed af et bestemt litterært værk, omfatter genre-agtige grupper som 'klassiker-filmatiseringer' og 'bestseller-filmatiseringer'.

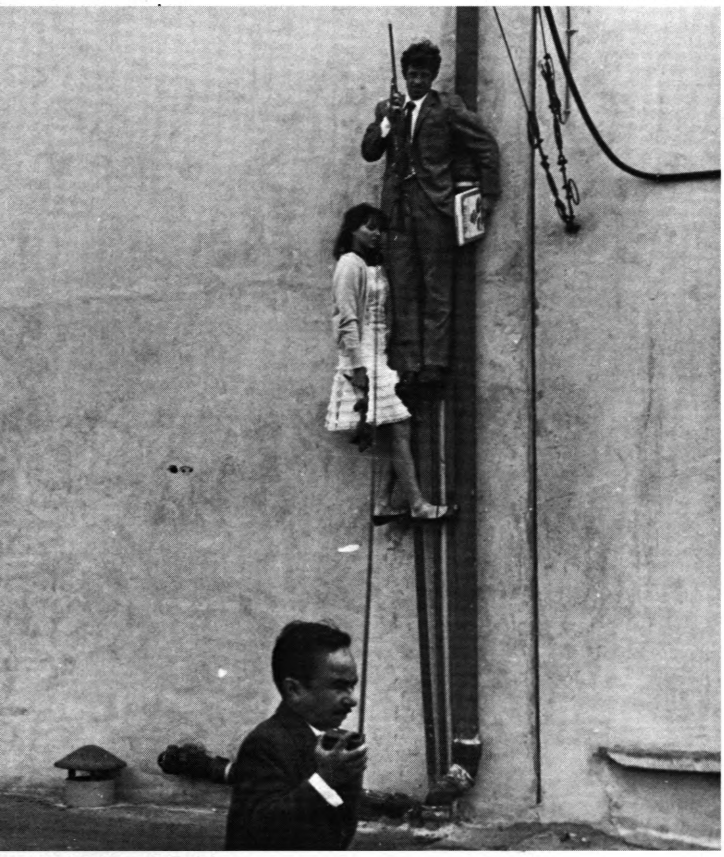
I en klassiker-filmatisering som Wylers nævnte filmatisering af Brontës »Wuthering Heights« er det afgørende *ikke,* at filmen unægtelig har foretaget ganske betydelige ændringer i fortællingen, men at filmen tilsigter at fungere ikke som et autonomt værk, men som en film-version af romanen. Filmen ændrer og forkorter rask væk og eliminerer sidste halvdel af romanen, men den rører ikke ved det væsentlige, fablen, som er den handlingsmæssige og tematiske kerne i fortællingen. Hvis filmen f.eks. havde skåret Heathcliffs skikkelse bort og henlagt handlingen til et storbymiljø, ville den næppe kunne fungere som en filmatisering, for Heathcliff og den vilde natur er uomgængeligt nødvendige elementer i fablen. Den typiske klassiker-filmatisering simplificerer, forkorter og forvansker sågar ofte det litterære forlæg, men den bevarer fablen intakt, for det er via den der består en identitet mellem film og roman, en identitet som filmen så at sige sælges på.

I en bestseller-filmatisering som Spielbergs »Jaws« indgår film og roman i et endnu klarere gensidigt afhængighedsforhold: romanens succes skal garantere filmens succes, der igen skal vedligeholde romanens succes, osv. Wagner taler om »the novel (...) as no more than an adjunct to or advertising for the film«, men her er tale om en gensidig – undertiden nærmest parasitisk – udnyttelse medierne imellem. Sådanne filmatiseringer er udtryk for det fænomen, man kunne kalde *imitations-mekanismen:* der synes inden for de fortællende medier at være en uskreven kommerciel lov om, at en succes i ét medium så vidt muligt må søges adapteret til andre medier. Medierne prøver at lukrere på hinandens succes'er; der er ofte tale om, hvad Leo Gurko kalder »envious imitations«. I overensstemmelse hermed bliver f.eks. succes-romaner lavet til teaterstykker (som det især var almindeligt i forrige århundrede, jf. eksempelvis Dumas' »La dame aux camélias«), succes-teaterstykker bliver lavet

til romaner (John Osbornes »The Entertainer« blev omskrevet i romanform af John Burke), succes-tegneserier bliver lavet til romaner (Hal Fosters »Prince Valiant«) eller til teaterstykker (Schulz' »Peanuts« blev til teatermusical'en »You're a Good Man, Charlie Brown«), og succes-romaner og -teaterstykker bliver lavet til tegneserier (»Illustrated Classics«). Succes-romaner, succes-teaterstykker og succes-tegneserier bliver lavet til film (jf. Harold Robbins-filmatiseringerne, Neil Simon-filmatiseringerne og filmatiseringerne af »Tintin« og »Asterix«) – og omvendt bliver succesfilm lavet til tegneserier, teaterstykker og romaner (jf. tegneserie-albums over »Star Wars« og »Olsenbandens store kup«; Bergmans »Sommarnattens leende«, der blev til – den også filmatiserede – teater-musical »A Little Night Music«; og 'novelizations' som roman-versionerne af »Star Wars« og »Close Encounters of the Third Kind«, skrevet af instruktørerne selv).

I en stor del af de mange film, der er baseret på et litterært grundlag, er forlægget derimod så at sige absorberet, næsten sporløst, af filmen, som derfor fremtræder som et helt selvstændigt værk. Film som »Psycho«, »Pierrot le fou« og »Vredens Dag« er filmatiseringer; men de færreste vil drømme om at tænke på dem som andet end *Hitchcocks* »Psycho«, *Godards* »Pierrot le fou« og *Dreyers* »Vredens Dag«, fordi de tilgrundliggende værker (en roman af Robert Bloch, en roman af Lionel White, et skuespil af Hans Wiers-Jenssen) ikke har nogen nævneværdig litterær status. Omvendt vil klassiker-filmatiseringer som Duviviers »Anna Karenina«, Kozintsevs »Gamlet« og Bjarne Henning-Jensens »Ditte Menneskebarn« næppe kunne undgå at blive opfattet som filmatiseringer af Tolstojs, Shakespeares og Andersen Nexøs berømte værker; mens bestseller-filmatiseringer som Hitchcocks »Rebecca«, LeRoys »Anthony Adverse« og Gilberts »The Adventurers« kun fremstår klart som filmatiseringer, sålænge de tilgrundliggende romaner faktisk er bestsellers.

**Godards »Pierrot le fou« opfattes ikke som en filmatisering**



Anskuet således opstår der ganske vist det problem, at litterær status bliver et relativt begreb, varierende i forhold til perioder, lokaliteter og enkeltpersoner. F.eks. vil et britisk publikum næppe belastes af kendskab til forlægget, når det ser Roos' »Hærværk« (selv om der faktisk findes en engelsk oversættelse, »Havoc«, fra 1967!); og omvendt vil Scotts »The Duellists« og Kubricks »Barry Lyndon« nok for størstedelen af et dansk (og måske sågar for et engelsk) publikum fremstå som autonome værker på grund af ukendskab til Conrads novelle og Thackerays roman. Men for de tilskuere, som faktisk kender forlæggene, vil filmene imidlertid uvægerligt fremstå som de filmatiseringer, de er. At opleve eller ikke opleve en filmatiserings karakter af filmatisering bliver således et spørgsmål om den enkelte tilskuers litterære horisont. Klassiker- og bestseller-filmatiseringer bevarer fablen (og normalt også titel og personnavne) intakt, fordi der er et klart kommercielt perspektiv i at minde om filmens litterære ophav (sådan som det praktiseres i distributionen af filmen); hvorimod de filmatiseringer, der blot har benyttet forlægget som et påskud – som har taget, hvad de kunne bruge, og ladet resten ligge, uden hensyn til, hvordan filmen ville fungere som filmatisering – ofte uanfægtet ændrer fabel (og titel og personnavne), og følgelig ikke markerer afhængighedsforholdet til det litterære forlæg, enten fordi forlægget er så ukendt, at det ikke kan 'låne' filmen nogen succes eller prestige, eller fordi filmen bevidst har fjernet sig så meget fra forlægget, at tilskuer og læser kun vil forvirres ved en henvisning. Til gengæld kan det forekomme, at et sådant litterært forlæg af inferiør litterær status søges opreklameret via filmatiseringen.

F.eks. er Henning Carlsens »Hør, var der ikke en, som lo?« baseret på en af de mest grundigt glemte romaner i nyere dansk litteratur. Men i stedet for at benytte sig af denne lejlighed til at lave en filmatisering, der ikke automatisk vil trække de sammenligninger med det litterære forlæg med sig, som filmfolk ofte frabeder sig (men dog, som sagt, alligevel kun sjældent slipper for, hvis forlægget har en vis litterær status), har instruktøren valgt at bruge filmen til at henlede opmærksomheden på bogen. Plakaten annoncerer filmatiserings-forholdet, filmprogrammet rummer en lang litteraturkritisk præsentation af romanen, og en ny 'filmudgave' (med billeder fra filmen) er blevet udsendt samtidig med filmens premiere, fulgt af en typisk *Se filmen – læs bogen*-kampagne. Heri kan dels ligge ønsket om at yde et overset litterært værk retfærdighed; men det kan måske også tjene som legitimering for filmen, både for så vidt som det forklarer filmens hele approach og holdning til emnerne krise, arbejdsløshed og ensomhed. Man kan måske undre sig over, at instruktøren så møjsommeligt rekonstruerer krise-symptomerne i 30'ernes Blågårdsgade, når krisesymptomerne i 70'ernes Blågårdsgade er lige så lette at få øje på. Men filmen er – markeres det eftertrykkeligt – en filmatisering: en respektfuld adaptering af en negligeret roman, der nu bringes til ære og værdighed, hvilket samtidig forklarer hvorfor instruktøren anskuer sit tema inden for periode-nostalgiens rammer frem for at gribe direkte om nælden og sætte temaet ind i en social-politisk nutidssammenhæng. Eigil Jensens – i hast rehabiliterede – roman bliver således, hvis man tør sætte sagen lidt på spidsen, filmens alibi: filmen behøver ikke at forsvare sin eksistens. Den eksisterer, fordi romanen eksisterede først. Og romaner er til for at blive filmatiseret. Ellers risikerer de at ingen læser dem.

# Sådan fungerer importstø

Kaare Schmidt

Almindeligvis betragtes import som konkurrence til egen produktion. Det mest benyttede våben i internationale handelskrige før og nu er grove afgifter på det udenlandske, så det svækkes i konkurrencen med de hjemlige produkter. Desuagtet sidder der ude på det gamle Christianshavn nogle mennesker og deler ud af statens kroner til støtte for importen af udenlandske film. Stedet hedder ikke Ebberød Bank men Det danske filminstitut – og det har til opgave at virke til fremme af filmkunsten i Danmark.

Støtte til importen har følgelig fra statens side et kulturelt formål. Og samtidig har det en økonomisk side, der angår et område, som traditionelt er domineret af private interesser.

Perspektivet i importen går videre til distribution og fremvisning. Statslig involvering på denne måde i filmsektoren kendes fra andre steder. Statens Filmcentral importerer og distribuerer kortfilm i 16 mm til fremvisning i foreninger, institutioner o.lign. Her er tale om et egentligt alternativ til biograffilmen, således at konkurrenceaspektet mindre er af økonomisk end af kulturel art. Danmarks Radio/TV importerer og viser biograffilm, og af repertoiret for 1977 var de 34 film ikke tidligere vist i Danmark. Til konkurrencen på mediet kan derfor føjes en konkurrence på produktet.

Filminstituttets importstøtte angår nye biograffilm. Den griber følgelig mere direkte ind i det private marked. Men den fungerer også som alternativ, for så vidt som støtten går til film, som private ikke *alene* ville risikere penge på. I den forbindelse forholder støtten sig også til det alternative på biografområdet, art cinema'en. Spørgsmålet er – i lyset af den nyeste udvikling indenfor filmkunsten og indenfor biografvirksomheden – hvad der nærmere ligger i kulturelt og økonomisk alternativ.

I det følgende skal vi se nærmere på praksis og perspektiver indenfor dette lille hjørne af filminstituttets virksomhed i forhold til det store område, som det griber ind i. Først ser vi på lovgivernes intentioner. Så institutbestyrelsens og dens særlige importstøtteudvalgs med henblik på principperne for støtten og den linie, der er lagt. Til sidst den private branches interesser og importstøttens udviklingsmuligheder. Som eksempel på forholdet mellem den kulturelle og den økonomiske side skal fremdrages Robert Altman's »Buffalo Bill And The Indians, or Sitting Bull's History Lesson« fra 1976. Det er en stjernebestrøet Hollywood-produktion, der er importeret af et af de store selskaber herhjemme uden at man har turdet udsende den. Den er i festivalrapporter og senest af Niels Jensen – næstformand for filminstituttets bestyrelse – i Kosmorama 136 fremhævet som en kunstnerisk væsentlig film. Kan en sådan film opnå importstøtte? Hvilken type film og hvilke økonomiske betingelser skal der være til stede?

## HVAD HAR LOVGIVERNE TÆNKT SIG?

»Det danske filminstitut har til opgave at virke til fremme af

**Scene fra Robert Altmans »Buffalo Bill and the Indians« – en film, vi ikke får frem herhjemme, sådan som importstøtten praktiseres.**

**Importstøttede film:**

| regn-skabs-år | titel | importør | støtte-beløb kroner |
|---|---|---|---|
| 1974-75 | Effie Briest | Kollektiv Film | 15.000 |
| 1974-75 | Frugthandlerens fire årstider | Kollektiv Film | 23.600 |
| 1974-75 | Her går det godt | Kollektiv Film | 21.600 |
| 1974-75 | Moderen og luderen | Kollektiv Film | 14.500 |
| 1974-75 | I faderens navn | Jek-Film | 16.145 |
| 1974-75 | Family Life | Jek-Film | 30.177 |
| 1974-75 | Den røde psalme | Jek-Film | 12.700 |
| 1974-75 | Vi bliver ikke gamle sammen | Posthus-Teatret | 18.000 |
| 1974-75 | L'amour c'est gai, l'amour c'est triste | Posthus-Teatret | 8.000 |
| 1974-75 | Women in Revolt | Camera Film | 37.866 |
| 1974-75 | Love | Camera Film | 37.866 |
| 1974-75 | Heat | Camera Film | 37.866 |
| 1974-75 | Den yderste dom | Dan-Ina | 33.680 |
| 1974-75 | Æblekrigen | Dan-Ina/Camo Film | 20.400 |
| 1974-75 | Det forjættede land | Dagmar Distribution | 20.250 |
| 1975-76 | Le milieu du monde | Dagmar Distribution | 36.140 |
| 1975-76 | La Villeggiatura | Dagmar Distribution | 26.000 |
| 1975-76 | Jordens salt | Dagmar Distribution | 14.250 |
| 1975-76 | Blanche | Dagmar Distribution | 25.600 |
| 1975-76 | Les ordres | Dagmar Distribution | 34.000 |
| 1975-76 | La gueule ouverte | Posthus-Teatret | 17.000 |
| 1975-76 | Elise ou la vraie vie | Posthus-Teatret | 16.000 |
| 1975-76 | Derzu Uzala | Posthus-Teatret | 30.000 |
| 1975-76 | Ånden i bistaden | Posthus-Teatret | 20.000 |
| 1975-76 | Ceremonien | Kollektiv Film | 23.200 |
| 1975-76 | Sao Bernardo | Kollektiv Film | 20.000 |
| 1975-76 | O Thiassos | Kollektiv Film | 38.400 |
| 1975-76 | Elektra | Delta Film | 20.000 |
| 1975-76 | Kaspar Hauser | Delta Film | 30.000 |
| 1975-76 | Attica | Jannik Hastrup | 26.800 |
| 1975-76 | La batalla de Chile | Lisbeth D. Holgersen | 26.800 |
| 1975-76 | Kashima Paradise | Nils Malmros | 26.643 |
| 1975-76 | Den yderste dom | Dan-Ina | 10.400 |
| 1976-77 | Die Marquise von O | Posthus-Teatret | 54.000 |
| 1976-77 | L'enfance nue | Posthus-Teatret | 32.000 |
| 1976-77 | Englenes skygger | Kollektiv Film | 26.400 |
| 1976-77 | Nummer to | Kollektiv Film | 32.000 |
| 1976-77 | Vildtets veje | Kollektiv Film | 27.200 |
| 1976-77 | Aquirre, den gale erobrer | Jek-Film | 55.200 |
| 1976-77 | Katerina og hendes 3 døtre | Dan-Ina | 32.200 |
| 1976-77 | Kampen om Chile II | TV 2 – folkets bio | 27.076 |
| 1976-77 | Viva Portugal | Niels Stockmarr | 25.600 |
| 1976-77 | Hester Street | Tivi Magnusson | 25.000 |
| 1976-77 | Vera Romeyke | Chs Film | 21.000 |
| 1977-78 | Le diable probablement | Kollektiv Film | 30.000 |
| 1977-78 | India Song | Kollektiv Film | 30.000 |
| 1977-78 | Vera Baxter | Kollektiv Film | 30.000 |
| 1977-78 | Ingen mands datter | Dan-Ina | 35.200 |
| 1977-78 | Høvdingen Tjekke | Dan-Ina | 30.000 |
| 1977-78 | Den stærke Ferdinand | Dan-Ina | 18.000 |
| 1977-78 | Den alvorlige leg | Dagmar Import | 32.500 |
| 1977-78 | En klovns ansigter | Obel Film | 32.500 |
| 1977-78 | Providence | Jesper Film | 30.000 |
| 1977-78 | Paradishuset | HTM Film | 20.000 |
| 1977-78 | Bang | Partner & Kompagnon | 20.000 |
| 1977-78 | Den hvide væg | Biografen i Huset | 14.200 |
| 1977-78 | Alle eller ingen | TV 2 | 8.400 |

**Scene fra »Aguirre, den gale erobrer« – den hidtil højst støttede film.**

filmkunsten i Danmark«, står der i lov om film og biografer, § 11, stk. 1. Det er en temmelig bred formulering, og pointen er da også at det i høj grad er op til instituttets bestyrelse, at finde ud af, hvad der bør gøres. Men der har i debatten været en del uenighed om hvad »filmkunsten i Danmark« skal forstås som, altså hvad der i det hele taget falder indenfor instituttets virke. Blandt andet er blevet rejst indvendinger mod at kortfilmen – p.gr. af administrative fordelinger mellem instituttet og Filmcentralen – ikke tilhører filmkunsten (eller rettere instituttet) ifølge loven.

Loven er ellers ret åben overfor hvad der kan opfattes som kunst. Til gengæld er der ret præcise bestemmelser om, hvad der kan være *dansk* filmkunst. Der er faktisk et helt kapitel i loven (7), der er helliget dette. Men det gælder åbenbart kun produktionssiden. Når det kommer til importen, så må »filmkunsten i Danmark« jo betyde noget andet end dansk filmkunst. Hvis vi går ud fra, at det ikke er hensigten at søge dansk film udkonkurreret, så må importstøtten på en lidt mere snedig måde indgå i den helhed, der skal tjene til fremme af en kunstnerisk dansk film – som det er lovens mening med filminstituttet.

Filmloven fra 1964 markerede en ændring i statens opfattelse af filmen – fra underholdning til kunst, og fra beskatningsobjekt til støtteobjekt. Støtten var først og fremmest udformet som et præmieringssystem, dvs. at selve udsigten til kvalitetspræmie skulle være motiverende for branchens folk til at forsøge sig med den økonomisk usikre kvalitet. Det gjaldt også importen, hvor støtten var beskrevet således: »Præmiering af filmudlejere, der har ydet en særlig indsats ved indførsel af værdifulde børnefilm, eller som ved deres virksomhed på anden måde har bidraget til en styrkelse af de danske biografers repertoire.«

Det danske i støtten synes altså at undgå biograferne. Men i kulturministeriets store kulturpolitiske redegørelse, Betænkning 517, fra 1969 omtales spørgsmålet kun i forbindelse med børnefilm – det ikke så meget som nævnes under gennemgangen af »Biografernes repertoire, Art cinema spørgsmålet«. Her nøjes man med at notere, at udlejerne, trods de samme kommercielle interesser som man på andre områder finder stiller sig i vejen for kunsten, sikrer et udbud »så alsidigt og repræsentativt, som man med rimelighed kan forlange...« (s. 198). Så skulle man jo ikke tro at der herefter kunne være behov for importstøtte. Men den er alligevel med i 1972-loven. Denne lovs ledende idé er investeringsstøtte i stedet for præmieringen – sikkerhedsnet i stedet for gulerod – og instituttet har også fået mulighed for at gå så langt som til fuldstændig egenfinansiering. Altså suveræn statsvirksomhed såfremt støtten ikke lokker de private initiativer og penge frem. Men hvor langt kan man gå: statsligt firma eller kun i specielle tilfælde?

Om importen sagde kulturminister Niels Matthiasen ved forelæggelsen af lovforslaget i folketinget den 2. februar 1972: »...filminstituttet (skal) fortsat kunne yde støtte til filmudlejere til import af værdifulde film, herunder børnefilm, og instituttet får efter det nye lovforslag direkte hjemmel til at give støtte til biograferne til forevisning af kvalitetsfilm. Derudover får instituttet som noget nyt mulighed for også selv at importere og forevise kunstnerisk værdifulde film og film, der skønnes særligt egnede for børn.«

Efter denne beskrivelse – som også findes i loven – kan instituttet tydeligvis gå temmeligt langt. Men det blev modereret under folketingsforhandlingerne om loven. Man diskuterede ikke importstøttens formål men udelukkende muligheden for egenfinansiering. Det blev understreget, at det kun kunne ske, når det var helt udelukket, at et selskab,

selv med støtte, ville tage den pågældende film hjem. Dette forbehold fremgår af en temmelig krøllet formulering i kulturudvalgets betænkning (af 17. maj 1972) forud for vedtagelsen, en formulering som uden videre er kommet til at gøre det ud for de nærmere retningslinier i institutbestyrelsens forretningsorden. Der står her i § 7: »Ved behandling af sager om filminstituttets egen import af kunstnerisk værdifulde film og film, der skønnes særligt egnede for børn, bør bestyrelsen, forinden beslutning om sådan import tages, sikre sig, at den (de) pågældende film ikke agtes importeret ved et filmudlejningsselskabs foranstaltning – ej heller såfremt der af filminstituttet ydes støtte til importen.«

Der synes altså – trods lovens åbne formulering – at være grænser for hvor langt man kan gå. Ud over det er der ikke meget at hente i den citerede beskrivelse. Det skyldes formentlig at forretningsordenen som helhed er et hastværksarbejde. Den blev udarbejdet, da man under det første store slag i 1973 i Thorsen-sagen pludselig opdagede at instituttet hidtil havde fungeret uden de regler, som afgør om dets handlinger er lovlige eller ej. I den situation var der ikke for meget tid til at tænke over, hvad man ville med sådan noget som importstøtte. Spørgsmålet er så hvor meget man har tænkt over det siden.

## HVAD HAR INSTITUTBESTYRELSEN TÆNKT SIG?

Indenfor de rammer som loven sætter er det instituttets bestyrelse, der har afgørelsen, både med hensyn til omfanget og arten af importaktiviteterne og med hensyn til nøjagtig hvilke film instituttet involverer sig i.

I den rodekasse, der i lovens formulering hedder »import, distribution og forevisning af kunstnerisk værdifulde film og film, der skønnes særligt egnede for børn« har man adskilt det »kunstnerisk værdifulde« og børnefilmen. Børnefilmområdet kan i lovens beskrivelse virke nedprioriteret i forhold til 64-loven. Men det er ikke tilfældet i instituttets udlægning. Faktisk er det netop først og fremmest børnefilmen, som instituttet har sat ind overfor. Jvf. f.eks. beskrivelsen i instituttets årsberetning 1974-75: »Børnefilmen er et problemkompleks. Det omfatter ikke alene filmproduktion og en dertil hørende opsøgende virksomhed, men må i nok så høj grad dreje sig om filmanskaffelse i det hele taget, om distributions- og forevisningsmuligheder og om hele den side af sagen, der under ét kunne kaldes »oplysning om børnefilm«.

Denne beskrivelse passer som hånd i handske til lovens åbenhed – noget tilsvarende findes ikke med hensyn til det »kunstnerisk værdifulde«. I instituttets første kaotiske år var det da også børnefilmen, man tog op (med nedsættelsen af et børnefilmsudvalg). Da der den 1. marts 1975 blev dannet et importudvalg, så lå det allerede fast, at importen af børnefilm faldt udenfor dette udvalgs opgaver. I realiteten eksisterer der altså i dag to importudvalg, et for børnefilm og et for hvad man vel så må kalde voksenfilm. De har årligt omkring en halv million hver. Men forventningerne er tydeligvis forskellige i de to tilfælde.

I instituttets årsberetninger er de almindelige importaktiviteter noget der *konstateres* mens aktiviteterne på børnefilmområdet er noget der *diskuteres*. Det nævnes ikke engang hvem der overhovedet sidder i importudvalget (udover da det blev nedsat), mens børnefilmkonsulent Ulrich Breuning (i beretningen 1977-78) får lejlighed til at beklage sig over den dårlige situation for børnefilmen.

Det kan selvfølgelig skyldes, at situationen virkelig *er* dårlig for børnefilmen, samt i den forbindelse at instituttet føler, at det her er i stand til at gøre en indsats. Det vil sige at formålet – sammenhængen i det ovennævnte »problemkompleks« – er klar. Hvad det måske ikke er når det kommer til importudvalget?

For Ulrich Breuning er sammenhængen i arbejdet på børnefilmområdet følgende: »Filminstituttet gør et stort arbejde for at hjemskaffe de bedste film for børn fra det store udland. Denne *import-politik* er vigtig og nødvendig, da vi på denne måde for forholdsvis få midler kan være med til at forøge børnenes muligheder for lødige filmoplevelser – men det må følges op med danske film!« Så præcist kan forbindelsen mellem import- og produktionsstøtte kun formuleres, når det drejer sig om et afgrænset område som børnefilmen. Man tænker sig vel ikke at importen af »kunstnerisk værdifulde film« kun skulle foregå indtil den danske produktion af tilsvarende film var blevet stor nok?

## SAMTALE MED NIELS JENSEN

Vi har spurgt Niels Jensen (som nævnt medlem af instituttets bestyrelse), hvad bestyrelsen har tænkt sig med importstøtten og hvilke kriterier man arbejder efter.

Niels Jensen: Vi har i bestyrelsen ikke specielt diskuteret formålet med importstøtten. Det siger vel sig selv – at støtte film, der ikke ellers havde chance for at komme frem herhjemme. Selvfølgelig er filmkunsten i Danmark først og fremmest dansk film, men det er også filmmiljøet, film*kunsten* som helhed i Danmark.

Kosmorama: Loven giver visse muligheder for instituttets egen import og distribution. Man kunne eventuelt tænke sig et samarbejde med TV og med Filmcentralen.

NJ: Vi har tænkt på det med distributionen i forbindelse med vores egne film, altså dem vi yder produktionsstøtte til. Her findes en bestemmelse om, at der skal trækkes 16 mm kopier af filmene, så de senest 18 måneder efter biografpremieren kan udsendes i alternativ distribution. Den bestemmelse er ved at fungere i praksis nu. Men vi har ikke selv nogen distributionskanal, og vi vil heller ikke have det. Tanken må være at holde de andre i gang. I stedet er vi ved at forhandle med Filmcentralen om vore egne film.

Der findes en tilsvarende 18 måneders regel med hensyn til de importerede film, men vi har ikke tænkt os at lade dem indgå i aftalen med Filmcentralen. F.eks. Dagmar og Dan-Ina har jo også deres egen 16 mm distribution. Og vi har ingen planer, hvis de ikke kommer ud den vej. Jeg ved ikke om udvalget har snakket med TV eller Filmcentralen. Jeg tror, at Ulrich Breuning har snakket med Filmcentralen på børnefilmens område. Det kunne måske være en god idé.

Kos: Hvilke film skal støttes – sigter man mod den deciderede »alternative« film eller er kunstnerisk værdi nok? Kan man f.eks. støtte Hollywood-film fra de store selskaber, såsom »Buffalo Bill«?

NJ: Det skal være alternative film. Min holdning til amerikansk film turde være velkendt, men jeg kan ikke forestille mig, at sådanne film, som du nævner, kunne opnå importstøtte. Det vil sige, der er ikke noget formelt i vejen for det. Men sådan en som Robert Altman er jo kendt i forvejen og de store selskaber har også penge bag sig i forvejen.

Kos: Efter hvilke kriterier vælges udvalgets medlemmer? Det kunne se ud som en tanke, at flere af medlemmerne har et specialkendskab til bestemte landes film. Og en anden ting: følger bestyrelsen udvalgets indstillinger – har man nogensinde sagt nej?

NJ: Det nuværende udvalg har vi arvet fra den foregående bestyrelse. Kun Ove Brusendorff er vores valg. Det specialkendskab, du nævner, har jeg aldrig tænkt over. Brusendorff mener vi er et godt valg på grund af hans velkendte kendskab til alle mulige forskellige slags film. Man kan beskrive de kvalifikationer, som udvalgets medlemmer skal besidde,

som *indsigt, sagkundskab* og *åbenhed.* Det har det nuværende udvalg.

Indstillingerne fra udvalget, dem følger vi bare. Vi har aldrig sagt nej. Vi har ind imellem undret os over nogle af de titler, vi er blevet præsenteret for. Men vi ser almindeligvis ikke filmene, det er det vi har udvalget til. Derfor kunne vi slet ikke tænke os at blande os. Det er ikke vores rolle. Vi har mere med økonomien at gøre. Vi er dem, der skal råbe på flere penge til film.

**HVAD HAR IMPORTUDVALGET TÆNKT SIG?**

Det er som nævnt instituttets foregående bestyrelse, der har hovedansvaret for importstøtteudvalgets sammensætning. Den synes efter valget af personer at dømme at have haft en klar fornemmelse af, hvor de støtteværdige film skulle findes.

Udvalget har fra starten bestået af Martin Drouzy, Ole Michelsen, Vibeke Petersen og Børge Trolle – hvor Drouzy sidste år blev skiftet ud med Ove Brusendorff. Ole Michelsen, kulturredaktør ved Danmarks Radio, er kender af fransk kultur og film. Vibeke Petersen, der er filmstuderende ved universitetet, har blandt andet orienteret om den 3. verdens film herhjemme. Børge Trolle, filmjournalist, er ekspert i østeuropæisk film og har skrevet et større værk om emnet. Martin Drouzy, lektor i filmvidenskab ved universitetet, har et specielt kendskab til de katolske landes film. Og Ove Brusendorff, en af de store gamle i det danske filmmiljø, viste sin sans for det filmisk spændende og økonomisk uspændende, da hans ledelse af Carlton-biografen i København gjorde den til filmentusiastens mekka fra 1959-74 – blandt andet var det den franske ny-bølges hjemsted fra start til slut.

De områder, som de enkelte medlemmer har specialiseret sig i, kan man naturligvis forvente vil blive favoriseret. Følgelig kan man beklage, at der ikke sidder en ekspert i japansk, canadisk – eller norsk film. Ihukommende at man alligevel ikke kan opnå at dække alt, så har udvalget også begrænsede muligheder. Det kan kun vælge blandt det, som importørerne ansøger om støtte til. På den anden side kunne man måske forestille sig, at et medlem med særlig interesse for film fra vore nordiske broderlande ville virke mere udfarende med henblik på at opfordre udlejerne til at hjemtage sådanne film – som vel nok udgør det største savn i repertoiret samt på listen over importstøttede film.

Men udvalgsmedlemmernes interesseområder dækker vel også nogle af de vigtigste med hensyn til underforsyning på det danske marked – al den stund amerikansk film er altdominerende. Ydermere så har udvalgets alsidige sammensætning også en anden effekt end blot den at sikre de enkelte medlemmers interesser. Man skal rent praktisk være enig om hver enkelt film. Det vil sige, at udvalget ikke blot skal fungere som summen af modsatrettede interesser. Derimod må disse interesser være udtryk for en generel åbenhed overfor andet end det alment kendte, det dominerende, det kommercielle.

Sådan har udvalget også rent faktisk fungeret. Man stemmer om tingene hele tiden, men der har ikke dannet sig blokke, ingen har majoriseret eller domineret. Samarbejdet har været gnidningsfrit – fortæller udvalgsmedlem Vibeke Petersen.

**SAMTALE MED VIBEKE PETERSEN**

Vibeke Petersen: Importstøtten er ret enestående i international sammenhæng. F.eks. har man ikke engang i Sverige og Norge noget tilsvarende. Og det er de godt misundelige på os for. Det er klart at der ligger en opgave i importstøtte overfor filmmiljøet som helhed. Der skal vi støtte nye tendenser og nye folk. Og vi skal også sikre en geografisk spredning, så man får chancen for at se film fra lande, der ellers ikke dækkes. Det er med hensyn til støtten til det nye, at vi kan fungere som udfarende kraft.

Det er vores linie. Vi ønsker ikke at anlægge en kurs, hvor vi f.eks. følger en bestemt instruktørs produktion op. En ting, vi specielt har for øje, er dokumentarfilmen. Der sker mange spændende ting indenfor den lange dokumentarfilm, som er egnet til biografdistribution. Og samtidig er det noget som importørerne ellers ikke vil tage hjem.

Vi forholder os jo primært til biografdistributionen, men der er også reglen om den alternative distribution i 16 mm. Det må være en opgave at nedbryde de skarpe skel mellem biograf- og foreningsdistribution.

Kos: Niels Jensen fortæller, at bestyrelsen ikke har gjort sig nogen tanker om et samarbejde med TV og Filmcentralen – det sidstnævnte kunne vel være en mulighed for foreningsdistributionen?

VP: Vi kunne snakke med TVs folk, men vi har også selv været på festivaler for at orientere os – og der er også i festivalrapporterne en vis orientering. Med hensyn til Filmcentralen, så har vi jo ingen rettigheder til filmene – det er importørens. Vi har diskuteret enkelte films relevans for Filmcentralen, f.eks. »Kashima Paradise«, men vi mener, at det går af sig selv. For det må jo også være importørens interesse at få filmen afsat, så det finder han nok ud af.

Kos: Du har nævnt Jeres generelle kriterier, og listen over støttede film giver også et fingerpeg. Men hvor går grænsen. Hvad med film fra de store selskaber, f.eks. en stjernebestrøet Hollywood-produktion som »Buffalo Bill«? Har sådan en film nogen chancer, hvis den i øvrigt lever op til Jeres kvalitets- og nyhedskriterier?

VP: Importøren kan jo bare søge. Jeg har ikke set »Buffalo Bill«. Vi ser som nævnt ikke kun på kvaliteten men også om det er noget nyt. Men det kan det jo også være selv om det er en kendt instruktør. Ofte vil man måske sige, at sådan en film må kunne klare sig selv. Man kan jo se på om den har haft succes i udlandet. Og ofte vil sådanne film have meget høje licenser. F.eks. på 10.000 dollars. Det støtter vi ikke. Hvis filmen er så dyr, så må det være fordi man regner med, at det er en succes. De licenser, vi tidligere har opereret med, har ligget omkring 1.000 dollars – op til 2.000 dollars. Højere går vi ikke. Men vi kan nøjes med at støtte oversættelse, tekstning og lancering, så det kunne udlejeren i det her tilfælde da søge om.

**PRINCIPPERNE FOR STØTTEN**

Støtten kan ifølge »Vejledning vedrørende støtte til import af kunstnerisk værdifulde film« ydes til »enhver importør af kvalitetsfilm«. Der er altså frit slag.

Nogle problemer melder der sig dog for den interesserede – udover kvalitetskravet til filmen. For det første skal man fremskaffe en kopi her i landet. Udvalget tager kun stilling på grundlag af selvsyn. Omtale, anbefalinger osv. er ikke nok, og man rejser heller ikke til Langtbortistan for at se mesterværket. For det andet skal udvalget også vurdere en films kommercielle muligheder.

Hvis den har for gode muligheder, så må den kunne klare sig selv. Men den kan også have for dårlige. Man skal kunne regne med, at der er en vis interesse for sagen. Så det er noget af en balancegang – og temmelig meget af et skøn.

For det tredie skal importøren kunne rejse nogen penge selv. Instituttet støtter med en lånegaranti på op til 80% af omkostningerne, det vil sige licens, kopi, oversættelse, tekstning (prægning), lancering og diverse. Omkostnin-

gerne for den typiske, institutstøttede film ligger på ialt 45-65.000 kr. Den gennemsnitlige støtte ligger omkring de 50%, altså ca. 30.000 kr. Bestyrelsen har afsat ca. 450.000 kr. på finansåret, det vil sige at det bliver til 15 film. Ialt har instituttet fra 1974 til afslutningen af regnskabsåret 1977-78 støttet 57 film ud af 120 ansøgte – så chancen er fifty-fifty.

Importørens eventuelle profit indgår i regnestykket i forhold til tilbagebetalingen af instituttets indskud. Indtægterne skal først dække importørens investering og derefter instituttets, dog således at importøren fortsat får 20%. Og når hele instituttets indskud er betalt, så tilfalder yderligere indtægter importøren. Det sker dog kun sjældent (så udvalgets næse for økonomisk umulige film må siges at være i orden). Men det er sket, eksempler er »Jordens salt« og »Derzu Uzala«.

**SAMTALE MED HUGO BAY**

Som sekretær for udvalget fungerer konsulent Hugo Bay fra instituttets sekretariat. Han er den, der undersøger de formelle og økonomiske sider af de indkomne ansøgninger og vejleder udvalget på disse felter.

Kos: Støtte er naturligvis Filantropi – men hvor meget?

Hugo Bay: Jeg ved ikke i hvor høj grad de støttede film har betalt sig hjem. Vi har regnskaberne for de enkelte film men ingen statistik. Det kunne naturligvis være en hjælp for vurderingen af ansøgningerne om vi havde et overblik over hvordan det er gået med de film, vi har støttet. Det er et af mine ønsker at få udarbejdet en sådan statistik, og jeg håber snart at få tid til det. Men vi skal heller ikke overvurdere dens betydning. Det er jo ikke helt afgørende for støtteideen, hvor meget indtægterne præcist er.

Kos: Når ansøgningerne vurderes, tager man så hensyn til importørens økonomiske muligheder ud over det, der fremgår af den ansøgte films budget; ser man altså på om det er et stort eller et lille selskab, om en enkelt ansøger opnår en stor del af den samlede støtte, eller lignende?

HB: Det kommer ikke an på selskabet men på filmen. Der er nogen, der tror, at det er kvalitetsvurdering nok, at de vil hjemtage en film. Den går ikke. Det drejer sig ikke om at støtte en enkelt importør, men på den anden side skal vi heller ikke afvise ansøgninger, fordi de kommer fra en importør, der har mange inde i forvejen.

Der er heller ikke noget i vejen for at støtte de store selskaber. Obel Film har f.eks. opnået støtte. De store amerikanske selskaber har kun søgt nogle få gange – et eksempel er »Jonathan Livingston Seagull« – men de har ikke fået støtte. Der er dog ikke ensbetydende med, at de ikke *kan* få støtte. Det kommer stadig an på filmen. Og man kunne endda se en fordel med hensyn til de store selskaber. De har et bedre salgsapparat, de har f.eks. direkte kontakt med biograferne, de har bedre lanceringsmuligheder osv. – hvilket naturligvis gavner filmene.

**IMPORT OG IMPORTSTØTTE – forholdet til branchen**

Støtteprincippet er altså et sikkerhedsnet under et privat initiativ, som i realiteten kan være af meget begrænset økonomisk omfang. Det eneste tilsvarende, der fandtes under 64-loven var muligheden for at opnå versioneringsstøtte til børnefilm. Og det lå ikke engang direkte i loven, idet der skulle indhentes speciel tilladelse fra kulturministeren i hvert enkelt tilfælde. Ellers var der som nævnt kun tale om en kvalitetspræmiering.

Støttebeløbets størrelse udtrykte på det nærmeste en

**Fassbinders »Effie Briest« var en af de første film, der modtog importstøtte.**

kunstnerisk karaktergivning, idet pengene blev uddelt uafhængigt af regnskab. Man kunne tilmelde film en gang om året, hvorefter årets tilbud blev vurderet af en jury, og det skete at der faldt store præmier til film, der i forvejen gik som varmt brød. Dengang var det næsten udelukkende de store selskaber, der fik støtte. I dag er det næsten udelukkende de små.

De små idealistiske selskaber, der før var alternative ved at træde ud på dybt vand, har vundet stærkere fodfæste. En grund er fremvæksten af små biografer, hvor de kommercielle også kan konkurrere med art cinema'en når det gælder den vanskelige film. Desuden har også art cinema'en vundet frem (i hvert fald i København). I den forbindelse må også fremhæves, at publikum har ændret sig. Hvor interessen for det alternative, det vanskelige, det avancerede osv. før var forbeholdt en lille kult, dér står de tilsvarende film i dag med et større, kvalitetsbevidst publikum. Det alternative omgærdes ikke af helt den samme aura mere.

Det alternative på biograffilmens område angår nu i mindre grad formerne end den kunstneriske kvalitet. Importstøtten sikrer naturligvis en lang række film, som vi ikke ellers havde haft mulighed for at komme til at se. Den sikrer kunstnerisk kvalitet og et øget udbud – og den sikrer nogle nye import- og udlejningsselskaber. Siden støtten påbegyndtes har således Christian Braad Thomsens Kollektiv film opnået godt 330.000 kr. i importstøtte, og Dagmar og Dan-Ina har tilsammen fået næsten det samme. Filmene er i en vis udstrækning forskellige fra de »kommercielle« selskabers – forretningsformen er ikke.

Importstøtten har altså sikret noget kunstnerisk alternativt. Men det angår kun en del af filmmiljøet. En ting er den alternative film, noget andet er den alternative distribution og forevisning. Mulighederne for 16 mm distribution til foreninger og lignende er flere gange blevet nævnt. Instituttet har regler om, at de støttede film skal gøres tilgængelige for en sådan distribution, men man ønsker ikke selv at have noget med det at gøre. Det falder tilbage på importørens interesse i at afsætte filmen.

Men det er jo en økonomisk interesse. Altså skal han have en pæn leje for sin film. Det er helt rimeligt, for det er betingelserne på det kommercielle marked. Men hvad om de importstøttede film – op til 80% – kom til at nyde godt af de udlejningsbetingelser, som Filmcentralen kan tilbyde, hvor lejen er et symbolsk beløb. Eller hvad om man på anden måde sikrede at statens investering kunne komme publikum til gode ikke alene som et kunstnerisk alternativ men også som et økonomisk.

Importstøtten tilbyder tilstrækkelige økonomiske muligheder for et kunstnerisk alternativ til de dominerende filmtyper. Men ikke tilstrækkelige for et alternativ i bredere kulturel forstand.

Det ville nok også være at spænde buen for hårdt, al den stund filmloven primært tilsigter støtte til kvalitet indenfor de givne rammer og ikke at sprænge rammerne. Det har aldrig været meningen at forværre vilkårene for den i forvejen betrængte branche. Men spørgsmålet er om den uheldige konkurrence ikke *kun* ville opstå, såfremt man kunne spille den samme eller en tilsvarende film i medborgerhuset for en slik som i biografen om hjørnet koster 20 kr. i entré? De importstøttede film er dog dem, der ikke ellers ville være kommet frem hverhjemme, netop fordi de ikke har de store økonomiske muligheder.

**SAMTALE MED STEEN GREGERS**

Afslutningsvis har vi bedt direktør Steen Gregers som leder af et af de store import- og udlejningsselskaber om at fremsætte sin opfattelse af importstøtten. Det er hans selskab, Warner-Constantin, der ligger inde med vort filmeksempel, »Buffalo Bill«.

Steen Gregers: Vi har aldrig søgt instituttet om støtte til import. Det skyldes flere ting. Importstøtten gives til særlige kunstneriske film, som ellers næppe ville komme frem herhjemme. Det ligger i mindre grad for os. Vi har årligt 35-40 film, vi skal have ud, og der er bestemt fremragende, kunstneriske film imellem.

Vi kunne vel næppe forvente at få importstøtte. Det er ikke noget, jeg siger ud fra erfaringen, det er kun en formodning.

Instituttet har jo også kun begrænsede midler, så det er klart, at de fortrinsvis går til de meget vanskelige film, til de folk, der har specialiseret sig i den type filmudlejning. Det er der ikke noget galt i. Jeg har da importeret en del film, som man kan regne til den kategori. Under det gamle system, under filmfonden, fik jeg otte film præmieret efter udsendelsen – f.eks. »Silkehud«, »Hugo og Josephine«, et par Chabrol og film af Vilgot Sjöman... Det var beløb på 15-25.000 kr. Det var først og fremmest en fjer i hatten. Dengang tog vi risikoen – i dag fungerer støtteordningen som sikkerhedsnet. Ikke fordi jeg vil sige noget dårligt om det – tiderne er blevet anderledes.

Kos: Oplever du det som en konkurrence mellem de små, støttede importører og de store?

SG: Nej, egentlig ikke.

Kos: Hvordan ville du stille dig til et statsligt importfirma?

SG: Ingen større forskel. Så ansatte man jo bare én til at varetage opgaven i stedet for som nu, hvor nogle få kommer med ansøgninger og i praksis eksisterer på støtten.

Biografernes situation er svær nok. Og en sådan fremgangsmåde ville selvsagt betyde en unfair konkurrence, og set med branchens øjne er faren ved et statsligt importfirma – som importerer værdifulde film for skatteborgernes penge – at det kunne tænkes at tilbyde disse film til forevisning f.eks. på bibliotekerne mod en symbolsk betaling eller helt gratis. Det er der problemet ligger.

**HVILKE FILM HAR INSTITUTTET STØTTET?**

Vi overlader det til læseren selv at vurdere om de investerede penge og importudvalgets anstrengelser har bidraget til fremme af filmkunsten i Danmark. Mon ikke den filminteresseredes undertekstrænede øje ved en hurtig tur gennem listen vil fange en række titler, som skiftevis vil vække højst ubehagelige minder og en mere sammenbidt erkendelse af, at denne eller hin strimmel ville man godt nok nødigt have undværet?

Det vil i hvert fald nok være umuligt indenfor det publikum, som det kunstnerisk værdifulde henvender sig til, at finde en mors sjæl som går ind for det hele eller imod det hele. Det må vel også antages, at denne type film stiller lidt større krav til biografgængeren end den almindelige underholdningsfilm, som den skal markere en opposition til, således at også mindre behagelige oplevelser i visse tilfælde kan ses som en udfordring.

Følgelig vil det være omsonst at trække enkelte film frem til ros eller ris i denne sammenhæng. Det må blive et spørgsmål om alt eller intet, om helhedsindtrykket er overvejende godt eller skidt. Det må det blive så meget des mere som vi jo ikke kan opstille en samlet liste over film, der ikke er blevet importeret, over alle de mesterværker vi ikke engang har hørt om – eller blot over listens umiddelbare baggrund, de film som har fået afslag. Dem har vi ikke kunnet medtage, da instituttet ikke vil meddele titlerne, for ikke at hænge nogen ud, som man siger. Så kan vi jo lege med tanken om, hvorvidt der mon skulle være en Fassbinder-film imellem.

# Kosmorama-Essay

## Mangfoldighed og enhed: Filmlæsningens dialektik/Jesper Tang

Der eksisterer faktisk en – oftest ubenyttet, men ikke desto mindre særdeles nyttig – mulighed for at løfte blikket fra bogen eller tidsskriftet, for at vende hovedet bort fra lærredet ind i mørket, for at stoppe kameraets gang midt i optagelsen og i et kort sekund give sig hen til tingenes næsten psykosomatiske mangfoldighed, til det store, befriende overblik. Alle rationalitetens og kategoriseringens ringmuskler slappes, der bliver fuldkomment stille og åndedrættets rytme bliver pludselig dybere, når man for en stund opgiver den stædigt holdte angst, opdragelse, omstændelige studeringer og uomgængelige økonomiske og materielle vilkår har rendyrket i de fleste af os for at se tingenes, virkelighedens komplicerede totalitet i øjnene.

Til daglig er vi sædvanligvis så tilstrækkeligt rationelle, at vi – også i omgangen med et så sensitivt og intuitionsbetinget medium som filmen – reagerer stærkt angstbetonet ved synet af mangfoldigheden i bar figur; eller rettere: vi nægter synet af den, vi afviser den, enten ved simpelt hen at gemme og glemme den bag detailstuderinger, -projekter og -synspunkters afskærmende uskyld, eller ved at fjerne dens realitet med et rask teoretisk-abstrakt greb, som består i en formel accept af og dyb reverens for »den dialektiske mangfoldighed«. Men så heller ikke mere!

Mangfoldigheden skal imidlertid hverken accepteres eller rationelt erkendes, den skal fornemmes og føles, den skal være en baggrundsoplevelse, et (nok først og fremmest irrationelt) almengyldigt redskab for arbejdet med de detail-projekter og -studier, som er selve virkeligheden, som udgør den materielle produktion, som er eller kan være vores glæde og vort vilkår. Blot – i dialektikkens navn – kan der være grund til at påkalde opmærksomhed omkring vekselvirkningen mellem arbejdet hver dag og så de korte, afslappelsens og befrielsens øjeblikke, hvor man lægger våbnene og giver sig selv lov til at føle: jeg kan slet ikke overskue det hele, »logikken« går hen over hovedet på mig, men jeg har alligevel en dyb fornemmelse for eller forståelse af filmarbejdets menneskelige og samfundsmæssige og materielle totalitet, af dets »mening« – om De vil.

For læsere af filmtidsskrifter som for professionelle filmfolk, biografgængere, videnskabsmænd, kritikere, producere og filmkonsulenter kan det være nyttigt at rendyrke og med jævne mellemrum genkalde sig sådanne fluide øjeblikke af overblik. Vi kan naturligvis ikke hele tiden og alle sammen det hele, men ingen tvinger os på den anden side til bevidsthedsmæssigt at blive i (og stadigt på ny konstruere) vore kasser, i vore strenge begreber, specialiseringskemaer, aflukker, skyttegrave. »Film« – eller endnu bedre franskmænds m.fl.s lidt bredere begreb »cinéma« – er et stort, varmt begreb, der kalder på en hel masse associationer, som sagtens kan forsøges formaliseret og skematiseret, og som *bør* formelt beskrives og udforskes, men som også *kan* have liv og mening for et kort sekund i mangfoldighedens egen dimension.

Jeg prøver i tilfældig orden og med kategoriserings-ivrens egne velordnede begreber at provokere mangfoldighedens show frem som en svimlende fornemmelse i Deres hoved: »film« har f.eks. et *teknisk* aspekt, men både et materielt teknisk og et kunstnerisk teknisk aspekt, både som optagelses- og projektionsteknik, både som farve- og klippeteknik, både som skuespiller-, instruktør- og fortælleteknik, både som lyd og som billedes teknik. Og hvordan skille dem ad? »Film« har også et *kunstnerisk* aspekt, men både som kunstnerisk-teknisk aspekt, som kunstnerisk-filosofisk aspekt, som kunstnerisk-æstetisk og kunstnerisk-eksistentielt aspekt. Det vil bl.a. sige, at »film« både har et *psykologisk* (såvel på indholdsplanet som med hensyn til psykologisk/teknisk (»filmatiseringen«) realisering og publikumsperception samt projektionsomstændigheder) og et *æstetisk* (i betydningen kunstnerisk-teknisk, ideologisk, historisk-formmæssigt) aspekt. Og har »film« ikke med menneskers daglige liv at gøre i mere end én forstand? Så har »film« også et politisk aspekt: film kan have politisk tema og politisk effekt, det er et led i historien og i klassernes kamp; »film« er også politisk, fordi der føres filmpolitik i de fleste filmproducerende lande – og »film« er et væsentligt mediepolitisk fænomen. Derfor har »film« et oplagt *økonomisk* aspekt: det koster penge at lave film, »film« kan kommercialiseres, det kan være et godt levebrød og det kan være den mest direkte vej af alle til socialkontoret, det kan være »kunst«, der gøres til spekulationsobjekt, eller det kan simpelt hen være et spekulationsobjekt. Filmproduktion kan være et *ideologisk* projekt: i den dobbelte marxistiske betydning kan »film« være en ideologisk

reproduktion af herskende betydningsstørrelser, ligesom det kan være bomber under disse bevidsthedsfænomener og -strukturer. »Film« er en *institution* i samfundet, blandt mange andre og direkte årsager til mange andre (f.eks. tidsskriftproduktion og filmkritik), og »film« er et *sociologisk* objekt: hvem går i biografen hvor og hvorfor? Hvorfor og hvornår holder folk op med at gå i biografen – eller i visse biografer. »Film« er genstand for *videnskabelig iver* efter at udforske et mediums politiske, psykologiske, eksistentielle og æstetiske egenart og effekt. Og hvorfor hører alle disse »kasser« eller »aspekter« ikke sammen, hvorfor griber de ikke ind i hinanden. Og så videre og så videre.

Listen, forvirringens billede er hverken udtømmende eller fri for banalitet: vi *véd* det godt; men det er den svulmende mangel på systematik, som er pointen, og dén pointe har jeg ikke modtaget ud af luften, den er fremprovokeret af læsningen af en nyudkommet film-pædagogik for gymnasieelever og studerende, »Lectures du film«★) – et værk, som indirekte synes at have haft til hensigt netop at vække mangfoldighedens show i sin læser, og som med sin springende, oplysningsmættende, redaktionelt velgennemtænkte uorden har bragt i alle tilfælde mig et meditativt øjeblik i selskab med »film« som en opmuntrende, inspirerende totalitet: hvordan resumere eller blot rimeligt dække bogens relevante oplysningsmængde? Hvordan på den anden side føle sig andet end genfødt i sin biografbevidsthed og lettet ved tanken om, at filmmediet er så fabelagtigt righoldigt som menneskeligt udtryk og i øvrigt at filmvidenskabelig skribentvirksomhed kan være så instruktiv og lidet horisontbegrænsende?

»Lectures du film« er en art statusopgørelse over 10-15 års videnskabelig beskæftigelse med filmmediets utallige dimensioner: videnskabelige problemstillinger (historie-begrebet, genre-definition, analyse-tekniske dimensioner), sociologiske tilnærmelser (filminstitutionen, filmcensurens utallige dimensioner, forholdet mellem filmmediets udvikling og produktionsapparatet) samt et righoldigt udvalg af æstetisk-tekniske procedurer og vanskeligheder ved såvel den materielle produktion af film som den parallelle skabelse af betydningsstørrelser og forløb.

★) *Lectures du film* af Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon og Marc Vernet; forord af Christian Metz. Editions Albatros, Paris 1977.

Men »Lectures du film« er også simpelt hen omkring 250 sider korte artikler, samlet sammen f.eks. i den (u)orden, de præsenterede sig i den morgen, hvor redaktøren skulle sende manuskriptet af sted til forlaget, og derfor forsynet med rigelige, nyttige krydshenvisninger, en righoldig litteraturliste og et rimeligt forklarende filmleksikon til afslutning. De fem forfattere har (formentlig bevidst) med denne disponering af stoffet renonceret på en ellers nærliggende mulighed for at skrive moderne socialdemokratisk pædagogik med smarte opdelinger og på-forhånd-struktureringer af oplysningsmængden i (under alle omstændigheder, jfr. ovenfor) tvivlsomme kapitler; derved renoncerer de også (sympatisk) på dén blokering såvel af den filminteresseredes oplevelses-evne som af den pædagogiske situation, bogen kan bruges i eller skabe, som en fiks og færdig oplevelses- og analysemodel ville have været.

Og alligevel er der indre, idémæssig og pædagogisk, konsekvens i såvel bogens titel som dens redaktionelle opbygning: »Lectures du film« betyder *filmlæsning:* ét af forfatternes grundsynspunkter er, at der findes et filmisk *sprog* og en filmisk *skrift* (»écriture«), og at begge konstituerer sig i overensstemmelse med semiologiske love for skrift og tegnsystematik overhovedet. Begrebet film*læsning* er altså ikke udtryk for et forsøg på at genoplive en gammel og filmhistorisk set reaktionær, destruktiv forbindelse mellem litteraturen og filmen (i den sidstes disfavør), men derimod et forsøg på at vise, at såvel litteraturen som filmen (og meget mere til) konstitueres og kan læses (perciperes, konciperes) som særegne, mere eller mindre originale manifestationer af tegn- og kodesystematikkens evne til at danne psykologiske, eksistentielle og politiske betydningsflader. »Lectures du film« resumerer med sine næsten 30 småartikler i en pædagogisk dimension mere end 15 års moderne fransk filmvidenskabelig forskning og tænkning – et såvel kvalitativt som kvantitativt imponerende og omfattende materiale. En af den moderne filmvidenskabs mest fremtrædende skikkelser i Frankrig, Christian Metz, er både fader til størstedelen af grundtankerne i bogen og forfatter til dens forord, der understreger værkets værdifulde plads i tomrummet mellem de højt specialiserede og de vulgært simplificerende skrifter om »film«.

Det pædagogiske sigte og den (viser det sig altså) bevidste redaktion af stoffet møder imidlertid den videnskabelige og filmdynamiske virkelighed og meningsfyldthed i dén dimension, hvori »Lectures du film« med hver af sine artikler viser sin læser, hvad mangfoldighedens *enhed* er for noget: i ægte respekt for dynamikken eller dialektikken i forholdet mellem den materielle filmproduktion og produktionen af betydningsstørrelser oppe på lærredet og inde i tilskuernes hoved, indledes så godt som alle artikler med en opridsning af det pågældende emnes *konkretion:* produktionen af bevidsthedsstørrelser og af filmisk skrift er ikke et hokus-pokus-nummer eller en intellektuel abstraktion, men en mangfoldighed, som vokser ud af tekniske, sociologiske og kunstneriske problemer, forløb og handlinger. Filmforståelsen får virkelig luft under vingerne, når det viser sig hvor kompliceret og hvor enkelt det på samme tid går for sig.

Et eksempel – forfulgt i nogle detaljer, som måske kan synes vel bekendt for flittige læsere af filmtidsskrifter, men ikke derfor for alle – et eksempel, som ikke alene illustrerer forfatternes redaktionelle princip, men som tillige giver mulighed for i al summarisk hast at bygge den politisk-æstetiske dimension oven på filmlæsningens principper, som efter min mening er bogens eneste og i øvrigt delvist hele den filmsemiologiske videnskabs Achilleshæl. I to korte, instruktive artikler behandler Michel Marie begreberne »découpage« og »montage« – altså drejebogsarbejdet og montagearbejdet og -begrebet. De to processer og begreber er tæt sammenbundne og burde (om pladsen tillod det) omtales parallelt, eftersom de begge – henholdsvis forud for (»découpage«) og efter afslutningen af (»montage«) optagelsesforløbet – betyder »en fragmentering, en opstykning af en scene i flere forskellige billedflader, der er indbyrdes forskellige i kraft af deres forskellige optagelsesvinkler og indstillinger«.

Begrebet *montage* er et af filmhistoriens og filmæstetikkens store, komplicerede begreber, men så meget mere er der grund til at prise den konkretion, Michel Marie går til værket med. Montage er først og fremmest en *teknisk operation:* under optagelserne af filmen ude på marken »dækkes« hver enkelt scene af forskellige optagelser, indstillinger, »takes«. Montagearbejdet er først og fremmest filmklipperens og/eller instruktørens arbejde med disse filmstumper. Først råklippes optagelsesenhederne:

klaptræ-sekvenserne og lange udtoninger ect. klippes væk og snipperne klippes sammen til én lang strimmel. Denne strimmel klippes derefter systematisk ned til en arbejdskopi, der tjener som matrice for udlejningskopierne: ved nedklipningen søger klipperen/instruktøren at udvælge og specielt sammensætte optagelsesenheder, som mest virkningsfyldt og meningsgivende giver filmen *rytme* og videregiver instruktørens hensigt med det filmede.

Men dette arbejde ved klippebordet er andet og mere end manuelt: »Montagen er *alt* for filmkunsten ... eftersom filmen som filmen som diskurs begynder i og med at flere billeder sættes i forbindelse med hinanden«. Når filmen monteres, når de enkelte billeder klippes sammen, bliver billedsnipperne, enhederne, pludselig til elementer i et sprogligt udtryk. Det enkelte billedes reproduktion af virkeligheden bliver talende i en anden dimension end virkelighedens ved sammenføjning med andre billeder: en række billeder kan sige *mere* end det, man ser på hvert enkelt billede. Det konkrete arbejde med saks og lim ved klippebordet bliver pludselig til produktion af *filmisk sprog.*

Men »den meningsproducerende montage er ikke mere blot en simpel analytisk de-komposition af virkeligheden, den er derimod konstitueringen af en serie brud i kontinuiteten, i de afbildede handlingers formodede rumlige og tidlige homogenitet«. Montagen er sammenføjningen af på forhånd fragmenterede forløb (nemlig virkelighedens) til nye forløb eller ny kontinuitet; ved sammenføjningen af filmsproglige hel-meninger, af større billedforløb, kan der opstå filmiske fortællinger, fortalt i *filmisk skrift,* hvis egenart består i at være et kontinuum, der bygger på – får sin mening fra – den oplevelse af brud i forhold til virkelighedens forløb, kontinuitet, homogenitet, som tilskueren nødvendigvis får ved synet af skriften. Ved klippebordet skabes meningshelheder, som bryder med de normale forestillinger om virkeligheden, samtidig med, at skriftsprogets mindsteenheder er præcise, fotografiske reproduktioner af den selv samme virkelighed! »Montage transformerer således en simpel teknik til reproduktion af virkeligheden til skrift, det vil sige: til et system af produktion af autonome betydningsenheder«.

Men ved klippebordet skabes derfor også muligvis revolutionen; montage-arbejdet svarer nemlig således defineret ganske præcist til f.eks. Brechts »Verfremdung«-effekt eller til de begreber om kunstens politisk-ideologiske effekt, som litteraturkritikeren Georg Lukacs gør sig. Montage er sammenføjning på ny af i forvejen fragmenterede forløb, nemlig virkelighedens; den eksistentielle eller politiske effekt ligger i *sammenføjningen,* det vil sige i skabelsen af nye betydningsforløb med virkelighedens elementer som substans – fuldkommen som Brecht mener, at den politiske teaters grundsubstand er *efterligningen* af virkelighedens handlinger og gestus, men i en »nødvendigvis forstærket gengivelse«, det vil sige: sat ind i en ny sammenhæng, der får oplevelsen af det kunstneriske forløb til at kaste et fremmedgørende lys tilbage på virkeligheden. Via denne æstetisk-psykologiske effekt bliver kunstværket et middel til skabelse af *brud* på den daglige virkelighed og tilværelsens kontinuitet: dels i den forstand, at der skabes brud i opfattelsen af, bevidstheden om denne kontinuitet, dels for så vidt som denne bevidsthedstagen potentielt fører til en politisk-materiel forandring. Montage-teknikken er filmmediets Verfremdungseffekt – én af de enheder af teknisk, eksistentiel og politisk karakter som en dag muligvis forandrer udseendet af en i dag herskende mangfoldighed.

**WHAT IS AN EDITOR**
**Editing is the process that transforms a miscellaneous collection of badly focused, poorly exposed, and horribly framed shots containing reversed screen directions, unmatched action, disappearing props, flare, and hair in the aperture, but not containing any close-ups, cut-ins, or cut-aways into a smooth, coherent, and effective visual statement of the original script ... for which the director takes the credit.**

**Således opfatter amerikanske klippere deres funktion**

# Bøger

## Film og fænomenologi

Grundideen i denne bog er glimrende (og ikke helt så ny som forfatteren vist tror). Film og fænomenologi har vitterligt noget med hinanden at gøre – og mere end film og en mængde andre filosofiske retninger. Amédée Ayfre har f.eks. været inde på det (i et essay i *Se – det er film II,* »Neorealisme og fænomenologi«).

Selv ser jeg en helt oplagt forbindelse mellem filmen og den form for fænomenologisk videnssociologi og dagliglivssociologi som man finder f.eks. hos Alfred Schultz eller – mere kendt, måske – hos hans elever Peter L. Berger og Thomas Luckmann i deres *The Social Construction of Reality,* der på dansk foreligger som *Den samfundsskabte virkelighed* (Lindhardt og Ringhof: København 1972). Eller mellem filmen og de problemer inden for den fænomenologisk inspirerede psykologi som f.eks. Frants From tager op i sin bog om *Oplevelsen af andres adfærd* (Nyt Nordisk Forlag: København 1953).

Fælles for disse (på mange måder forskelligartede) fænomelogogiske bestræbelser er forsøget på at beskrive og tolke menneskets livsverden, dets oplevelser af sig selv, af andre og af omgivelserne i øvrigt. F.eks. spørger Frants From hvilke træk det er ved andre menneskers adfærd der får os til at opfatte dem som glade eller vrede. Og Berger og Luckmann spørger hvilke træk i vores omgivelser det er der får os til at opfatte det hele som virkeligt. Og på en måde er det også sådanne spørgsmål enhver instruktør (eller manuskriptforfatter eller filmarkitekt eller skuespiller) må stille sig. Hvordan skal virkeligheden fremstilles i den filmiske, i grunden rent ydre, fænomenologisk registrerende form, for at publikum skal opleve de flimrende billeder som en gengivelse af et stykke dagligdags virkelighed? Hvordan skal en skuespiller bevæge sig og se ud for at publikum på grundlag af de levende billeders ydre udtryk kan tolke personens tanker og følelser rigtigt? På sådanne punkter har film og fænomenologi ikke så lidt at sige hinanden, ja filmen kan næsten betragtes som et kæmpemæssigt eksperiment i fænomenologisk beskrivelse.

Desværre er det ikke så meget disse affiniteter mellem film og fænomenologi Knut Skjærven tager op. For ham er det væsentlige film*videnskabens* grundlagsproblemer, således som disse tager sig ud i fænomenologisk og hermeneutisk lys. Det er ikke Schutz og hans overvejelser over hverdagslivets fænomenologi der er i centrum, men snarere f.eks. Edmund Husserl og hans tanker om forudsætningerne for enhver videnskab der for alvor vil leve op til sit navn. *Enhver* videnskab, netop – for hvad Husserl har at sige om disse ting har ikke meget med filmvidenskaben som en videnskab om *film* at gøre, og Skjærven selv viger også stort set tilbage for at anvende de fænomenologiske erkendelser specifikt på filmen og dens videnskabelige udforskning. I grunden handler bogen hverken om film eller om videnskab, men om de helt grundlæggende forudsætninger for at skabe en videnskab om f.eks. filmen. I grunden er bogens titel ganske vildledende, for den læser der tror at han eller hun her vil kunne finde stof enten om film eller i hvert fald om filmvidenskab vil blive grundigt skuffet. Hvad der overhovedet står om film i denne bog er i alt væsentligt nogle småting hentet fra George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (Basic Books: New York 1965) – og den der vil vide noget om film kan bedre henvises til denne eller til talrige andre (og bedre) filmbøger.

Men der findes jo andre læseværdige bøger i verden end dem der handler om film, f.eks. en del om filosofi og videnskabsteori, så bortset fra det uheldige i den vildledende titel er dette ikke i sig selv en kritik af Skjærvens arbejde. Måske kan man få andre former for udbytte ud af at læse hans bog end viden om film eller filmvidenskab?

Svaret er det sørgelige at det eneste man kan få ud af at læse denne bog er at se et eksempel på hvor katastrofalt selvmorderisk et dansk forlag kan bære sig ad i sin udgivelsespolitik (og det i en serie med en særlig redaktør: professor, dr. theol. Johannes Sløk). Bogen er slet og ret et ubrugeligt makværk, set fra ethvert synspunkt – formodentlig også forfatterens eget, når han først får den lidt på afstand. Den i udgangspunktet gode idé bliver dræbt i den faktiske udførelse i en tekst hvor der i en højtravende, selvsmagende stil fremføres en blanding af de mest forrygende banaliteter og mere eller mindre velfordøjede brokker af læsefrugter fra en (i sig selv imponerende) litteraturliste. Nu, endelig, skal filmvidenskaben grundlægges for alvor, men i sin søgen efter forudsætningernes forudsætninger trasker Skjærven rundt på stedet og når aldrig frem til noget egentligt emne overhovedet, det være sig film, videnskab, eller noget helt tredje.

Et citat kan vist bedre end nogen karakteristik gøre det klart hvad detteher går ud på. Og da forfatteren selv insisterer på hvor vigtigt det er at få begyndt rigtigt for at nå helskindet gennem værket, citerer jeg fra det første kapitel, »Begyndelsen«, og specielt det afsnit der hedder »Begyndelsens problem«; på dette tidspunkt er forfatteren nået frem til side 34:

»Vi er ved denne bogs egentlige begyndelse. Ved begyndelsen er det med vort sigte nødvendigt eksplicit at begynde med begyndelsen. Netop dette agter vi at gøre.

Det siges, at al begyndelse er svær. Det siges imidlertid også, at godt begyndt er halvt fuldendt. Det sidste gælder i vort tilfælde både kvalitativt videnskabeligt, såvel som rent kvantitativt.

Af hensyn til denne bogs fortsættelse og afslutning er det nødvendigt, at vi allerede fra begyndelsen kommer ind på det rigtige spor. Dette er vigtigt, for hvis begyndelsen er gal, så bliver denne 'galhed' også hængende i fortsættelsen og afslutningen af denne bog. Begynder vi vor færd i det gale spor, ender vi også ved det gale mål. En bogs logiske udvikling og de afsluttende konklusioner, som skal drages, kan kun udvikles og drages konsistent på basis af argumentationens ultimate præmisser. En af videnskabens vigtigste opgaver er at blive klar over sine egne forudsætninger, og da denne bog i hvert fald på dette punkt skulle fremstå med videnskabelig vægt, ser vi det som vor indledende og presserende opgave at finde frem til det rigtige sæt præmisser. Vi må gøre os umage for at komme igennem vanskeligheden ved at begynde. Hvis det lykkes for os, vil meget allerede være klart. Vejen fremover vil ligge åben og tilgængelig. Godt begyndt er som sagt halvt fuldendt.«

Det er fristende at sige at Skjærven for så vidt har ret som at han fra begyndelsen kommer på det gale spor og derfor når et galt mål. Men det vil være vildledende. Problemet ligger dybere. Han kommer aldrig i gang – og kommer ingen steder hen.

Søren Kjørup

# – men det handler dog om film

Hvis en forfatter slipper en bog på over 500 sider fra sig, så må han eller hun være dobbelt sikker på at der ikke står et overflødigt ord i den. Skulle man tro. Oftest er det jo det modsatte der er tilfældet, nemlig at stoffet bare er svulmet og svulmet, og at forfatteren har været ude af stand til at drage et klart skel mellem væsentligt og uvæsentligt, nødvendigt og overflødigt.

Det gælder også om nordmanden Willy Buzzi, hvis bog om film rummer hele 557 store og tætte siders tekst. Ifølge forordet ligger der mange års arbejde bag bogen – og det bærer den også præg af. Mange film er blevet set, mange anmeldelser, interviews, artikler og bøger læst. Og her kommer så det hele væltende tilbage, hulter til bulter, garneret med forordstaksigelser til mange gode mennesker, og hjulpet på vej med støtte fra Norsk kulturfond, Norsk kino- og filmfond og Svenska Filminstitutet.

Som bogens undertitel antyder og som Buzzi selv fastslår efter nogle indledende omveje og et større filmhistorisk rids, skal filmen her betragtes ud fra tre synsvinkler: Teknik, æstetik, dramaturgi. Synsvinkler, netop (omend med mit og ikke Buzzis ord), for pointen er at en hvilken som helst film eller stump af en film på en og samme gang er udtryk for teknik, æstetik og dramaturgi, og at disse tre aspekter kun kan isoleres fra hinanden i den teoretiske analyse. I realiteten hænger de sammen; tekniske fejl kan ødelægge den æstetiske virkning osv.

Buzzi bruger imidlertid ikke de tre begreber som man måske mest almindeligt gør det, og et forsøg på lidt nøjere at få fat i hvad de tre begreber indeholder hos Buzzi kan samtidig illustrere bogens karakter og nogle af dens svagheder og styrker.

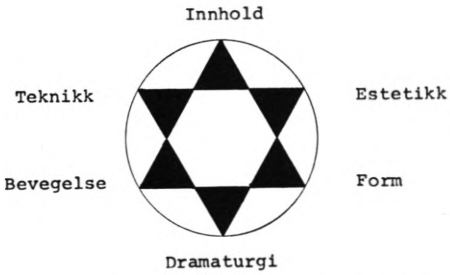
Indledningsvis kan man da slå fast at det netop er karakteristisk for Buzzi at han trækker tre sådanne begreber frem. Buzzi er principielt systematiker og ønsker principielt at stille sine erkendelser op i simple skemaer eller klare lister over kategorier og typer. Ofte kan disse skematiske typologiseringer virke besnærende fuldstændige og til overflod uafviselige, bl.a. på grund af deres ofte forrygende banalitet (som når det omhyggeligt skrives ud og sætte på liste at der kan være ægteskabsdramaer og ægteskabskomedier, forelskelsesdramaer og forelskelseskomedier, kriminaldramaer og kriminalkomedier, osv. side 215). Ofte er det nok så meget kategoriernes forbløffende gammeldags karakter der falder i øjnene, f.eks. når gamle æstetiske travere som det episke, lyriske og dramatiske bliver luftet (side 303, f.eks.) eller de heroiske, sentimentale, intrigante og naive persontyper trækkes frem, krydses indbyrdes (»den naivt-heroiske type« osv.) og kombineres med hhv. mandlige og kvindelige figurer (side 208-213).

Samtidig vil Buzzi – som antydet – ofte have en tendens til at definere sine forskellige kategorier og typer lidt egensindigt, som også her hvor »teknisk« viser sig at dække ikke blot det med maskiner og fotokemi, men i det hele taget alt det der (med mit ord) kan kaldes »det håndværksmæssige«, altså ud over det i teknisk-naturvidenskabelig forstand »tekniske« også f.eks. skuespillernes, manuskriptforfatternes eller instruktørens teknisk-håndværksmæssige kunnen (se side 76).

Så vidt så godt. Men hvad er så æstetik og dramaturgi (der i øvrigt – og især det dramaturgiske – viser sig at have Buzzis største interesse)? Dramaturgien angår den filmiske fortælling, filmdramaet – som en slags antitese i dialektisk forstand til teknikken (hvad det så end skal betyde). Hvor teknikken har skabt den filmiske *form*, bestemmer dramaturgien *indholdet*. Dramaturgien handler om »hvorledes det psykologisk-litterære innhold bygges opp, struktureres og funksjoneres« (side 79). Og endelig lukkes den dialektiske trekant med æstetikken, syntesen, der angår *bevægelsen* – det rytmisk-poetiske og det visuelle, må man vist forstå (side 79-80).

Som man kan ane har jeg svært ved at se den erkendelsesmæssige kraft i den slags

opstillinger. Bedre bliver det ikke af at man skal lede i teksten efter de nogenlunde klare formuleringer af pointerne mellem anekdoter og citater og sidebetragtninger og kommentarer til for længst glemte debatter – alt sammen stof hvis relevans ikke altid forekommer lige indlysende (f.eks. i denne forbindelse kommentarer til den gamle diskussion om filmteoriens betydning mellem Erik Ulrichsen og Theodor Christensen fra slutningen af halvtredserne eller nogle betragtninger over vor kulturs behov for at interessere sig lidt mere for de moralske problemer omkring teknikken). Og bedre bliver det ejheller af at der fra tid til anden opsummeres ganske knapt i grafisk skema-form, som f.eks. således:




Men når alt dette er sagt, altså når man har fået luft for sin skepsis (og måske irritation) over Buzzis mærkværdige blanding af næsten absurde skematiske generaliseringer og uendelige rigdom af ikke altid lige relevante detaljer, eksempler og ekskurser, så står dog tilbage at denne bog (i modsætning til en del andre angivelige filmbøger, f.eks. den her i bladet anmeldte af Knut Skjærven) dog handler om film. Buzzi holder af film, af dens mange muligheder og varianter, og det skinner trods alt tydeligt igennem. Mange af betragtningerne over forskellige dramaturgiske former og de strukturelle referater af handlingsgange antyder oven i købet at Buzzi ville kunne skrive gode egentlige filmanalyser eller spændende filmessayistik.

Desværre ødelægges hans bog af en fordrejet opfattelse af hvad videnskabelighed er, af generaliserings- og systematiseringstrangen (som om filmvidenskaben var en underafdeling af Linnés botanik), og af nogle prætentioner han ikke kan leve op til. Så jeg kan ikke anbefale bogen til den der vil vide »hva film er«. Men f.eks. i det afsluttende afsnit om »Realitet og symbolikk i filmens sprog« er der gennem slående eksempler fastholdt en del konkrete pointer som man eventuelt vil kunne arbejde videre med.

Søren Kjørup

Willy Buzzi: Hvad er film? Teknikk, estetikk, dramaturgi. 576 sider. Regulus.

## NYT FRA NABOERNE

Et initiativ fra Jörn Donner, Peter Cowie, Svenska Filminstitutet og forlagene Tantivy (London) og Barnes (New York) har til dato resulteret i to letlæste bøger om svensk film; og flere er planlagt. Parallelt i stil og tid har det finske filminstitut og Peter Cowie fået en mindre finsk filmhistorie på benene, »Finnish Cinema«. Den er, som sine svenske forbilleder, traditionelt og pædagogisk opbygget, men da den jo er rettet mod et udenlandsk publikum, er den forsynet med et kuriøst forord, en introduktion, der halvt undskylder, halvt forklarer, hvorfor der overhovedet kommer en bog om denne »cottage industry«, som Cowie selv kalder den spredte og – så vidt man nu kan konstatere det ved selvsyn – noget anstrengte finske filmverden. Det er for hårdt at sige, at Cowies kærlighed til Finland og hans nære venskaber med en række af de finske filmfolk er den væsentlige drivkraft, men kærligheden og den venlige overbærenhed veksler bogen igennem, mindst i den historiske gennemgang og overgangsperioden med Eric Blombergs og Maunu Kurkvaaras film fra 50'erne og begyndelsen af 60'erne, mest i afsnittet om den gruppe unge instruktører, der opstod omkring det finske filminstitut (hvis status de oprindeligt var imod), og omkring Finlands eneste multinationale selskab, Jörn Donner.

Cowie gennemgår instruktørerne én for én med bred miskundhed og megen indsigt og en hel del kvalitetsbedømmelse, som man kunne have lyst til at opponere imod, indtil man stiller sig tilfreds med en national målestok. Og den kan være med en finsk skala eller en dansk. Forkromet bliver den dog aldrig. Bogen afsluttes med en kort række filmografier, bibliografi og index. Godt og grundigt efter bogen om håndbogen.

Der er mere og grundigere analyse – og mere plads til det – i Stig Björkmans »The New Directors«, det første bind i »Film in Sweden«-serien. Björkman tager sit udgangspunkt i den ny svenske filmlov fra 1963 og Bo Widerbergs provokerende opgør med svensk film, bogen »Visionen i svensk film«, fra 1962, og gennemgår systematisk de enkelte instruktører, som blev resultatet af denne kombination af ny tænkning og ny kulturpolitik: Bo Widerberg og hans nye lys, Vilgot Sjöman og hans mennesker, der er ens uden tøj på (der er bare kameravinklerne, der er nye), Kjell Gredes flygtige stemninger fra en ungdom, hvis usikkerhed alt for hurtigt afløstes af umodenhed, Jan Troells lykkelige forening af det intime, detaljerede med det episke (som Björkman ikke er helt med på), Jonas Cornells kølige power-play med moraliteterne, Jan Halldorffs medie-begejstring, der kan have noget disc-jockey-agtigt over sig, Mai Zetterlings i mange år ensomme kamp i svensk film, som Björkman er flink ved), Johan Bergenstråhles stort anlagte samfundsskildringer set med harme i sind, Roy Anderssons strid fra det perfekte til det perfektionistiske i sine to film, og endelig Lasse Forsberg, hvis ene film »Mishandlingen« altså berettiger ham til et kapitel for sig.

Det hele følges op med filmografier med hæderlige credits, men det er i øvrigt en ganske imponerende stribe spændende instruktører, man herved får lidt hold på. Man kan naturligvis altid spørge sig, hvorfor denne eller hin ikke er med, når nu Lasse Forsberg (der senest har iscenesat den triste »Mandagene med Fanny«) skulle med, men lidt svar får man i bogens svenske, lidt up-date'ede udgave, »Nya bilder och dagsljus« (Pan, 1978), der har undertitlen »10 svenska regissörsporträtt«. Denne svenske udgave har i øvrigt erstattet det udmærkede billedmateriale i den engelske med pæne portrætter af instruktørerne.

Og hvis nogen undrer sig over, at Bergman ikke er nævnt, så er grunden, at redaktørerne har planlagt en bog i serien om Bergman – helt alene.

I mellemtiden er bog nr. 2 så kommet, Peter Cowies »Stars and Players«, der tager sin titel ironisk ud fra den omstændighed, at mens udlandet kan opfatte de svenske skuespillere som stjerner i traditionel forstand, så opfatter de sig selv som skuespillere, spillere, medspillere, medskabere, der efter en dags arbejde tager bussen hjem. Agneta Ekmanner citeres i øvrigt for en bemærkning om, at der skabes så få film i Sverige, at man slet ikke har *råd* til at tænke på sig selv som stjerne.

Igen går Cowie pædagogisk til værks med henblik på vel primært angelsaksiske læsere, som får en kortfattet historisk gennemgang med vægten på Victor Sjöstrøm, Lars Hanson, Gösta Ekmans og Naima Wifstrands markante karrierer, der fører direkte over i samspillet med »mellemgenerationen«s store navne med bl.a. Gunnar Björnstrand, Eva Dahlbeck, Birger Malmsten, Maj-Britt Nilsson m.fl. til de yngre og unge i den unge svenske film, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Thommy Berggren, Gösta Ekman, Von Sydow, Per Oscarsson, Lena Nyman osv.

Hver person får en gennemgang af karrieren med ganske præcise karakteristikker af hver enkelts særkende og »varemærke«, men med noget flygtige forsøg på nærmere at definere deres stil og teknik. Det bliver i stedet til en gennemgang af det rollefag, de – som så mange andre – synes at blive låst mere eller mindre fast i af instruktører med tryghedsnarkomani. Det kan også kaldes for en hel række andre og pænere ting.

Poul Malmkjær

Peter Cowie: Finnish Cinema. Tantivy, London/A. S. Barnes & Co., New York, The Finnish Film Foundation, Helsinki. 1976.
Stig Björkman: The New Directors. Tantivy, London/A. S. Barnes & co., New York, Svenska Filminstitutet. 1977.
Peter Cowie: Stars and Players, Tantivy, London/A. S. Barnes & Co., New York, Svenska Filminstitutet. 1977.

# Sorte på film

Der er i de senere år kommet flere bøger, der omhandler negerens rolle i amerikansk film; den bedste er nok Bogles »Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks« (1973) om Hollywoods stereotype fremstilling af sorte amerikanere. Nu har Henry T. Sampson udgivet »Blacks in Black and White«, som specifikt omhandler de uafhængigt producerede *all-black cast* spillefilm i perioden 1910-1950. Denne del af amerikansk film har man ikke hørt meget om. Det drejer sig om mere end 350 spillefilm, der søgte at give et mere pålideligt og acceptabelt billede af Amerikas sorte. Sampson forklarer, at det oprindelig var hans hensigt at underkaste dette stof en kritisk, tolkende granskning; men det blev i stedet til en fremstilling, hvor vidnerne får lov at »tell their own story«. Det er ganske vist fortjenstfuldt nok at forelægge kildemateriale omkring et så lidet kendt filmhistorisk område, men det gør unægtelig bogen mindre interessant, at forfatteren i så høj grad afstår fra at behandle sit materiale. Bogen indskrænker sig til at præsentere det indsamlede stof: kildemateriale om de uafhængige producenter, oplysninger om de sortes biografer, en noget vilkårlig facts-samling omkring 128 af filmene, biografier over 73 af kunstnerne, en komplet liste over filmene med nødtørftige credits, samt gode indekser. Nu foreligger materialet, så en filmhistoriker kan gå i gang med at bruge det.

Peter Schepelern

Henry T. Sampson: Blacks in Black and White: A Source Book on Black Films, Scarecrow Press, N.J., 1977. $ 13.00.

# International Film Guide 1979

For 16. år i træk præsenterer Peter Cowie sin »International Film Guide« for os, og for 16. gang imponeres man over denne årbogs alsidighed og enorme rigdom på informationer.

I artikelform (forfattet af »lokale« skribenter fra de forskellige nationer) tages pulsen på hele 54 landes filmsituation, hvilket bl.a. giver læseren en sjælden lejlighed til at erhverve sig viden om film i eksempelvis Bangladesh, Malaysia og Uruguay. I forbindelse med artiklerne anmeldes ca. 50 forskellige film udvalgt fra stort set hele klodens nye repertoire.

Filmverdensbilledet udgør de 300 af bogens 530 sider. Der skal nemlig også være plads til behandling af ungdomsfilm, filmskoler, filmmusik, tegnefilm, video m.m. Samt boganmeldelser, tidsskriftoversigt, festivalliste med angivelse af tildelte priser o.s.v. Navne, adresser, annoncer, filmtitler i velorganiseret overflod. Traditionen tro udvælger Cowie og Co. 5 instruktører, som introduceres med længere artikler og fuldstændige filmografier. I år er det Shyam Benegal, Werner Herzog, Márta Mészáros, Fons Rademakers og Martin Scorsese.

»International Film Guide 1979« er den uundværlige håndbog for professionelle som amatører, for fans, entusiaster, studerende og andet godtfolk, der er nysgerrige, videbegærlige og/eller har brug for kontant, pålidelig og aktuel information om film.

Claus Hesselberg

Peter Cowie (ed): International Film Guide 1979. 528 sider, ill. The Tantivy Press, London 1978. £ 3.75.

# »Movie Worsts«

Lister over prisuddelinger (Oscars etc.) kan være særdeles nyttige i referencemæssige sammenhænge, men bruges vel forholdsvis sjældent som munter godnatlæsning. Der findes dog én, som også kan gå an i denne sammenhæng: »Movie Worsts« Awards, uddelt første gang i 1940 (året 1939). Denne 'citronpris' blev indstiftet af det amerikanske tidsskrift »Harvard Lampoon« med følgende ædle formål: 1) at udtrykke raseri og skuffelse over Hollywoods fiasko på det underholdende såvel som det oplysende plan; 2) at rette op på denne fiasko gennem kritik; 3) at levere et tonikum der kan kurere 'the Academy Awards' opgejlede reklamehalløj og åndsforladthed; og 4) at gøre folk rasende over ligegyldigheder. Punkt 4 gik i hvert fald i opfyldelse: masser af vrede angreb og adskillige trusler om sagsanlæg. Men »Harvard Lampoon« kørte støt videre med sine (oftest) meget rammende, parodisk vittige og svovlholdigt provokerende udfald mod talentløshed, sentimentalitet og misforståede prætentioner. I 60'erne begyndte så nogle prismodtagere at acceptere 'udmærkelsen' med godt humør, og i 1966 skabte Natalie Wood tradition da hun personligt mødte op for at modtage sin Worst Actress-pris: en levende mand på 110 kg, klædt i guldlamé.

– Her et lille kronologisk udpluk af uforskammethederne:

*1939:* Worst Actress: Norma Shearer, »Idiot's Delight«. *1944:* Most Unattractive: Andrew Sisters in anything but a total blackout. *1950:* Dullest: »Never a Dull Moment«. *1951:* Biggest Argument for Stricter Immigration Laws: Mario Lanza. *1952:* Strongest Indictment of Academic Freedom: »Bonzo Goes to College«. *1955:* Bosco: (in recognition of the advances recently made in the science of geriatrics) June Allyson, who with eternally girlish hominess, an aura of fresh-baked deep-dish apple pie like Mother used to make, and an endless supply of tears, bravely but vainly attempts to resist the onslaught of the advancing years. *1957:* »Oh Yeah?« Department: »The Girl Can't Help It«; The Worst-Film-of-the-Century Award: This award, given once every hundred years, is presented for the century 1857-1957 to Otto Preminger's »Saint Joan«. *1959:* The Bratwurst Award: (to the worst child actor of the year, presented by the Delicatessen Owners' Assn.) Eddie Hodges, »A Hole in the Head«. *1963:* The Arrested-Development Oblation: (to that adult actor who has displayed the lowest level of maturity) Always given to Jerry Lewis; The Cellophane Figleaf: (for false modesty) Ann-Margret for insisting that she is not oversexed. *1964:* Worst Performance By a Cast in Toto: The entire population of Western Europe for its performance in »The Fall of the Roman Empire«. *1969:* The Curse-of-the-Living-Corpse Award: A fullypaid burial insurance policy presented by the American Morticians Assn. as inducement to a speedy interment, the award this year goes to Mae West, who is going to do it again in »Myra Breckenridge«. *1970:* The Ok-Doc-Break-the-Arm-Again Award: (to the most flagrant example of miscasting) Dean Martin, who soberly piloted a 707 to a belly-landing in »Airport«; The H. J. Heinz Laurel Clot: (to the film that makes most intensive use of the company's various vegetable derivatives) »Soldier Blue«. *1972:* The Kill-It-Before-It-Spreads Citation: (designed to cripple the career of a fledgling actor or actress) Jeannie Berlin, »The Heartbreak Kid«; The Hey-Boswell-Did-You-Get-That-One-Down Award: (to that film whose dialogue was, when not monosyllabic, subhuman) Charles Bronson, »Da Valachi Papers«; »Da Mechanic«; The Victor Mature Memorial Award: (to the most embarrassing line of dialogue since Richard Burton was asked at the foot of the cross, in »The Robe«, 'Is this your first crucifixion?') »Nicholas and Alexandra«, for a young Trotsky's angry reproach to the Father of Modern Communism: 'Lenin, you've been avoiding me!'. *1973:* The Charles Manson Memorial Scalpel: (for the clumsiest job of cutting) »O Lucky Man«, whose shooting script was first published as a deck of flash-cards by Educational Playthings; Best Argument for Vivisection: »Jonathan Livingston Seagull«. *1975:* The Bosley: (to that film critic whose journalism most consistently challenges the American ideal of a free press) John Simon, whose continuance in the critical cult constitutes the most shocking misuse of trees for paper pulp since the death of Hedda Hopper. *1976:* The Fertilized Tombstone: »Gable and Lombard« and »W. C. Fields and Me« for making the wildflowers on their subjects' graves grow ever more quickly; The You're-Getting-Old-and-Fat-and-Generally-Unappetizing Award: Elizabeth Taylor.

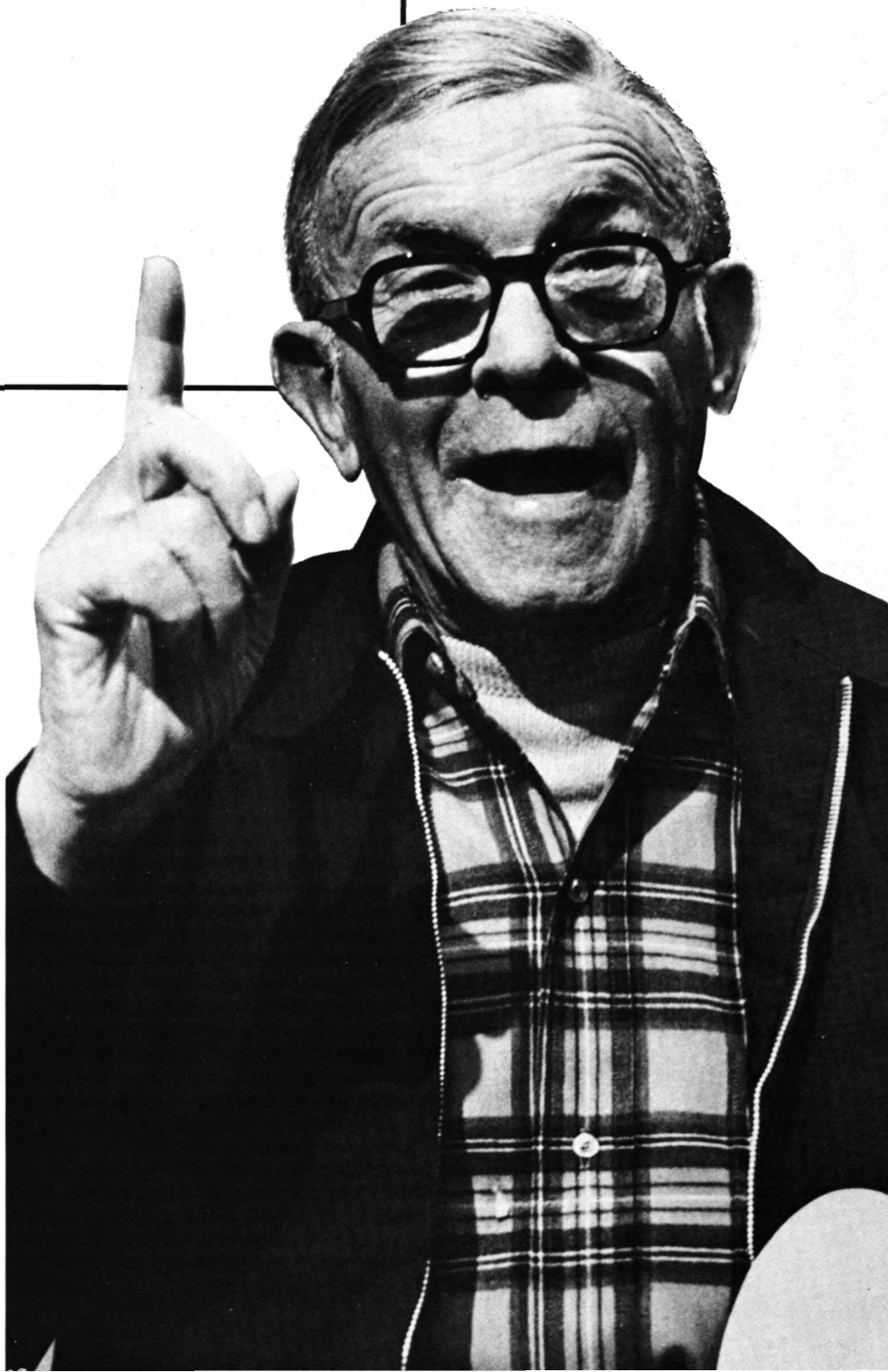
Halvtreds siders grumheder af samme skuffe kan findes i Cobbett Steinberg: »Reel Facts. The Movie Book of Records« (New York, Vintage Books, 1978. 495 s. $ 3,95 paperback). Og den er i øvrigt en god lille opslagsbog som, med hovedvægt på USA, indeholder en masse facts om filmpriser (også de mere'normale!). lister over 'best films', diverse statistikker, gennemgang af de store amerikanske studier, o.m.a. Her er kort sag samlet stof som man ellers må hente i mange og spredte kilder.

Lars Ølgaard

# Filmene

Herunder: George Burns i »Oh, God!«. Modsatte side: Teri Garr og John Denver i scene fra »Oh, God!«. Yderst th. forklarer Carl Reiner en scene for John Denver


**Åh, Gud!**
**Picassos eventyr**
**Giliap**
**Girlfriends**
**Så gode venner var vi vist**
**Bernard og Bianca**
**92 minutter af i går**
**Duellanterne**
**Hvor er Amerika?**

## Åh Gud!

Instruktør: CARL REINER

Jerry er førstemand i et supermarked, gift med den fornuftige Bobby, med hvem han har en søn og en datter. Jerry er en samvittighedsfuld og vellidt person, der bekymrer sig om den verden, han skal videregive til sine børn. Men han er ikke fanatiker, bare sådan almindeligt fornuftig. Det er nok derfor han en dag får et brev med en yderst kort besked: »God grants you an interview«, og så tid og sted.

Vi har inden da oplevet Jerry i supermarkedet, og hans snak med Bobby hjemme kører videre i forbruger-cirkler, så ingen bliver forbavsede over Bobbys afvisning af brevet: »Det er en reklame«.

Men det er altså ikke en reklame, og den i enhver henseende tvivlende assistant manager of Food World, Tarzana, California, hører Guds ord – og, da det ikke er nok (»seeing is believing!« som Bobby udtrykker det), møder ham i egen høje person: en lille, gammel mand i blå arbejdsbukser, vindjakke med lynlås, rødternet skjorte, hornbriller, og en af den slags kasketter, man kan se hos amerikanske lystfiskere eller svenske tankpassere. Der er ikke noget særligt guddommeligt over ham, men der er en jævn, indtrængende styrke i hans enkle ord og stilfærdige insisteren på, at Jerry er hans udvalgte, og da han er så venlig at lave et mirakel – han skaber regnvejr *inde* i Jerrys bil, for ikke at ødelægge dagen

for alle de andre – er Jerry solgt. Han bliver en ny Moses, men uden tavler. Moses' hukommelse var lidt af et problem, forklarer Gud, og det er den slags uteologiske sidebemærkninger, der er karakteristiske for Larry Gelbarts dialog, som instruktøren Carl Reiner med garanti har bidraget livligt til. »Åh Gud!« er en komedie, der knytter sig til forne tiders film om besøg fra det høje som »Her kommer Mr. Jordan«, »Biskoppens kone« eller »Hytten i Himlen«, men hvor disse ikke satte mange spørgsmål ved religionen, tager »Åh Gud!« ligefrem afstand fra den gennem sin titelperson, der til Jerrys indvending om at han overhovedet ikke er religiøs svarer, at han selv aldrig har interesseret sig for begrebet religion. I det hele taget er det også på andre måder en lidet glamourøs Gud, der står for os. Han indrømmer en del fejl i skabelsen såsom tobakken, strudsen, avocadoen (den fik for stor sten) og skammen. Han forklarer sin manglende evne til at få sin stemme registreret på bånd med at Dracula jo heller ikke kan ses i et spejl! Han er ikke meget for det med at skabe mirakler. »Hollywood!« kalder han det, og mest forbløffende af alt: han kan ikke se ind i fremtiden, men han er meget god til det, der er sket, som han udtrykker det.

Og hans budskab, som Jerry skal formidle? Det er så enkelt, at alle, selv Bobby og børnene, må tro, at Jerry er blevet småtosset. Det går ud på, at Gud vil minde os om, at han gav os det hele, og hvis vi tænker os lidt om og kan lære at enes, så skal det nok gå. Gud har set, hvad der er ved at ske med Jorden, men alle hans økologiske observationer, al hans indignation over krige og uretfærdigheder, fører kun frem til budskabet: »You can make it!« Men naturligvis er det ikke budskabet, det drejer sig om, men en smålun, småfilosofisk debat om gudsbegrebet og et lille forsvar for det guddommelige i det enkelte menneske. Undervejs får netop begrebet religion et par på frakken. I et afsnit, som må være klippet stærkt ned, sættes Jerry på en prøve af en gruppe kirkefædre, som tvivler på, at han har set Gud og talt med ham. De låser ham inde i et hotelværelse og beder ham besvare 50 spørgsmål, som kun teologer kan stille og Gud besvare. Gud kommer Jerry til hjælp med vise ord, men sekvensen, der har Donald Pleasance blandt de medvirkende (1½ replik er alt, hvad der er tilbage af hans indsats), bruges kun til en ubegribelig overgang til Jerrys angreb på en Billy Graham-type, der lokker penge ud af folk i religionens navn.

Jerrys chef, direktøren for supermarkeds-kæden, som har »knælet i bøn med tre præsidenter og bedt bordbøn med Pentagons stab«, fyrer ham, og selv børnene vender ham ryggen. Men han kommer i TV med sit enfoldige budskab, først i nyhedsudsendelserne, senere i The Dinah Shore Show, hvor hans 'nummer' kommer efter en lille Carl Reiner-hommage til Carl Reiner, hvor denne mindes sine unge debutantdage som komiker ved at demonstrere, hvordan han spillede Dorian Grays billede; altså billedet, ikke Dorian Gray, som der jo ikke skete noget med.

Men Jerry går igennem det hele stærk i bevidstheden om at kende sandheden. Også selv om ingen tror på, at det visitkort, han viser frem, er fra Gud, selv om der klart og tydeligt står GOD på det. Folk kræver beviser, myndigheder og institutioner kræver beviser. Og beviser nægter Gud at give dem. Selv da han kommer Jerry til hjælp under den afsluttende retssag og vidner til fordel for ham (»I swear to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth, so help me me!«), er der ingen beviser. Stenografens strimmel har ikke registreret hans svar og båndoptagelsen er ligeså fuld af huller, hvad der får en advokat til at udbryde, at der er lavet numre med båndet. »Nobody erases tape any more!« vrisser dommeren.

Hverken offentligheden – i form af TV – de etablerede kirkesamfund, eller loven kan stille noget op med Jerrys Gud, der snart er havemand, snart taxichauffør, snart piccolo, men som aldrig ligner det billede, som Michelangelo malede liggende på ryggen under loftet i det sixtinske kapel, og som er det, han egentlig selv synes bedst om i et pludseligt og uventet udbrud af forfængelig stolthed.

Carl Reiner har iscenesat »Åh Gud!« med vægten på spillet, det veltimede spil mellem den suveræne veteran-komiker, George Burns, og den lovende nye *nice guy*, sangeren John Denver, hvis rundbrillede drengeansigt danner så slående en kontrast til den tvivlende omverden. I iscenesættelsen savnes klart en rimelig overgang fra kirkefædrenes prøve til Billy Graham-prædikanten, ligesom den første store scene mellem Gud og Jerry (i Jerrys badeværelse) bliver noget lang og programerklærende. Gud er ellers blevet præsenteret med en flerdobbelt spejleffekt, som var det en Orson Welles-entre, vi var vidne til. Det lykkes heller ikke at holde helt sammen på Jerrys familie. Børnene dukker op halvvejs ind i filmen og bortset fra Teri Garrs skønne forsvar for hustruens tvivl, mistro og omvendelse fungerer familielivet skidt i filmen. Det bør dog måske noteres, at filmsproget har fået endnu en metafor for det seksuelle samvær: den tomme, tændte TV-skærm med hyletone. Den må sige nutidens publikum langt mere end de rullende bølger, det svajende søgræs eller de forrevne skyer.

»Åh Gud!« er en hyggelig, sympatisk film, der ikke når helt derhen, hvor den gerne ville, måske fordi den er lidt for pæn og anstændig. Men det er rigtigt set, at Gud går med gennemsigtig plasticregnfrakke. Man skal jo kunne se, at der er et menneske indenunder. (Oh, God! – USA 1978).

Poul Malmkjær

# Picassos eventyr

Instruktør: TAGE DANIELSSON

I Hasseåtages verden er de gode barnlige og de onde barnagtige. Jo flere traurige voksenegenskaber en person står for – magt- og pengestræb, pedanteri eller snobberi – jo mere pinligt infantil virker han på os. Som nu herr Volkswagener, den skurkagtige jordspekulant i »Æblekrigen«, der behandler den dejlige natur i Änglemark som et sæt byggeklodser, et potentielt Deutschneyland, men som dukkes eftertrykkeligt af sognets barnlige miljøbeskyttere og Naturens egne tryllekunster. Eller tag den lallende infantile fængselsinspektør i »Slip fangerne løs...« der stirrer sig blind og døv på ordensreglementet, mens de barnligt uskyldige resocialiseringstilhængere slipper de lige så barnligt uskyldige straffefanger løs fordi det er forår. Hasseåtages »helte« er intuitivt begavede nissevæsener. De lever i naiv forståelse med naturens og kunstens underværker, men de trues bestandig af de andre, de barnagtige magthavere, som ejer møgungernes primitive frækhed, men mangler de uspolerede legebørns generøsitet og poesi.

Picasso i »Picassos Eventyr« er en af Hasseåtages romantiske nisser. Halvt en klovn og halvt en troldmand. Et intuitivt geni i alt for store shorts, der trisser rundt med opmærksomme barneøjne og laver komiske ulykker og pludselig kunst på samme sensationelle måde som den harpespillende Harpo i Marx Brothers. Vi følger ham gennem hans 92 leveår i lyst og nød og i tilfældigt selskab med andre af kulturhistoriens livskraftige tosser – lige fra en vantestrikkende Hemingway til van Gogh med løst plastikøre – men også i mere eller mindre ufrivillig kontakt med åndløse kunstkapitalister og jubelsnobber. Picassos far og p.r.-chef, den nævenyttige og opportunistiske Don Jose, hører til sidstnævnte kategori. Han arbejder målrettet på at gøre en mekanisk guldfugl af sin nattergalesøn. Det lykkes ham næsten. Til slut sidder Pablo og fremstiller Picassoplatter på samlebånd i sit og faderens forretningsimperium, »Picasso Inc.« – indtil den gode fe træder til. Den dejlige Dolores med duen, hans ungdoms muse, inspirerer ham til en sidste kraftanstrengelse: han lægger sig til at dø – i protest – for at overleve som kunstner. Don Jose derimod er ikke til at kule i jorden. Han sælger ufortrødent billetter ved sønnens lit de parade og udgør symbolsk en ligeså permanent fare for menneskenes børn som de skiftende jordspekulanter i »Æblekrigen«.

Denne velvillige tematiske placering af filmen skal ikke tilsløre, at jeg synes »Picassos Eventyr« er en mere pjattet og mindre satirisk stringent og poetisk komedie end flere af parrets tidligere film. Danielsson og Alfredson har gjort den »rigtige« Pablo Picassos ord til deres om kunsten som »en ædel leg« og »en løgn der viser virkeligheden«. Men der er dog mere leg end noblesse i parrets spanske eventyr, og de satiriske pointer falder for spredt og for usammenhængende til at de kan hæve sig over deres egen politiske naivitet. Tilbage er selvfølgelig parrets vildt galoperende crazy-humor, som blomstrede i fuldt flor i skærgårdsfarcen »Om at lægge til ved en badebro«. Her tager den sig ud som et stundom inspireret, men i det store og hele langtrukket og groft usorteret sortiment af studentikose vitser og ellevilde parodier og karnevalspåfund.

Når jeg har hæftet mig ved filmens morale, er det ikke desto mindre fordi Hasseåtages hyldest til det barnlige og intuitive reflekteres mere eller mindre utilsigtet i filmens egen form. Hasseåtage er legebørn af både adfærd og overbevisning, og når de skal fortælle en historie bliver det nemt hulter til bulter i en stakåndet og digressionsrig form: og så... og så... men så... Det er deres styrke og svaghed, og det er derfor i vid udstrækning et individuelt spørgsmål om humor og temperament, om man kan goutere en så slet gennemtænkt og upoleret fortælleøkonomi som i dette tilfælde. De af filmens gags, der forekommer for *far out* (den franske præsident arriverer som rød ballon!) kan have været vanvittig morsomme på idé- og tilblivelsesstadiet, men så snart de isoleres i revy-sketchens form (Hasseåtages foretrukne) og underlægges tilfældige skuespilleres improvisatoriske udfoldelser, går resultatet nemt hen og bliver anstrengende for andre end de mest euforisk indforståede. Tendensen rammer f.eks. Hasse Alfredsons charmerende, men ikke just kontrollerede præstation som Picasso sen., mens mama Picasso alias Margaretha Krook ejer den strikte skamløshed som den spanske spanierinde fra Spanien, der bider Pablo i næsen af lutter maternel hengivenhed! Helt perfekte »timere« er de engelske skuespillere Bernard Cribbens og Wilfred Brambell som det mandhaftige litteratpar Gertrude Stein og Alice B. Toklas. Groteske typer af et langt mere satirisk veldefineret stof end den poetisk udflydende Picassofigur. Gösta Ekmanns spil i titelrollen er enkelt og konsekvent som hos den tidlige filmfarces anti-helte, men hans »villede« naivitet forekommer mig mere pudsig end egentlig rørende.

Alfredson og Danielsson har kaldt deres film for »tusind kærlighedsfulde løgne«, og den frit fabulerende eventyrlighed indrammes på det mest indtagende af Per Åhlins indlagte tegnefilmsekvenser. Lige siden »Svenska Bilder« har han jævnligt ydet animerede bidrag til parrets film, og i »Picassos eventyr« har han både malet Picasso-pasticher, dekoreret Henri Rousseaus fortryllede urskov og genskabt dekorationer og kostumer til balletten »Parade« (hvor der i øvrigt fjertes så længe og sammenbidt, at selv Regensens nytårsrevyer må være overgået i studentikost »vid«!). Under hele filmen kommenteres begivenhederne af en gammeldags alvidende fortæller og ræsonnør (i den danske version af en mådeholden Ove Sprogøe). Han skal holde sammen på det springende handlingsforløb – Madrid, Paris og New York i den samme nødtørftigt udrustede, postkortagtige kulisse! – og i øvrigt fungere som tolk for de agerende, der pludrer løs på deres hjemmelavede svensk-udenlandske. Først og sidst er han filmens skolemester, der bestandig skuffes i sine idealistiske forestillinger om Den Store Kunster. »Hvem er så ensom som et geni?« lyder det højstemt, hvorefter kameraet viser os vor helt med uglet hår, just løsrevet fra en dejlig piges favntag!

Trods gode indfald, fortællerinstrukser og Åhlin-poesi er der som sagt ikke rigtig hold på »Picassos eventyr«. Men sådan er det med raske drenge. Man bør besinde sig på Flemmingbøgernes ord om kærlighedens stærke arm og guldkornene på bunden af drengesindet. Hidtil har vi udvundet meget af det ædle metal i Hasseåtage, så der er ingen grund til at blive utålmodig. (Picassos äventyr – Sverige 1978).

Søren Birkvad

**Scene fra »Picassos eventyr«**

**Scene fra »Giliap«**

# Giliap

Instruktør: ROY ANDERSSON

Jamen, det må da være muligt at skildre kedsommeligheden uden at det bliver kedsommeligt – plejer man at sige til hinanden når man forlader biografen efter endnu en af disse velmenende, men mislykkede film om »hverdagen« og »de almindelige mennesker«. Men det har ikke været let at finde på eksempler. Nu kan man så henvise til »Giliap«.

At det for Roy Andersson lykkes at fortælle en detailrealistisk hverdagsagtig ikke-historie om en ikke blot ikke-helt, men en næsten både stum og handlingslammet hovedperson *uden* at det bliver kedsommeligt, skyldes først og fremmest den utrolige omhu hvormed filmen er lavet. Manuskript, dekoration, fotografering, lyd, klipning, skuespillerpræstationer – alt sammen har en utrolig præcision, der bliver så meget desto mere nødvendig og imponerende som filmen holder en sjældent sindig rytme. Men uden at det nogen sinde bliver kedsommeligt.

En mærkelig film er det til gengæld blevet. Det nærmeste jeg kan finde på at sammenligne den med er »Tågernes kaj« fra 1938 af Prévert og Carné. Det er undergangsstemningen, fastlåstheden, den tomme udlængsel (havneromantikken), og det centrale trekantforhold mellem ung pige, ung mand og dæmonisk lidt ældre mand der peger tilbage. Men Roy Andersson er en bedre instruktør end Marcel Carné. Og i hvert fald i dette tilfælde en bedre manuskriptforfatter end Jacques Prévert. Mere vedkommende i dag.

»Kan man behandle et anstændigt menneske på den måde?« råber fulderikken der smides ud fra Hotel Busarewski i åbningsbillederne. Og det er vel filmens centrale motiv – bortset fra at der ikke er nogen »man« der »behandler«, ligesom man altså heller ikke konkret ser den eller dem der smider fyren ud. Der ligger en eksistensfilosofisk pointe i de billeder, som de følges op af filmens helhed derefter: Mennesket er kastet ind i verden, en verden som mennesket omfatter som uretfærdig – men det har ingen at rette sin harme over uretfærdigheden imod.

Og denne filosofiske pointe følges straks op af en anden, der udtrykkes lige så konkret i filmens sprog: Mennesket er på konstant vandring, vil altid være nødt til i hvert fald at bilde sig selv ind at det er på vej andetsteds hen, selv om det kan være strandet i almindeligheden. Det tilbagevendende spørgsmål til den ny tjener på Busarewski er: »På gennemrejse?« – og det tilbagevendende svar (som de tilbagevendende selvbeskrivelser) er bekræftende.

Filmen igennem fortsætter denne række af konkrete, præcise billeder, der på én gang er markante i det visuelle, rige i detailrealismen, og filosofisk fyldte. Fra indledningens begravelsesmiddag med dens ritualisering både af gæsternes sorg og af opdækning, servering og musikledsagelse – og det hastige skift i klientel og musik da regningen er betalt. Over de talrige småepisoder og enkeltbilleder – som den fine gæst, kaptajnen, der aldrig får den besked han ventede på og først selv ville lade vente, som hotelpersonalet må vente forgæves på ejerne, eller de første billeder af vor navnløse hovedperson på sit værelse hvor livlinen trænger sig frem på billedfladen. Videre over Greven og hans bandes barnagtigt tilrettelagte og ynkeligt mislykkede forsøg på at befri den geniale Svenne, og præsentationen af Annas »hjem«, hvor det viser sig at familiebillederne på kommoden er billeder af fremmede, anonyme mennesker. Og frem til den atter og atter gentagne slutning med sommerens sidste dans, nedskydningen af Anna og afskeden ved toget der alligevel ikke rigtigt bliver til en afsked.

Og hele forløbet er da garneret med både sigende og komiske detaljer. Komiske som de lårkorte sørgekjoler og begravelsesgæsten (»Evert er død!«) der dukker op bag sofaen næste dag langt henne i en *plan-sequence* med en samtale mellem Anna og hotellederen, eller manden der ikke når sit tog fordi Greven spørger ham om vej. Og med disse sigende replikker og detaljer, som nok i min gengivelse kan lyde overtydelige, men som altid i filmen selv er indflettet så man ikke – som ellers – kommer til at sidde og krumme tæer og tænke at detteher *har* man forstået for længst: »Fejlen er at vi ikke holder sammen.« »Jeres dage er talte.« »Vi er undergangsmennesker.«

Og den helt centrale: »Hemmeligheden ved mig er at jeg ikke har nogen hemmelighed« – vor navnløse hovedpersons sande beskrivelse af sig selv. Det er utroligt at en sådan figur kan lykkes. Utroligt at det kan lade sig gøre på én gang at have en person uden navn, uden handlinger, uden replikker i centrum for en film, og dog karakterisere ham så publikum hænger ved ham og således at det bliver rimeligt og sandsynligt at han trods alt gør et sådant indtryk på sine medfigurer at de må reagere på ham, som f.eks. i den tidlige scene med de andres genert-hysteriske latter. Her forstår man virkelig hvor stor en skuespiller Thommy Berggren er – og hvor stor en personinstruktør Roy Andersson er. Og omkring den figur bliver samtidig instruktørens grundidé helt klar: At de eksistensfilosofiske problemer ikke nødvendigvis behøver behandles i et intellektuelt miljø hvor figurerne selv kan formulere dem verbalt, men også blandt almindelige, uformulerede mennesker. Og at følelsen af fortabthed naturligvis kan være lige så stærk for dem der ikke selv kan gøre sig den klart, og ikke selv formulere den, som for dem der kan snakke om den hele tiden.

Det er fristende at gennemgå filmen scene for scene, figur for figur – så rig er den på motiver og sammenhænge og mærkværdigheder, Men lad mig afslutningsvis blot pege på det musikalske aspekt. Som Roy Anderssons debutfilm, »En kærlighedshistorie« fra 1970, ved siden af alt det andet den var ikke mindst var en reallydsfilm, er hans anden film, den hele fire år senere »Giliap«, en musikfilm.

I »En kærlighedshistorie« var det lige ved at blive for meget – i hvert fald for mig. Men også flot og indholdsrigt med disse syvogtyve lydspor hvor replikker og rømmen og hosten og knitren med papir og plimren på en violin på væggen og vinden og fluer og en pige der spiller på blokfløjte langt borte osv. osv. blev blandet som man aldrig har hørt det før eller siden. Men i »Giliap« er brugen af musik perfekt. Og der er musik praktisk talt overalt, og næsten hele tiden den samme drønbanale melodi, som man alligevel ikke når at blive træt af. Når vi ikke er midt i larmen i restauranten, så hører vi alligevel hele tiden fra det fjerne denne melodi – og, som det jo er i virkeligheden, ikke mindst bassens dum-dum, der går igennem og trænger sig på. Blandt mange andre ting er ikke mindst musikken – og dens sjældne afløser, den fuldkomne stilhed – med til at få denne enestående film til at hænge sammen. (Giliap – Sverige 1975).

Søren Kjørup

# Girlfriends

Instruktør: CLAUDIA WEILL

Efter at de københavnske biografer i sidste sæson blev oversvømmet af amerikanske 'kvindefilm' produceret af mænd (Zinnemanns »Julia«, Mazurskys »En fri kvinde«, Richard Brooks' »Hvor er Mr. Goodbar«) har vi nu lejlighed til at se et af de første amerikanske eksempler på en gennemført kvindefilm, en film produceret af kvinder, om kvinder og deres erfaringer.

Hovedtemaet i Claudia Weills »Girlfriends« er i flg. titlen venskab mellem kvinder. Fotografen Susan og digteraspiranten Anne bor sammen, men Anne gifter sig efter en kortvarig forelskelse og lader Susan alene tilbage i deres lejlighed. Susan gennemgår alle ensomhedens kvaler, og kontakten til Anne bliver tyndere og tyndere. Efter at have fået et barn begynder Anne at betragte Susans fri liv som idealet. De to gamle veninder tager et opgør, hvor der bliver sagt mange rigtige ting om vanskeligheden ved at acceptere folk, der lever på en anden måde end en selv. Da Anne en tid senere gennemgår en krise på grund af en uønsket graviditet og en påfølgende abort, er Susan den, der forlader sin egen vernissage og sin boy-friend for at være hos veninden i nødens stund. Men slutningen er ikke – som det stod i pressemeddelelsen og derfra er sivet over i anden forhåndsomtale – udtryk for den store forsoning. Susan hører til den slags trofaste mennesker, der nærer størst hengivenhed over for dem, hun har kendt længst; hun sætter venskabet til Anne over parforhold og karriere, mens Anne i sidste instans prioriterer den socialt acceptable tilværelse som ægtehustru højst. Da hun hører mandens bil, flyver hun af sted efterladende Susan til hendes egne betragtninger.

Jeg ved ikke, hvad det skal gøre godt for at sælge en film ved at pådutte den en ideologisk 'korrekt', men på enhver måde harmoniserende og psykologisk forkortet slutning. Den måde, de to veninder reagerer på i slutscenen er den logiske forlængelse af den karakteristik, der er opbygget filmen igennem, og en forsoning ville gøre resten af filmen utroværdig. Derimod forekommer Susans loyale og tålmodige venskab over for Anne og hendes sorg, da hun bliver forladt, svagt underbygget i Annes skikkelse. Vi får for lidt at vide om venskabet, før Anne flyttede, og hele hendes forkælede og selvoptagne person gør det svært at tro på, at det nogen sinde har eksisteret.

Oprindelig var »Girlfriends« tænkt som en semi-dokumentarfilm om room-mate forholdet, en institution i amerikansk kvindeliv, men da filmen blev klippet, stod man tilbage med de 10 minutter, der danner indledning til den endelige film, som snarere handler om den enlige kvindes situation i et samfund, hvor den dominerende livsform er parforholdet, og den giver et noget andet billede af hendes liv end den idyl og skrækfantasi, som man kunne beskue i henholdsvis »En fri kvinde« og »Hvor er Mr. Goodbar«. I en række rammende situationer beskriver den Susans ensomhed, hendes kontaktforsøg, små særheder og hendes kamp for at bevare sin uafhængighed. Det er fint oplevet og skildret både af instruktøren og Melanie Mayron, som spiller Susan. I sin beskrivelse af de miljøer, Susan færdes i, er filmen præcis og afslørende. Den scene, hvor hun besøger de nygifte efter bryllupsrejsen er en studie i ægteskabets psykologi; usikker, som man er, forsøger man at stable et værn af anskaffelser og fælles oplevelser på benene og søge bekræftelse hos omgivelserne.

Filmen handler også om en kvindes kamp for at få mulighed for at udfolde sig inden for en profession. Det er en trang og ydmygende vej, som mere består i at henlede opmærksomheden på sin person end på sit arbejde. Ved filmens begyndelse ernærer Susan sig som festfotograf ved jødiske bryllupper og konfirmationer, men hun lærer nogle kneb af en mere hårdkogt veninde, og et enkelt frækt scoop bringer hende i kontakt med en kvindelig galleriejer, som giver hende lejlighed til at udstille.

Claudia Weill startede selv sin løbebane som fotograf, og fotografering som middel til at fastholde og bearbejde situationer er et tema i filmen. Som en af personerne siger: »Intet varer evigt, undtagen måske billeder«.

Til trods for at kvinderne har været i overtal i de tekniske og administrative funktioner bag filmen, viser et blik på creditlisten, at mændene stadig sidder i den centrale position som fotografer. Almindelig fotografering var et fag, hvor kvinder tidligt fik adgang og har nået store resultater. Men åbenbart er filmfotografering et utilgængeligt land for kvinder. Jeg mener på ingen måde, at det skæmmer filmen som kvindepolitisk manifestation, at den ikke også er

**Instruktøren Claudia Weill (yderst tv.) fotograferet under indspilningen af »Girlfriends« sammen med den nye stjerne Melanie Mayron**

fotograferet af kvinder. Tværtimod kan det betragtes som en kønspolitisk landvinding, at mænd går ind i et samarbejde, hvor det er kvinderne, der har det afgørende ord.

Hvis nogen spørger, hvad forskellen er mellem »Girlfriends« og de mange kvindefilm af mænd, vil jeg sige, at der ikke forekommer det ringeste spor af objektivering af de kvindelige medvirkende, hvilket bl.a. er et resultat af den måde, kameraet bliver ført på. Her er ingen dvælen ved eller udstilling af kvindelige legemsdele. Kameraet bliver brugt til nøgtern og humoristisk fortælling og ikke til at skabe stemning.

Claudia Weill har tidligere arbejdet for The Public Broadcasting System, det eneste alternativ i USA til det kommercielle TV. Her har hun produceret dokumentarfilm og 20 film i serien »Sesame Street«, der især henvender sig til farvede børn. »Girlfriends«' tilblivelseshistorie og dens fortsættelse er en parallel til Susans historie og typisk for det samfund, den udspringer af: 10.000 dollars i offentlig støtte, lån og hjælp fra venner og bekendte. Den færdige film er taget i distribution af Warner, som også har engageret Claudia Weill til at instruere to nye spillefilm. En beskeden, upretentiøs film, produceret med stort besvær, viser sig salgbar, og karrieren er sikret. Fornyelse skal åbenbart ske i hård kamp fra bunden og ikke som initiativer fra oven, et godt, gammelt liberalistisk princip. Historien om Claudia Weill er en bekræftelse af den amerikanske myte om fighterens ubegrænsede muligheder. Men at hovedpersonen er kvinde giver den unægtelig en anden dimension, og filmen viser, at Claudia Weill har en klar bevidsthed om, hvad hun gør. Lad os håbe, at hun må bevare den. (Girlfriends – USA 1978).

Susanne Fabricius

# Så gode venner var vi vist

Instruktør: ETTORE SCOLA

»Så gode venner var vi vist« er en folkekomedie efter en velkendt italiensk recept, der, hvis doseringen er rigtig, kan give pæne resultater. Ettore Scola har imidlertid ikke blot brugt de rette mål af situationskomik, sentimental patos, teaterskaberi, alvor en kende på skrømt, kærlig ironi og knap så kærlig satire, men fordelt dem efter sit eget hoved med en kunstfærdighed, der er meget udspekuleret, men virker aldeles uanstrengt, hvorfor hans resultat er ekstraordinært godt. Kun måtte der også denne gang gerne have været lidt mindre af den Scola-specialitet, Pauline Kael har karakteriseret som *slapstick tragedy*.

Man tør gætte på, at denne film har fået mange til at slå op under Scola i KOSMORAMAs leksikon vedrørende italiensk film (KOS 138). Han har været flittig, og de tre Scola-film, som er nået til Danmark, kan ikke siges at udgøre et repræsentativt udvalg, omend det i betragtning af hvad man i øvrigt forholder os af betydelig filmkunst er overraskende stort. I hvert fald er det tilstrækkeligt til at give en et indtryk af hvad der særligt interesserer Scola og af den særlige måde, hvorpå han interesserer sig for det.

Det er vigtigt at tage alle tre film i betragtning. Den første, der kom hertil – for 8 år siden – »Drame della gelosia« blev kun set af få, færre end normalt for en komedie med Marcello Mastroianni og Monica Vitti, fordi den lanceredes med den fjollede titel »Jalousi' det med blomster«. Den prægede sig i øvrigt næppe synderligt dybt i de fås erindring. For mit vedkommende huskede jeg den som en lovlig smart fortalt »moderne komedie«, hvori Monica Vitti var Vitti-dejlig og Mastroianni – han blev præmieret i Cannes for denne præstation – sjov og rørende som manden, der så gerne vil have dejligheden for sig selv. Først efter at have set de to følgende film har jeg kunnet genkalde mig den virtuositet, hvormed Scola forcerede filmens tempo, og den irritation, filmens lidt for »fikse« overgange og andre fortælletekniske bravour-numre, fremkaldte hos mig. Nu ser jeg disse numre som tilløb til – og måske forudsætning for – det artistiske kræs i »Så gode venner var vi vist« og i optakten til »En ganske særlig dag«. Og man kan få en mere nuanceret forestilling om karakteristiske stiltræk gennem kendskab til, hvordan de tog sig ud, før de var fuldt udviklede.

Også indholdsmæssigt peger »Drama della gelosia« frem imod de senere film. Den kvindelige hovedperson, blomstersælgersken Adelaide, drømmer om den store kærlighed, som hun kender den fra ugebladene. En dag beslutter hun at forelske sig i mureren Oreste. Denne er midlertid gift, og hans hustru beder Adelaide om at holde sig fra ham. Da Adelaide tror, at damen, der giver hende denne henstilling, er Orestes mor, bliver der ballade. Men Oreste har tabt sit hjerte til den skønne Adelaide og forlader kone og børn. Adelaide og Oreste er meget lykkelige sammen, indtil hun falder for en bagersvend med melankolske øjne (Giancarlo Giannini). Hun elsker dem begge, så: mere ballade, voldsom ballade. Komedien får den tragiske udgang, der måtte til, hvis filmen skulle slutte nogenlunde naturligt.

Komedie, der egentlig er tragedie – i »En ganske særlig dag« (KOS 137), lavet syv år efter, sætter det tragiske ind nærmest umiddelbart efter at komedien er kommet i gang. Vist er der komiske elementer – man må i hvert fald formode, at det er det, de skal være – i beretningen om den homoseksuelle mands forgæves forsøg på at modstå den trætte, men akut ømhedstørstende husmors forførelseskunst. Men de kommer kun til at bekræfte, hvad man hurtigt aner – at komedien, der egentlig er tragedie, egentlig heller ikke er tragedie.

Med ganske anderledes held blander Scola elementerne i »Så gode venner var vi vist«, der er fra 1974. Her er det egentlig, som i livet, både-og. Det går de tre venner, filmen fortæller om, som vi alle ved det kan gå. Trist, men sandelig skægt ind imellem, eller, for den ukuelige, skægt og bare lidt trist nu og da. Alle, der danser med, er en smule, noget mere end en smule eller temmelig meget til grin. Det går vel ikke i almindelighed retfærdigt til i denne verden, men det kan dog hænde, at det går den bedste godt og den værste skidt. Man kan dumme sig på to måder – ved at være lidt for dum eller ved at være lidt for klog.

De tre mødes inden for den kommunistiske modstandsbevægelse: kammeratskab, den samme politiske holdning, fælles udgangspunkt så at sige. Krigen slutter, nu skal der ordentlig leves. Hvordan blev det så for de tre i løbet af de følgende 30 år?

Gianni øjner en mulighed for pludselig at sikre sig social position. Han svigter sine idealer og den pige, han elsker. Han gifter sig med en rigmandsdatter, og sætter alle kræfter ind på og alle hensyn til side for at udmanøvrere sin svigerfader. Det lykkes, for Gianni bærer sig klogt ad. Klogt? Han må betale prisen – ender i bitter ensomhed.

Nicola er højt begavet, klogere end de fleste – men med en uklog tilbøjelighed til at insistere på sin klogskab. Han fyres fra sit job som lærer, efter at han rasende rethaverisk har belært sine overordnede om, at de Sicas »Cykeltyven« er et mesterværk. Siden søger han en genvej til lykken ved at deltage i en TV-quiz. Atter bliver »Cykeltyven« hans skæbne. Det afgørende spørgsmål drejer sig om, hvad der fik lille Bruno til at sætte sig på kantstenen og græde. Fordi man puttede et brændende cigaretskod i hans lomme, svarer Nicola, hvad der er rigtigt, men ikke det svar, juryen ønsker. Nicola kommer aldrig over dette nederlag. Han må sidenhen slå sig igennem som – ak! – underbetalt filmkritiker.

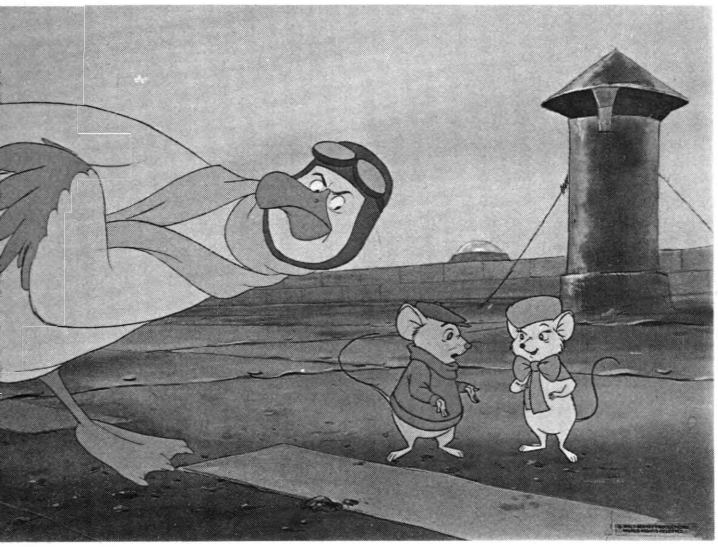
Antonio, endelig, elskværdig og ligetil af gemyt, vil gerne være med til at forandre verden, men han er meget for rar til, at nogen tager ham alvorligt. Han udmærker sig just ikke ved stræbsomhed, er og forbliver portør ved et hospital, men svigter i det mindste ikke idealerne. Scola og hans manuskriptforfattere belønner ham på det smukkeste: det er ham, der bliver gift med den pige, de tre venner efter tur forelskede sig i.

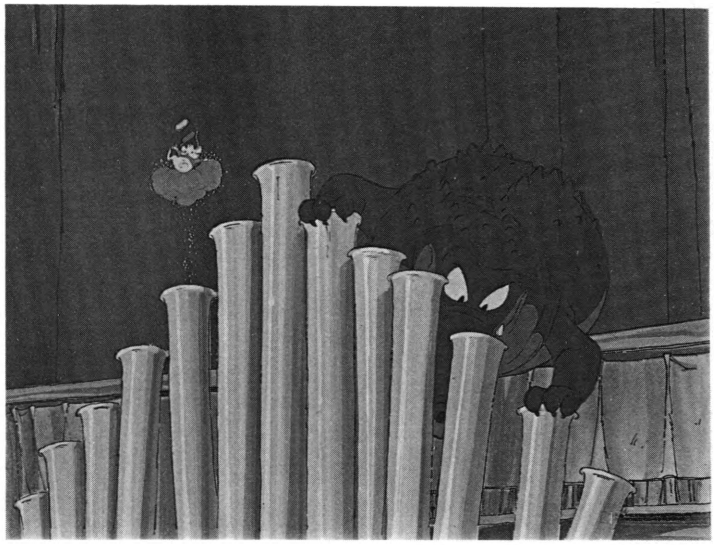
Når det kan udnyttes så suverænt som her, er det et højst charmerende indfald at markere afsnittene i det stykke Italienshistorie, filmen godt kan siges at udgøre, ved hjælp af citater eller mildt parodierende »lån« fra periodens film. Neorealismen i de første efterkrigsår, siden Fellini under optagelserne af »Det søde liv«, og Giannis hustru, der gennemlever en krise af den slags, Antonionis film i 60erne henledte opmærksomheden på. At tilføre en folkekomedie sådanne raffinementer er dristigt; at gøre det uden at det virker som krukkeri eller stilbrud er en bedrift.

Hvad der dog først og fremmest gør filmen charmerende – og har skaffet den usædvanlig publikumsyndest – er det umådelig sikre spil af Vittorio Gassman, Stefano Satta Flores, Nino Manfredi og Stefania Sandrelli i de fire hovedroller.

Det er i øvrigt en vigtig del af den karakteristik, man på grundlag af de tre herhjemme viste film kan give af Scola: han er en eminent personinstruktør. (C'eravamo tanto amati – Italien 1974).

Albert Wiinblad





**Scener fra den nye Disney-film. Til venstre albatrossen Orville sammen med Bernard og Bianca. Til højre krokodillen Nero, der søger efter Bernard, der har gemt sig i orglet**

# Bernard og Bianca

Instruktør: WOLFGANG REITHERMAN,

Walt Disney Productions er i dag 100 gange mere rentabelt end det var på noget tidspunkt i Walts levetid. Årsagen er først og fremmest tema-parkernes succes og det enorme opsving i merchandising, men der er selvfølgelig også en anden og mere indlysende grund. Der er ikke længere tårnhøje udgifter til nye, umulige pioner-projekter af den slags, som Walt elskede, og selve grundpillen, tegnefilmproduktionen, har været kraftigt på retur siden halvtredserne.

At WDP alligevel ikke er nogen Sleeping Beauty på tegnefilmfronten beviser »Bernard og Bianca«, Wolfgang Reithermans nyeste lange tegnefilm for studiet, og den bedste i mange år. Filmen er ikke blot en tour-de-force for Reitherman og hans animationsstab (der præsterer animation, så både Bakshi og franskmændene kan pakke sammen!), den markerer også flere vigtige og glædelige nyheder. »Bernard og Bianca« er et vellykket forsøg på at bringe den gamle stil frem igen, uden at give afkald på den nye streg, og det er jo netop, hvad man savnede i både »Aristocats« og »Robin Hood«. Historien er bygget op i den gamle to-plansstil, så der er mulighed for at både børn og voksne kan få udbytte, og filmen er fyldt til randen med vink til alle de gamle. Der er både tørresnoren fra »Lady og Vagabonden«, ønskestjernen fra »Pinocchio«, og lignende korte, men, for tegnefilm-freaks, let genkendelige hilsner. Samtidig byder filmen på nye variationer over gamle venner: krokodillerne er med garanti sønner af den fra »Peter Pan«, Medusa ligner Cruella fra »Hund og hund imellem« (Reithermans bedste film) og Mr. Snoops er en efterkommer af Mr. Smee (»Peter Pan«).

Derudover er »Bernard og Bianca« fyldt med nye, strålende figurer. Albatrossen Orville (verdens eneste one-bird airline), hvis styrtdyk fra toppen af en New York skyskraber giver tilskueren det sus, man husker fra Peter Pans flyveture, og den tapre guldsmed Evinrude, der fungerer som påhængsmotor på musenes sumpbåd. Og så naturligvis hovedpersonerne. Bernard, portner i The Rescue Aid Society, utrolig overtroisk, men alligevel en rigtig helt, og den sexede miss Bianca, der med sin charmerende ungarske accent og fantastiske selvsikkerhed finder en løsning på alt.

»Bernard og Bianca« er ydermere en smuk tegnefilm. Med enkelte undtagelser (et par meget Scooby Doo-agtige baggrunde) er der stemning og atmosfære i hvert enkelt shot, og de romantiske omgivelser omkring den gamle flodbåd i Floridas sumpe passer Reithermans animatorer og deres figurer perfekt. Der er ikke tilløb til det overromantiske, men der er på den anden side ingen forsøg på at undgå det eventyragtige og ægte romantiske, som Disney-filmene, de fleste i hvert fald, altid indeholdt i gamle dage. Historien bygges roligt og sikkert op til et par strålende højdepunkter, og tempoet er hele tiden stigende. Klimaks er den lange scene, hvor pigen Penny skal hente en diamant op fra en underjordisk klippehule – dens mareridtsagtige uhygge er fyldt med den slags rædsel, som kun de klassiske Disney-features indeholder, og situationen er fortalt med en animationsteknisk suverænitet, som kun Disney-studierne er i stand til at frembringe.

Til de mere afslappede scener hører hovedpersonernes besøg på børnehjemmet og de mildt humoristiske scener fra mødet i Rescue Aid Society.

»Bernard og Bianca« bibeholder hele vejen igennem den rytme, som har været kendetegnende for kun de bedste Disney-film. Der er konstant afveksling, hele tiden nye påfund og det vel at mærke uden storymæssige ophold. Det hele kører flydende og naturligt frem mod den lykkelige slutning; og den *er* lykkelig, både for historien og dens personer – *og* for Wolfgang Reitherman og hans stab. »Bernard og Bianca« er nemlig ikke kun et skridt fremad. Et forsøg på at lave gode tegnefilm igen. Det er også et farvel fra Reitherman, hvis sidste Disney-film, det er, et farvel til alle de store klassikere, men ikke et farvel for good – nye mennesker skal til, og »Bernard og Bianca« markerer skillelinien mellem det gamle og det nye. Den er hyldest til den gamle stil – og et varsel om nye tider, nye eksperimenter og nyt talent. Disney-studierne er nemlig i gang med at opbygge en helt ny stab, der ganske vist skal arbejde efter samme høje kvalitetskrav som før, men som også skal have lov til at prøve nye ting.

For mens de sidste 10 års Disney-film har været kogen suppe på samme ben, har Walt Disney Productions officielt besluttet at vende tilbage til det gamle – ved at lave noget nyt. En erkendelse af, at det gamle kun var godt, fordi der hele tiden skete noget nyt, og at selve livsnerven i Disney-filmene er glæden ved eksperimentet, lysten til at gå i lag med det umulige. Og selv om Walt Disnye Productions måske falder et par point hos »Dow Jones«, kan det endnu en gang stige op på toppen af tegnefilmproducenternes rangstige. Og det kan virke fjollet at sige det, men det er jo ikke løgn: »Walt would have liked it that way!« (The Rescuers – USA 1977).

Jakob Stegelmann

# 92 minutter af igår

Instruktør: CARSTEN BRANDT

Ikke alene titlen er prætentiøs. Undertegnede værdsætter prætentioner og ambitioner og ikke kun fordi det kræver knyttede næver. Men hvorfor er der så mange kuldsejlede prætentioner i Danmark? Det er nok fordi næverne ikke er så knyttede endda – og er de knyttede, står de alligevel og blafrer hid og did... Posthusets oplæg har været mig noget parfumerede, men de er jo så flinke på Posthusteatret. Med beundringsværdig møje og besvær har de fået stablet et miljø på benene i en vis snobisme for kunst – med stort P(khunsth). Det være dem tilgivet – miljø er væsentligt og behovet er større end nogen sinde.

**Roland Blanche i scene fra »92 minutter af i går«**

Carsten Brandt og Mogens Elkow har sat sig for at lave en 'absolut film' og de ambitioner står ikke for fald, ja de *køres* endog frem uden de helt store faldbelader. Man kunne frygte mange flere 'Ih hvor er vi dygtige'-pointeringer. Der skal f.eks. ikke stopur og skalpel til overensstemmelse mellem fortælletid og det fortaltes tid (men det kan jo på den anden side også være fordi det er ligemeget), men viljen er og bliver 'absolut' – det være sig både æstetisk og ideologisk. Men der er hverken *push* eller *fist* på det ene eller det andet plan. Æstetisk, visuelt er den jo egentlig ganske vellykket – umiddelbart fascinerende og glidende – ja, helt konkret på skinner! Netop den glidende æstetik befordrer det ukonkrete, men er den villet antydende – nej!

Det er for mig en fundamental fejl. Et kørende kamera, der så at sige befordrer filmens fortællemæssige rammer (toget, der ankommer i lyd + begyndende kørsel fra parret ved båden til det anlagte Sct. Hans bål og afsluttende kørsel tilbage fra gløder i asken til båden hvor Strandberg informeres af politiet + lyden af toget der afgår) implicerer ligefrem genrekonventioner og de forekommer i fremtrædelsesformen ikke tilstrækkeligt gennemtænkte, kun for så vidt at man søger at demonstrere *undgåelse* af *fortælle*mæssige konventioner. Når man er dérude, må man gøre sig klart, at man i virkeligheden laver en meta-film og helt præcisere hvor man sætter grænserne.

Det søgende ukonkrete passer nemlig med mystifikationen og den *endeløse* afdækning, men filmen igennem *pointeres* der vitterligt i forhold til ideologiske/æstetiske konventioner. Carsten Brandt ved udmærket hvor faldgruberne for en 'fransk' film i dansk regi ligger (det blev for nylig glimrende anskueliggjort med Carlsens kvarter i Chabrol-land – det blev trods alt »En lykkelig skilsmisse«) og undgår også manererne i »Cleo fra 5 til 7«. Hermed være ikke sagt at filmen er uden manerer – de er en del af dens væren. Rent idémæssigt må Roland Blanche bl.a. derfor *ikke* være den traditionelle følsomme, spirituelle franskmand i forhold til den lidende danske kvinde hvis følelser forsmægtes på fantasiløse pædagokker i overalls, men på den anden side er det svært at se hvordan en Tati'sk handelsrejsende med et helt umuligt husgeråd (kombineret radio, shaver, digital-ur, lighter, dåseåbner) skal kunne fascinere Tine Blichmann selv om det opsøgte miljø mere antyder at han faktisk rejser med stoffer. Denne underforståede 'farlighed' gør ikke kontakten sandsynligere. Fællesfølelsen opstår ved ensklingende substantiver – indtil man når til »knage« (en af de få sekvenser med betydende dialog), selv om det ganske vist sker for nedrullede gardiner, blandt nedpakket nostalgia (fra foldemænd til 'gamle breve') og delvist styret af »Ruslan og Ludmilla« (mens mere afslappede passager incidentalt klares af husgerådets radio). Næ, umuligheden i kontakten påstås at ligge i rammens selvmordssituation, og veksler Carsten Brandt netop i denne sekvens mellem farce og drama, så virker det som et demonstrativt forsøg på at overskride genrebarrierer, for ved et sammenstød mellem farce og melodrama at opnå det sublime – den form for 'dialektik' forekommer ikke overbevisende.

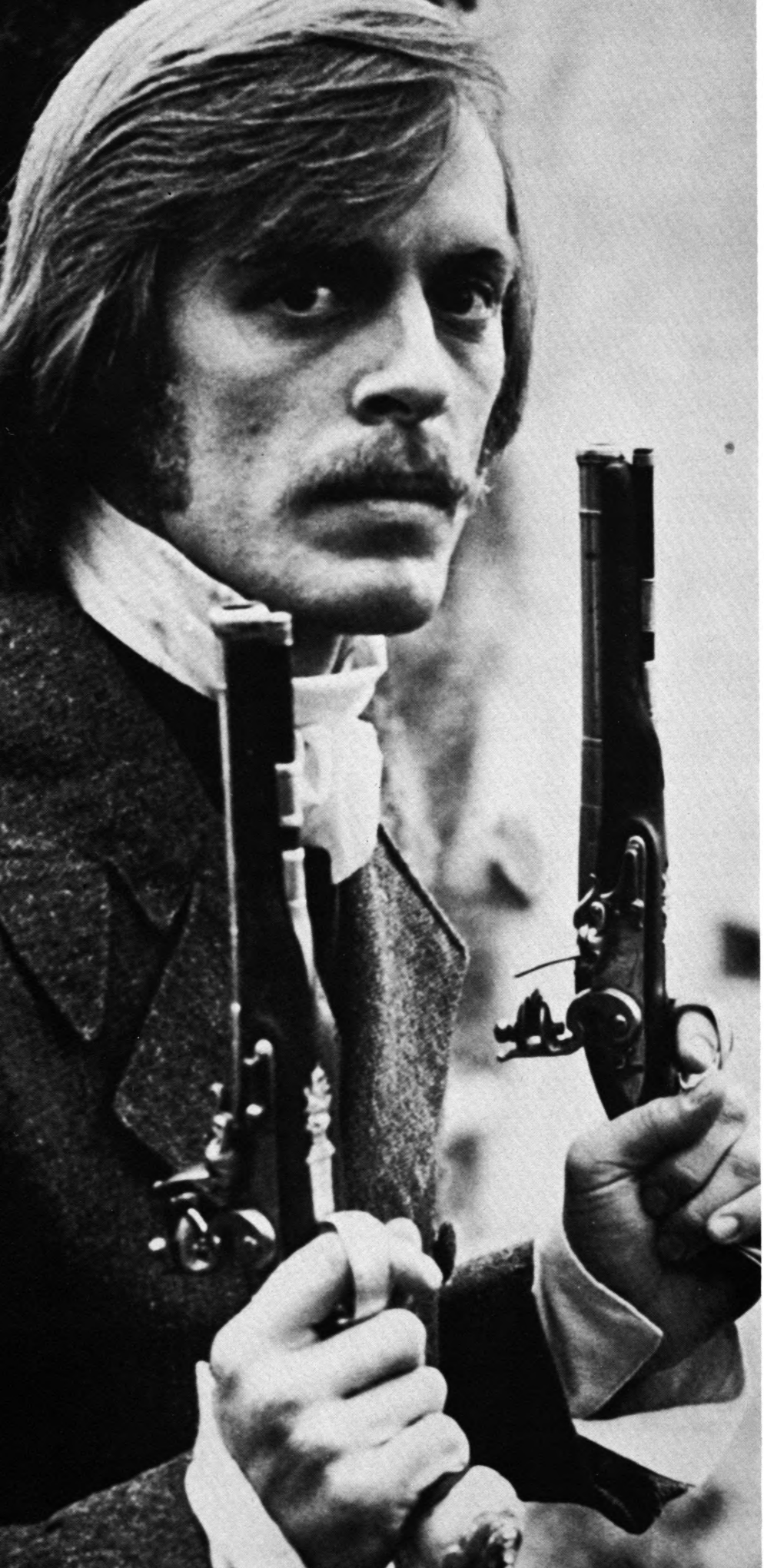
Men skal man finde aner i den nyere danske film er det til gengæld svært at se hvor genreeksperimenter er lykkedes. Peter Refn bumpede f.eks. hårdere på i de egentligt beslægtede »Eftermiddagsgæsten« (jvf. Strandvejsvillarammen) og sensationalismen i »Violer er blå«.

For at vende tilbage til 'mystifikationen'. Der er umiddelbare fordele i den 'glidende æstetik', kreativ geografi vekslende med sære tematiske indstillinger (allermest ejendommeligt, 'spændende' – en gammel Ginge-reklame (barberblad!) på en husgavl samt en fjern oplyst vinduesramme med et elskende(?) par i forskellige etaper) – det 'fremmedgjorte' lydbillede: Sct. Hans-vise (forskellige instrumentationer), vagtparader, »Ruslan og Ludmilla«-lydspor, men er disse lyde befordrende for anslag af stemning (Sct. Hans-visen) og decideret mystifikation (»Ruslan og Ludmilla«) ja, så konkretiseres Kremls klokker og den russiske dialog jo i et klip til en nærliggende biograf. Således er der mange fortællemæssige pegefingre som skulle undgås hvis en egentlig mystifikation skulle bibringes. Den opretholdes netop nogenlunde ved den gennemførte 'kreative geografi' og drejning af klicheer – egentlig allerbedst ved et par flyttemænd, som netop i dansk film er inkarnationen af tumpethed og uformuleret-hed, der faktisk her i filmen bliver den eneste mulighed for sammenhængende kommunikation!

Jeg mener også at finde ambitionen omkring et Danmarksbillede af krisen, men især dette forbliver anslag og får som sådan mindre på hjerte end »Honningmåne« – som i sin kleinkunst er ligefrem præcis. Der er beklagelse, afmagt og ironi over denne vemodets Sct. Hans anno 'de sene halvfjerdsere' – overklassetristesse, kommunikationskløfter og andet mundlamt, der egentlig står som en kontrast til den patos der er over den kultiske Sct. Hans – med åbninger til det fælles ubevidste: dybt nede anslag til ekstase, naturbesættelse og heste, der pisker ud i Vesterhavet. Så er det med vemodig effekt at alt fra opgør til selvmord er flegmatisk og kun den akulturelle vildskab ligger tilbage i bålflammerne, der kun ses som gløder i den kultiverede overklassehave, randet af skinner – lydligt med sisken, nattergal (og for ikke at blive for firkantet sættes tudselyd ud af funktion ved 1. tilbagekørsel langs havebassinet). Det hjælper ikke på overblikket over den danske midsommeraften – der jo egentlig er tilskrevet al den lidenskab og sødme vi kan opleve her i det ellers så kolde nord – at kameraet stedse hæver sig i en kranbevægelse, for dybt dernede i sommernatten er der alligevel kun par, der har det skidt.

Delvist lykkede ambitioner skal ikke fejes af bordet, de er langt at foretrække for den trummerum, der præger resterne af den etablerede danske film og det sjusk alternativerne har udviklet sig til (mest udpræget inden for ungdomsfilmen – »Vil du se min smukke navle«). »Honningmåne« og »92 minutter af igår« hævder trods alt en *kunnen.* (Danmark 1978).

Carl Nørrested



# Duellanterne

Instruktør: RIDLEY SCOTT

Med »Rumrejsen år 2001« forårsagede Stanley Kubrik en bølge af rum- og science fiction film og lagde samtidig en meget høj teknisk standard for bølgen. At dømme efter »Duellanterne« synes »Barry Lyndon« at have indvarslet en lignende udvikling indenfor den historiske genre. De to film foregår på nogenlunde samme tid, og den minutiøse, detaljerede periodegenskabning, man finder i »Duellanterne«, kan ikke undgå at lede tanken hen på Kubricks pionerarbejde på dette felt. Som historisk atmosfærebillede indtager »Duellanterne« sammen med »Barry Lyndon« sin plads blandt mesterværker som Dreyers »Jeanne d'Arc«, Oliviers »Henry V« og Borowczyks »Blanche«. Alle kulturhistoriske detaljer er naturligvis totalt overbevisende, men desforuden er billedstilen, som i de bedste historiske film, tydeligt inspireret af fortidens malerkunst. Inspirationskilderne spænder over et temmelig vidt og varieret register, så man kan undre sig over, at det i den grad er lykkedes, at få dem til at gå op i en højere enhed. Eksteriørbillederne går fra turner'ske lyseksplosioner over mere afdæmpede engelske »hunting prints« til dunkle, sublime billeder á la Salvatore Rosa, interiørbillederne spænder fra det hogarth'ske karikerede til stillebener og tableauer i Vermeers stil, og filmens two-shots og halvnære optagelser minder af gode grunde ofte om Davids portrætkunst. Teknisk og stilistisk må »Duellanterne« siges at være stort set fejlfri. Dette gælder også lydsiden, hvor duelscenerne, som kun akkompagneres af metallisk bragen, navnlig bør fremhæves. Man får et levende indtryk af, hvordan en to-kilos kavalerisabel fungerer i praksis. Hvis man ikke bliver dræbt eller hårdt såret af en træffer fra sådan en krabat, bliver man i hvert fald slået omkuld af den inerti, der er i et hug med et så tungt blankvåben. Den eneste stilistiske mislyd er brugen af ultrakorte associations-flashbacks, som i øvrigt er indholdsmæssigt helt overflødige, og som forekommer helt malplacerede på den ellers så vellykkede billedside.

Desværre kan filmens indhold ikke rigtigt leve op til denne flotte indpakning, så helhedsindtrykket bliver knapt så positivt, som min indledning antyder. Filmen er bygget over en af Joseph Conrads senere og ret ukendte noveller. Jeg er ikke bekendt med forlægget, så jeg skal spare læseren for en sammenligning, og blot konstatere, at den monomani, filmens hovedpersoner lægger for dagen, er ganske i Conrads ånd.

Ved filmens begyndelse befinder vi os i år 1800. Feraud, en ung officer i Bonapartes hær, dræber en højtstående borger i en duel. Af hans general sendes en anden ung officer, d'Hubert, hen for at arrestere ham. Feraud opfatter dette som en fornærmelse, da han havde en god grund til at duellere, nemlig at borgeren havde talt nedladende

**Keith Carradine i scene fra »Duellanterne«**

om Bonaparte. Han ender med også at udfordre d'Hubert til duel. Skønt denne udmærket godt kan se det absurde i at duellere med en mand, som skal arresteres for at have duelleret, har han ingen mulighed for at undslå sig. Visse æresbegreber omfattes tydeligvis hverken af de civile eller de militære love. Det lykkes ham at påføre Feraud et let sår og derved at få afbrudt duellen. Hermed har d'Hubert nærmest ved en tilfældighed fået sig en fjende for livet. Han rådes af en ven til i fremtiden altid at være stationeret et andet sted end Feraud og til at stige hurtigere i graderne end denne, idet der kræves samme rang for at kunne duellere. Han følger dette råd og synes derved at forkaste Ferauds æresbegreber. Ud fra Ferauds begreber er han følgelig fej. Det hænder imidlertid adskillige gange i løbet af Napoleonskrigen, at de mødes og har samme rang, og d'Hubert har igen ingen mulighed for at undgå at duellere. En gang såres han hårdt, så kampen må afbrydes, én gang kæmper de i timevis og falder tilsidst om i hinandens arme, begge helt udmattede og slemt forslåede, og én gang såres Feraud i en duel til hest i en fantastisk indtagende scene. Under tilbagetoget fra Moskva mødes de igen, men denne gang bliver der ingen duel. Sammen slår de med rytterpistoler et kosakangreb tilbage, og d'Hubert foreslår sarkastisk, at de næste gang skal bruge pistoler.

Denne serie af dueller optager ca. halvdelen af filmen, og var det ikke fordi filmen er så køn at se på og selve duellerne så flotte og dramatiske, ville kedsomheden have meldt sig i noget højere grad, end den gør. I denne første halvdel af filmen er personudviklingen så at sige lig nul. Feraud defineres omgående som Napoleonstilhænger og en slagsbroder, der uden at tænke nærmere over det blot følger de æresbegreber, der gælder inden for hæren. D'Hubert er en smule mere nuanceret. Han er en dygtig karriereofficer, der ikke ønsker at miste livet i en duel om ingenting. Når han møder Feraud, har han imidlertid ingen mulighed for at undgå at duellere, og i virkeligheden ønsker han det heller ikke, idet hans æresbegreber ikke adskiller sig så meget fra Ferauds, som man skulle tro. Da han er blevet hårdt såret spørger hans soldaterpigesamleverske, hvad det er for en ære, han kæmper for. D'Hubert kan kun svare, at ære er »indescribable ... unchallengeable«.

Efter folkeslaget ved Leipzig vender d'Hubert hjem til sit gods og bliver forlovet med naboens datter. Da Napoleon vender tilbage fra Elba opfordres han til at gå i tjeneste igen, men han nægter. Feraud derimod kæmper naturligvis ved Waterloo. Skønt d'Hubert i modsætning til sin modstander har formået at omstille sig til de nye politiske og sociale forhold, har han ikke kunnet bortkaste sine gamle æresbegreber. Under Fouchés regime er den kejsertro Feraud kommet på den sorte liste, men d'Hubert går i forbøn for ham og får ham slettet af listen. Han accepterer således ikke at den meningsløse strid mellem dem skal afgøres af tilfældighedernes spil. Når han igen udfordres af Feraud er det således fuldstændig hans egen skyld. De duellerer på pistoler, og da Feraud har affyret begge sine skud, og ingen af dem er blevet ramt, står d'Hubert tilbage med endnu ét skud. Han vælger ikke at skyde, idet han håber at kunne få Feraud til på den måde at acceptere sine æresbegreber. Det ser således ud som om en strid mellem to sæt æresbegreber er endt med, at d'Hubert har sejret. Men det er yderst tvivlsomt, om dette faktisk er tilfældet. Det forekommer mig nemlig, at d'Hubert hele vejen igennem følger sin modstanders æresbegreber, omend han ikke selv er helt klar over det. Når han er i stand til at skåne Feraud til sidst, er det fordi denne efter sine egne æresbegreber må anse striden for afsluttet og sig selv som besejret. Filmens egentlige konflikt er altså ikke mellem d'Hubert og Feraud, men i d'Huberts sind under hans udvikling fra kejsertro soldat til fredelig samfundsborger. Og denne konflikt lades i stikken i filmen, idet den ikke giver tilskueren tilstrækkelig indblik i d'Huberts sjæleliv.

Trods sin umådelig flotte form er »Duellanterne« en underlig ufærdig film. Strukturelt falder den i to klart adskildte dele: den dramatiske men noget indholdsløse serie dueller under Napoleonskrigen, og det noget famlende forsøg på at give de to hovedpersoners skæbne et psykologisk indhold. (The Duellists – England 1977).

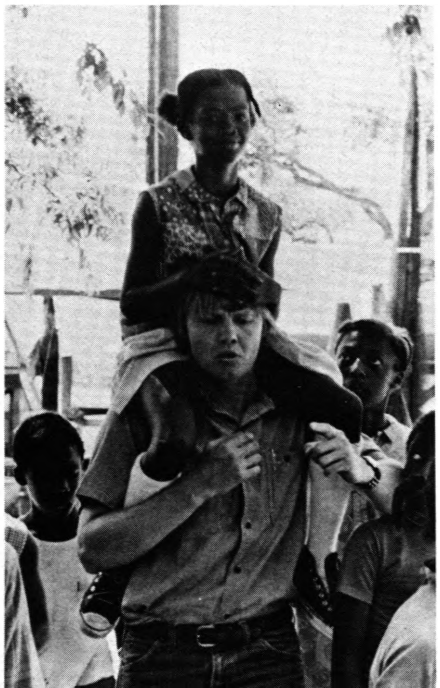
Ul Jørgensen

# Hvor er Amerika?

Instruktør: MARTIN RITT

Martin Ritts »Hvor er Amerika?« er en på mange måder meget sympatisk film om raceproblemer i dagens USA. Den er oprigtig og velmenende, nok lidt vel sentimental på sine steder i sit ihærdige forsøg på at understrege budskabet om lige ret for alle.

**Jon Voight i »Hvor er Amerika?«**



Under alle omstændigheder er den venlig, og det er også ud fra den vinkel, Ritt har valgt at betragte forløbet, som tegnede til at blive en solstrålehistorie, hvis ikke det uundgåelige indtraf, nemlig at det konservative magtapparatur trumfede sin vilje igennem og kvalte et behjertet forsøg på at omsætte nogle idealistiske tanker til praksis. Historien er den, at en ung hvid lærer trænger til at lette sin dårlige samvittighed. Han føler, at han altid har behandlet negrene skidt, og nu vil han gøre bod ved at søge stillingen som lærer på en lille ø, hvor der kun bor sorte. Børnene er komplet uvidende. Deres almene kundskaber er så beskedne og deres evne til at modtage undervisning så begrænset, at der må tages helt anderledes utraditionelle metoder i brug, hvis læreren skal gøre sig håb om, at bare en smule lærdom bliver siddende. Han tager udfordringen op og underviser dem ikke blot i skolefagene, men forsøger også at putte lidt selvrespekt ind i dem, lade dem forstå, at de har samme rettigheder og i det mindste bør have samme muligheder, som de hvide. Ethvert menneske uanset hudfarve har krav på at blive respekteret. Alt går planmæssigt fremad, men den stokkonservative skoledirektør inde på fastlandet reagerer imod lærerens pædagogiske udskejelser og får ham til sidst fyret.

Resultatet af konflikten mellem læreren og skoledirektøren er hurtigt så forudsigeligt, at Ritt måtte finde et spændingsmoment et andet sted i historien, hvis filmen skulle bevare en dramatisk effekt, men det gjorde Ritt ikke. Indholdsmæssigt fusede filmen underligt ud, fordi han ikke gik tilstrækkeligt i dybden i sin beskrivelse af børnenes og de øvrige øboeres egentlige problemer. Man lærte dem aldrig rigtig at kende. De forblev redskaber i den hvide lærers hånd. Hans menneskelige varme og store engagement skulle al retfærdiggøre filmens budskab, men når navnene på store baseball-spillere og lignende uvæsentlige ting sneg sig ind imellem to-tabellen og tre-tabellen, afslørede filmen sig samtidig som naiv. Hvad glæde har børnene af denne række ligegyldigheder, og er baseballsporten alfa og omega for børnene fra et lille isoleret øsamfund, hvis de skal klare sig bare nogenlunde rimeligt fremover i det store pulveriserende amerikanske samfund? Næppe, og man kan i et enkelt satanisk øjeblik godte sig over, at læreren fik sparket, fordi han fyldte sine uvidende elever med sådan en gang vrøvl.

Filmen var derfor mere historien om en lærer, end en fremlæggelse af nogle aktuelle raceproblemer. Jon Voight i hovedrollen havde gejsten. Han sled med humor og overskud med børnene. Man troede på hans personlige kamp, fordi det spontane overbeviste og de følelsesmæssige konflikter retfærdiggjordes. Hans præstation supplerede Ritts rolige og afbalancerede fortællestil udmærket. Derfor virkede filmen som helhed så sympatisk, men går man lidt tættere på, efterlader den mange ubesvarede spørgsmål. (Conrack – USA 1974).

Erik Hvidt

# Kort sagt

filmene set af
Peter Schepelern (P.C.)
Ebbe Iversen (E.I.)
Per Calum (P.C.)
Ib Monty (I.M.)
Poul Malmkjær (P.M.)

## ANSIGTET PÅ MUREN

Instruktør: DON TAYLOR
Naturligvis måtte Donners »The Omen«, der blev en uventet kommerciel succes i USA for et par år siden, følges op med en sequel. Og beretningen om djævlebarnet, den skinbarlige Anti-krist, egner sig for så vidt udmærket til føljeton-form. Første del skildrede Damiens tidlige barndom og sluttede med, at hans fjenders forsøg på at aflive ham efter rituelle forskrifter angående aflivning af djævle mislykkedes på det mest fatale. Den nye del – der handler om hans første ungdom (hvor han går på militærakademi) – slutter ligesådan. Hvor mange dele resten af hans karriere skal udstykkes i, afhænger nok af, hvor stor succes den foregående del har haft. I den nye film gælder det ligesom i den første – og i forbilledet, Friedkins »The Exorcist« – at den er kedsommelig, når de djævelske rædselsgerninger ikke er på lærredet. (Damien – Omen II – USA 1978). P.S.

## DEN FØRSTE KÆRLIGHED

Instruktør: JOAN DARLING
Kærlighedshistorie i amerikansk universitetsmiljø – det smager både af »Love Story« og »The Paper Chase«, men den debuterende Joan Darlings (!) »First Love« er endnu værre og endnu kedeligere. En gang forloren plidder-pladder om en ung mand, som angiveligt er færdig med det syndige liv, som leves på college. Da han forelsker sig i en medstuderende er det derfor en meget alvorlig sag, og da hun viser sig at have en fortid – i form af en ældre elsker, som hun ikke med det samme kan frigøre sig fra – afbryder studenten forbindelsen. Han vil gerne bevare sin 'first love' som et intakt minde. Der spilles temmelig forfærdeligt af William Katt og Susan Dey. (First Love – USA 1977). P.S.

## DEN MAND ER FARLIG

Instruktør: JACK GOLD
Filmen fortæller i virkeligheden to forskellige historier. Den ene handler om en mærkelig mand, som ad telekinetisk vej forårsager formidable katastrofer, bl.a. et flystyrt og en sammenbrasende katedral. Den anden beretter om en politimands jagt på den person, der behjertet har forsøgt at aflive den desperate telekinetiker. Politiets efterforskning er en reel og ganske spændende kriminalintrige, men med de telekinetiske tåbeligheder hopper filmen på tidens populære parapsykologiske vogn, og her har realisme og logik trange kår. Derfor bliver Lino Venturas politimand og Lee Remicks psykiater rimeligt troværdige personer, mens Richard Burtons katastrofemager forbliver et absurd postulat, hvis motiver aldrig klarlægges. Vellykket kan filmen umuligt blive med denne indre splittelse, men momentvis effektfuldt instrueret, f.eks. i tumult-scenerne under katedralens spektakulære kollaps. (The Medusa Touch – England 1978). E.I.

## DOG SOLDIERS - (STOP REGNEN)

Instruktør: KAREL REISZ
Den tilgrundliggende roman af Robert Stone blev i sin tid rost i USA. Den skæbne overgår ikke filmen, der aldrig bliver til andet end en gang prætentiøs legen røvere og soldater, skønt en indledende montage fra Vietnamkrigens rædsler er tænkt som filmens moralske alibi, som den baggrund på hvilken vi skal forstå hovedpersonens desillusion og deraf følgende forsøg på at tjene store penge som samvittighedsløs narkotikasmugler. Michael Moriarty agerer med de rette udvendige gestus, og Nick Nolte demontrerer fysik som hans hjælper, hvorimod der i Tuesday Welds præstation som narkooffer er mere ægthed. Men filmen er forfejlet lige fra startens forsøg på et både-og, hvor det nok burde have været et enten-eller. (Who'll Stop the Rain – USA 1978). P.C.

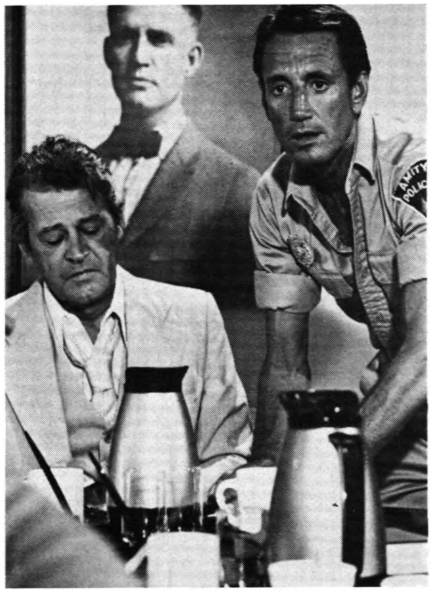
## DØDEN PÅ NILEN

Instruktør: JOHN GUILLERMIN
Budgetmæssigt er alle sejl sat til for at holde Agatha Christies nu 42 år gamle mordhistorie flydende på Nilen, men trods stjernebesætning og eksotiske turist-eksteriører styrer kaptajn Guillermin sin nilbåd så slingrende, at man hvert andet øjeblik frygter for, at historien kæntrer. Filmen er rent vrøvl af traditionel puslespilkarakter, men i hvert fald nogle af de medvirkende er så professionelle, at »Døden på Nilen« enkelte gange hæver sig over det rent rutinemæssige. Ikke mindst Angela Lansbury er formidabelt sikker i sit meget bevidste krukkeri i rollen som en såre entusiastisk forfatterinde med sex og sladder på hjernen. Peter Ustinov spiller detektiven Poirot uden vilje til at fremstille figuren som den karikatur, den vitterlig er (Albert Finney gjorde det langt bedre i den tidligere »Mordet i Orient-ekspressen«), og David Niven er intetsigende som Poirots hjælper, mens man med vemodsfyldt glæde genser Bette Davis i en birolle. (Death On the Nile – England 1978). P.C.

**Olivia Hussey og Peter Ustinov (som Poirot) danser tango i »Døden på Nilen«.**

## DØDENS GAB 2

Instruktør: JEANNOT SZWARC
Spielberg kan med rimelighed være glad for denne sequel til hans tre år gamle »Jaws«. Der er afgrundsdyb forskel, fra den første films stramt opbyggede spænding med den diskrete brug af effekter og frem til film nr. 2, der skånselsløst misbruger den stakkels mekaniske haj i en historie, der uden blusel repeterer basis-forløbet fra nr. 1 – nogle mennesker forsvinder, badestedets politimester ængstes for hajer, men borgmesteren og hans bystyre slår sig til ro med, at der har været tale om hændelige uheld. Så opskræmmes badegæsterne ikke, og så ødelægges feriestedets økonomi ikke. Manuskriptet er inferiørt, iscenesættelsen ligeså (ikke sært, at instruktøren John Hancock efter kun et par uger valgte at lade en anden overtage haj-filmen), og kun Roy Scheider som politimesteren evener at få noget ud af sin rolle. Resten er lutter hajsuppe. (Jaws – USA 1978). P.C.



**Murray Hamilton og Roy Scheider i »Dødens gab 2«**

## FEM DAGE FOR FREDEN

Instruktør: SOLVOGNEN
Solvognen hører hjemme blandt den danske venstrefløjs mest opmuntrende frembringelser. Humor er våbnet i stedet for frelst aggressivitet, kreativ opfindsomhed i stedet for tørre ideologiske manifester. Således også i denne 39 minutter lange dokumentarfilm, som lidt forsinket skildrer Solvognens »NATO-hær«, der i 1973 forårsagede megen munter forvirring under NATO-mødet i København. Filmens kup er, at den anonyme speakerstemme med konsekvent naiv seriøsitet beretter om NATO-hærens udfoldelser, som om dette var alvor og ingenlunde en parodi. Teksten er nær ved at kunne være skrevet af Forsvarets Oplysningstjeneste, men får hele tiden en behændig drejning ud i den selvdementerende overdrivelse, som gør den til meget effektiv satire. Formen er gennemført venlig, kemisk renset for slagord mod NATO, men lader i stedet den troskyldige hyldest til militarisme afsløre sig selv. Og på den måde bliver »Fem dage for freden« til noget så sørgeligt sjældent som en vittig, begavet og underholdende politisk propagandafilm. (Danmark 1978). E.I.

## FIDUSEN

Instruktør: CHRISTER DAHL
Holdet bag »Fidusen« kalder sig Kennet Ahl, og det har tidligere gjort sig bemærket i dansk tv med spillet »Det løser sig« om problemer i en svensk provinsby, hvis eneste arbejdsplads lukker. Pseudonymet dækker over bl.a. Christer Dahl, der har instrueret både tv-spillet og »Fidusen«, og Lasse Strömstedt, der er medforfatter til filmen, og som bygger på egne erfaringer efter 22 år i svenske fængsler. Hovedpersonen i »Fidusen« er en tidligere indsat, der har svært ved at finde sig en hæderlig plads i samfundet. I desperation forsøger han sig derfor med den store fidus, der skulle gøre ham uafhængig af andre. Men det går galt, og han ryger ind igen. Filmen er et engageret indlæg i en samfundsdebat og har med vilje opgivet de finere nuancer. Den kan således minde om Donners »Mænd kan ikke voldtages«, men der er mere lidenskabelig harme i »Fidusen« og nok også mere social kritik i dens ret desillusionerede opfattelse af det apparat, som omsorgssamfundet har bygget op til hjælp for de udsatte, men som i praksis ikke er meget andet end bekvemme institutioner for de ansatte. (Lyftet – Sverige 1977). I.M.

## FÆNGSLENDE FERIEDAGE

Instruktør: FINN HENRIKSEN
»Fængslende feriedage« er en forkølet folkekomedie uden format eller fornemmelse for farcens fundamentale formelle fornødenheder. Beretningen om en håndfuld spritbilisters joviale oplevelser i Maribo Arrest fortælles uden humoristisk overskud og uden præcision i gag'ene, og de få morsomme indfald, f.eks. Torben Jensens miljø-inficerede narkobetjent, får lov at stå isolerede. På plussiden tæller, at Finn Henriksen denne gang har undgået de værste vulgariteter fra »Julefrokosten« og »Firmaskovturen«, og at Jørgen Ryg med smuk anvendelse af forvirringens pauser får lavet en menneskelignende figur ud af sin konfust høflige hovedperson, en slags Harry Langdon midt i den farveløse danske Risby-realisme. (Danmark 1978). E.I.

## HVEM MYRDER HVEM?

Instruktør: LI VILSTRUP
Dette er den engagerede idealismes og de progressive meningers film, aldrig tvivlens eller flertydighedens. Den er en dommedagsvision af et Danmark, som indførelsen af atomkraft har gjort til en halvfascistisk politistat, der brutalt rydder sine opponenter af vejen (spørgsmålet i filmens titel er rent retorisk), og hvor i øvrigt kønsdiskriminering, arbejdsløshed og kold kommercialisme hersker. Alt dette søger filmen at iklæde en slags kriminalhistorie om Kirsten Peuliches velfærdsmedarbejder Tine, modelleret efter virkelighedens amerikanske Karen Silkwood og et symbol på vågnende kritisk bevidsthed. Men de mange meninger og budskaber i Li Vilstrup og Charlotte Strandgaards nuanceløse manuskript stritter så iøjnefaldende til alle sider, at den elementære spænding og de kunstneriske ambitioner i det hele taget må vige for filmens egentlige ærinde, som er pædagogisk og propagandistisk. Det kan man alt efter personlig mening om atomkraftens betimelighed have sym- eller antipati for, men man undgår aldrig at sidde lidt ubekvemt, når en pegepindsviftende instruktør vil forvandle biografsædet til en skolebænk. (Danmark 1978). E.I.

## INGEN MANDS DATTER

Instruktør: LASZLO RANODY
Denne ungarske film fortæller en umanerligt barsk historie om hvad der må være filmhistoriens mest stakkels lille pige. Den 7-årige, forældreløse Csöre har ikke engang et stykke tøj at tage på, men er henvist til at gå splitternøgen rundt i det ungarske landskab, som vi er vant til at se befolket med Jancsos noget ældre men ligeså upåklædte piger. Csöre bliver voldtaget, forhånet, ydmyget, misbrugt, indtil hun til slut brænder sig selv og nogle af sine voksne mishandlere inde. Filmen er underligt ubehjælpsomt fortalt, og det er svært at stille noget op med dens totale, uforsonlige nihilisme, som for så vidt er lige så afmægtig som sin modsætning: den vammelsøde sentimentalitet, som historien lige så godt kunne lægge op til. (Arvacska – Ungarn 1976) (Importstøttet). P.S.

## HÅRD HUD OVER HELE KROPPEN

Instruktør: HAL NEEDHAM
Den årlige sutteklud for betrængte Burt Reynolds-fans rummer nogle af og til ganske fascinerende glimt af stuntmen i arbejde, men filmen mangler en historie – eller en rimelig menneskeskildring – hvorfor de forskellige stunts og special effects nu blot er numre, hvor de kunne have været forløsende højdepunkter i denne historie om verdens bedste stuntmand (Reynolds), der er ved at blive for gammel til renomeet og de krav, som en ærgerrig ung succesinstruktør stiller. Den forsorne Reynoldscharme bærer præg af slitage, og Brian Keiths forstenede træk i rollen som den forhenværende bedste og den allestedsnærværende Jan-Michael Vincents sammenbidte mine som verdens kommende bedste er uden dybde. Det må kunne gøres meget bedre, og Hal Needham, der er tidligere stuntman og -instruktør burde eje forudsætningerne for at komme videre end til højst at imponere os. (Hooper – USA 1978). P.C.

## KINA I DANMARK, SKOLEN FOR LIVET og DANMARK A + B

Instruktør: KRISTEN BJØRNKJÆR

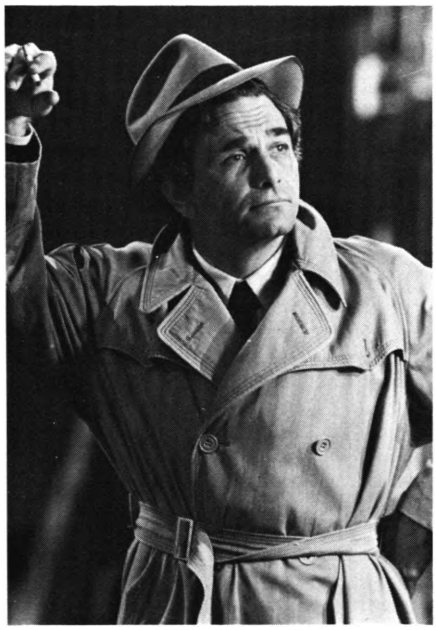
Kristen Bjørnkjærs tre kortfilm præges alle af en dobbelt kritisk holdning. De er kritiske over for det bestående samfund, og de er kritiske over for filmmediets manipulatoriske magt, dvs. også over for sig selv. Men selv om kritikken formuleres i en polemisk stil, der opfordrer til eftertanke og debat, er tonefaldet sjældent aggressivt eller missionerende. Kristen Bjørnkjær er en samfundsrevser med sans for humor, og han vil hellere fabulere venligt end råbe højt. Svagest af de tre film er »Skolen for livet« (instrueret af Bjørnkjær og Annelise Alexandrovitsch) fra i år. Den debatterer undervisningens mål (kritisk bevidsthed? tilpasning til konkurrencesamfundet?), men undgår ikke ganske det naivt overforenklende. Mere interessant er »Danmark A + B« (1976) om to instruktører, der skal lave en film om Danmark, men geråder i uenighed. Den ene ser primært den kønne natur og de hyggelige kolonihaver, den anden den forurenende industri og betonbyggeriet. Filmen er både klar og hæderlig i sin dialektik, og den demonstrerer samtidig, hvordan man i de visuelle medier kan forme sit billede af virkeligheden efter (ideologisk) behag. Det samme viser den allerede halvklassiske »Kina i Danmark« (instrueret af Franz Ernst i 1972 efter Bjørnkjærs manuskript), som med gennemført troværdig dokumentarisme beretter om en jysk »folkekommune«, hvor magten og beslutningerne på god maoistisk vis er lagt ud til folket. Det hele er fup og fiktion, og det må således få beskueren til at fundere over både nærdemokratiets vilkår og over de levende billeders træske upålidelighed. Kristen Bjørnkjær vil gerne påvirke os, men han vil også gerne advare os mod demagogi, og det gør hans film mere interessante end de politiske kortfilms flertal, som nødigt åbner begge øjne. E.I.

## MENS VI TALER OM MORD ...

Instruktør: ROBERT MOORE

Peter Falk har skiftet Columbos overfrakke ud med Humphrey Bogarts i denne Neil Simon-film, der med et snildt kunstgreb kombinerer elementer fra John Hustons Dashiell Hammett-film »The Maltese Falcon« med hændelser fra Michael Curtiz' klassiske kultfilm »Casablanca« uden at parodien dog bliver mere end mildt underholdende på let søvndyssende vis. Som vanligt i et Simon-manuskript er der kvikke *one-liners,* men der er for få ideer og for lidt visuelt vid til at give parodien bid. Hverken Simon eller Robert Moore (der i fjor instruerede »Middag med mord«, Simons parodi på de klassiske engelske detektiver) forlader småtingsafdelingen, men nogle af de små sager – Madeline Kahn, Eileen Brennan, Ann-Margret og Marsha Mason er skam fristende nok, og både John Houseman og Dom DeLuise tegner skægge vignetter omkring Peter Falks privatdetektiv, der af grunde som kun Neil Simon kender kaldes for Sam Peckinpaugh. (The Cheap Detective – USA 1978). P.C.

**Peter Falk i Bogarts frakke. Nederst »Casablanca«-scenen fra »Mens vi taler om mord...«**



## MISSION CAPRICORN 1

Instruktør: PETER HYAMS

Et fantastisk spændende plot: En bemandet rumflyvning til Mars er på grund af industriens grådighed og almindelig åndelig korruption på forhånd dømt til at mislykkes. For at sikre fremtidige bevillinger til rumforskningen beslutter projektlederen at sende raketten af sted ubemandet og simulere færden og landingen på Mars fra et hemmeligt filmstudie, der er rigget til som Mars og hvortil astronauterne tvangsforflyttes under trusler om repressalier mod deres familier. Det hele lykkes – næsten. En menig tekniker på Houston Control synes, der er noget galt med de signaler, han får ind og rapporterer det. En journalist giver sig til at grave, og da raketten efter en vel gennemført landing på månen »uheldigvis« brænder op i atmosfæren under hjemturen, ved astronauterne, at deres roller er udspillet. Det lykkes dem at flygte, men Cape Kennedy-styrken er i hælene på dem. Det gælder job og fremtid. Plot'et går godt ret længe, og man sidder med en storøjet fornemmelse af, at dette kunne være sandt. Balancen holdes dog ikke; Peter Hyams formår ikke at gøre de usandsynlige elementer i intrigen rimelige, og man oplever en påtrængende fornemmelse af, at mange hundrede mennesker nødvendigvis må kende til kæmpesvindelen og at derfor mindst én må komme til at røbe sig eller få moralsk kvababbelse da den fulde sandhed går op for ham/hende. Den afsluttende chase i ørkenen er lidt for symbolsk sejgtrukket, og heller ikke her lykkes det incitament, som kunne have blændet vor opmærksomhed og sløret de urimelige detaljer. Spillet er lidt for demonstrativt insisterende på ret og uret, og Elliott Gould får ikke meget ud af den noget fiskede journalistfigur, mens Telly Savalas bringer tankerne tilbage til Robert Newton. Peter Hyams' eget manus cykler af sted med alt, hvad man kan begære af intriger i tidens ånd, dvs. skumle politikere, videnskabsmænd og industrifolk, urimelige chases, død og destruktion og det almindelige menneskes sejr til sidst. Min sjæl, hvad vil du mere? Ånd? (Capricorn One – USA 1978). P.M.

## MÆND KAN IKKE VOLDTAGES

Instruktør: JÖRN DONNER

Eva (Anna Godenius) er en 40-årig, fraskilt, ensom kvinde, der en aften går hjem med en mand. Han voldtager hende og efter den første, lammende ydmygelse, beslutter Eva sig til at tage sagen i egen hånd, da hun ved, at hun ikke vil have skygge af chance for at få manden hængt op ad legal vej. Hun begynder derfor at udsætte manden for psy-

kisk terror, kulminerende i en fysisk ydmygelse, der kan opveje hendes egen. Jörn Donners film bygger på en meget omtalt roman af Märta Tikkanen fra 1976, og film som bog er polemiske indlæg i kønsrolledebatten. Der kan ikke herske tvivl om Donners solidaritet med Eva, og han forstår at skabe megen sympati omkring Evas selvtægt. Men filmens effekt som debatindlæg sker unægtelig på bekostning af dens kunstneriske virkning. Den ofrer det nuancerede på bekostning af ensidigheden. Ikke blot er manden gjort til et ualmindeligt dumt svin, men psykologisk kommer vi heller ikke langt ind på livet af Eva. Og filmens forsøg på at kombinere budskabet med en thrilleragtig handling er ret klodset. Det er altsammen meget forudsigeligt. (Män kan inte våldtas – Sverige 1977). I.M.

## ROCK'N ROLL FEBER

Instruktør: FLOYD MUTRUX
Filmen er en utilsløret undskyldning for musikken, der er en ofte særdeles stereotyp halvtredser-rock 'n' roll afart af den mere vitale Rhythm 'n' Blues, der igen udsprang af de sortes storby-blues, der igen udsprang af .... men filmen vil slet ikke være musikhistorie, højst en ukritisk hyldest til Alan Freed, der i de sene halvtredsere skabte sig amerikansk berømmelse dels med en serie musikudsendelser i radioen, hvor han var disc jockey, dels stod som arrangør af den første rock 'n' roll koncert i 1959. Filmens lydbånd er næsten konstant kværnende i sin bredt kalejdoskopiske præsentation af autentiske koryfæer og fact-fiktionens kopister, og kvalitetsmæssigt er det egentlig et fedt det hele. Monotonien rumler frem, og skildringen af Freed er endimensional og forherligende. (American Hot Wax – USA 1977). P.C.

NB: Filmens musik er udsendt på et dobbeltalbum (AM Records, AMLM 66500). Aflytningen bekræfter og tydeliggør musikkens karakter af kraftløs epigoneri. Ingen originalitet, ingen ægte vitalitet.

## RÆDSLERNES KORRIDOR

Instruktør: JACK SMIGHT
Filmen starter med at vise os den tredie verdenskrig i mini-format, og den bliver aldrig større i skildringen af den farefulde færd tværs gennem Amerika, som atomkrigens fire overlevende giver sig ud på i håb om at finde andre overlevende. Dominique Sanda postuleres at være blandt de overlevende, men hun gebærder sig mest af alt som en zombie, og George Peppard og Jan-Michael Vincent ejer omtrent så meget vitalitet som et par sprællemand, men det hænger måske sammen med, at Jack Smight ikke har evnet at trække i de rigtige snore. Eller måske har han – rimeligt nok – ment at historien var så tåbelig, at alt andet end ligegyldig rutine blot ville sætte vrøvlet yderligere i relief. (Damnation Alley – USA 1978). P.C.

**Bugs Bunny i »Baton Bunny«.**

## SNURRE SNUP OG HANS VENNER

Instruktører: CHUCK JONES, FRIZ FRELENG, ROBERT McKIMSON, RUDY LARRIVA
Inspireret af fjernsynets visning af »Bugs Bunny Superstar«, hvori den selvsikre kanin viste sig fra sin stærke side i film fra fyrrernes begyndelse, har man skyndsomt sammensat et biografprogram bestående af syv nyere film med Bugs Bunny, Tweety, Sylvester og Daffy. Det forbløffende er, at kvaliteten også i de sene film er på et godt niveau. Kun Rudy Larrivas »Quacker Tracker« (Daffy i Mexico – 1957), hvori musen Speedy Gonzales optræder, er en fuser. Bedst er nok de to Chuck Jones-film, »Baton Bunny« (Bunny laver unoder – 1958) og »Hare-Breadth Hurry« fra 1963, hvori den ukuelige Bugs Bunny dels optræder som dirigent for et stort symfoniorkester, dels vikarierer for the Road Runner. Begge film er præget af Jones' virtuose streg, der smidigt tilpasses enhver af Bunnys gøremål samtidig med at figurens personlighed respekteres. Vellykkede er også Frelengs to bidrag, »Knights Must Fall« (I panser og plade – 1949) og »A Mouse Divided« (Den fordrukne stork – 1953) med henholdsvis Bugs Bunny og katten Sylvester som stjerner. Filmene er generelt præget af en voldsom vitalitet, og kun sjældent udarter dynamikken i grove mekaniske effekter. P.C.

## STJERNEPARADEN

Instruktører: BEN SHARPSTEEN, JACK HANNAH, JACK KING, CHARLES NICHOLS, JACK KINNEY
Det halvårlige Disney-show rummer kun én Danmarkspremiere (Truant Officer Donald – Anders And som skolebetjent) fra 1941, en ikke videre opfindsom historie om, hvorledes nevøerne pjækker fra skole. Idérigdom er der til gengæld i både »Jungleklovnen« (Clown of the Jungle – 1947) og »Brand! Brand!« (Mickey's Fire Brigade – 1935). Jack Hannah har instrueret den første, der med al ønskelig tydelighed vidner om, at Disney-folkene ikke stod tilbage for hverken UPA-tegnerne eller de vilde mænd i Warner Bros-studierne. Historien om den afsindige fugl, der konstant generer Anders And, når han vil fotografere junglens dyr og fugle, er hurtig og dynamisk, aldrig forceret, og der er et kolossalt overskud af opfindsomhed i filmen. Ben Sharpsteens »Mickey's Fire Brigade« er virtuost udført. Rytmisk elegant ud- og afvikles filmens gags i en beretning om de kvaler, som Mickey, Goofy og Donald Duck udsættes for, da de skal slukke ilden – og ikke mindst, da de skal frelse den badende Nora Malkeko. Programmets øvrige film når ikke samme standard, men der er dog megen elskværdig fornøjelse at hente i Charles Nichols' »Pluto er forelsket« (Pluto's Heart Throb – 1949). NB: Programmets film kan variere – både i antal og udvalg – fra biograf til biograf. P.C.

## TIL SIDSTE MAND

Instruktør: TED POST
Mange års stjernetilværelse har ikke fået Burt Lancaster til at opgive ævred, og uden ham (og hans økonomiske bidrag) var denne film nok aldrig blevet til noget. I hvert fald slet ikke til det beskedne, men dog så sympatiske bidrag til Hollywoods opgør med Amerikas indsats i Vietnam. Historien udstilles i 1964, dengang da amerikanerne officielt blot var i Vietnam som rådgivere, og noget egentligt perspektiv er der ikke i filmens fortælling, men der eksisterer i Burt Lancasters autoritative spil en ægte fornemmelse af afmagt overfor de krigshandlinger, hvis facit måske kun har været at flytte nogle topfigurer i et brutalt magtspil. Med lidt ond vilje kan man hævde, at filmen egentlig blot siger det samme som John Waynes »De grønne baretter«, men måden det siges på er unægtelig forskellig. (Go Tell the Spartans – USA 1978). P.C.

## TYSKLAND I EFTERÅRET

Instruktører: R. W. FASSBINDER, VOLKER SCHLÖNDORFF o.a.

Filmen er et prisværdigt forsøg på at tage temperaturen på Vesttyskland i efteråret 1977, da terrorismen kulminerede i mordet på Schleyer, flykapringer, der endte i Mogadishu og Baader, Ensslin og Raspes selvmord i fængslet. Ingen ville vente en egal film om denne forvirringens tid. Alligevel er »Tyskland i efteråret« blevet mere blandet end nødvendigt. Dokumentarisme veksler med fiktion, og midt imellem står Fassbinders bizarre bidrag til den for tiden grasserende kunstner-ekshibitionistiske afart af bekendelsesgenren. På den dokumentariske side får vi modstillet begravelserne af Schleyer, en officiel statsbegravelse, og af terroristerne, en prunkløs ceremoni i det gedulgte, men bedst er et interview med advokaten Horst Mahler, der i 1970 fik en dom på 14 år som medstifter af RAF, og som siden har underkastet sine ideer en vis selvgranskning. På én undtagelse nær er de fiktive indslag flovt bastante. Undtagelsen er Schlöndorffs afsnit efter manuskript af Heinrich Böll om selvcensuren i et TV-selskabs dramatiske afdeling. (Deutschland im Herbst – BDR 1977-78). I.M.

## VIL DU SE MIN SMUKKE NAVLE

Instruktør: SØREN KRAGH-JACOBSEN

Søren Kragh-Jacobsens debutfilm er en blufærdig hyldest til de romantiske rørelser og den sarte sårbarhed, som også i dag gemmer sig bagved unge menneskers verbale flotheder og flabede attituder. En romance spirer frem mellem Claus og Lene, mens de med deres skoleklasse er på lejrophold i Sverige, men stadier som generthed, tvivl og jalousi må gennemleves, inden forelskelsen kan besegles med forevisningen af Lenes smukke navle. Historiens dramatiske fremdrift kan ligge på et lille sted, men i stedet baserer den sig på impressionistiske glimt af relationerne mellem de halvvoksne og af alle de kække manerer, som de beskytter følelsernes tyndhudede forvirring med. Instruktørens indforståede solidaritet med de unge og hans sikre greb om den troværdige realisme gør filmen vellykket inden for de rammer, som den selv har sat sig. De levner ikke plads til det store artistiske vingesus, men heller ikke til belærende budskaber, der kunne have forstyrret filmens kønne og aldrig snagende demonstration af, at ungdom ikke bare betyder ballade, men også bløde og blide udtryk for følelsernes uafhængighed af modestrømninger. (Danmark 1978). E.I.

# Premiererne

**1.7.–30.9.78/v. 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 |

**APACHE MASSAKREN**

Apache Massacre/Face to The Wind. **Eng. titel:** Naked Revenge. USA 1972. **P-selskab:** Brut Productions. A George Barrie Presentation. **P:** Harvey Matofsky. **Ex-P:** Elliott Kastner. **As-P:** Tom Shaw. **P-samordner:** Gene Levy. **Instr:** William A. Graham. **Strunt-instr:** Rudoll Ugland. **Manus:** Davis Markson. **Foto:** Jordan Cronenweth. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jim Benson. **Sp-E:** Williard Flanagan. **Musik:** Richard Markowitz. **Sange:** »Little Sparrow« af Michael Franks. »The Ballad of Billy« af George Barrie, Gerald A. Browne. **Solist:** Michael Franks. **Tone:** Evelyn Rutledge, Bert Hallberg, Hal Watkins. **Medv:** Cliff Potts (Billy), Xochitl (Indianerpigen), Harry Dean Stanton (Luke Todd), Don Wilbanks (Sergenten), Woodrow Cham-Bliss (Guldgraver), James Gammon (Amos), William Carstens (Henry), Roy Jensen (Smed), Richard Arnstrong (Den tykke), Floyd Baze, Wayne McLaren, John Bellah, Bud Walls, Tom Mcfadder. **Længde:** 95 min., 2600 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 4.8.78 Nørreport. Western.

**ALLE KNEB GÆLDER**

Semi-Tough. **USA 1977. Dist:** United Artists. **P-selskab:** United Artists. **P:** David Merrick. **P-samordner:** Lynne Pankonin Birdt. **P-leder:** Alan Levine. **I-leder:** Michael Phillips, Linda McGowan. **Instr:** Michael Ritchie. **Instr-ass:** Ken Swor, David Sosna. **Stunt-instr:** Hal Needham. **Manus:** Walter Bernstein. **Efter:** roman af Dan Jenkins (1972). **Foto:** Charles Rosher Jr. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Richard A. Harris. **P-tegn:** Walter Scott Herndon. **Dekor:** Cheryal Kearney, Dick Raseigne. **Kost:** Theoni V. Aldredge. **Makeup:** William Tuttle, Tom Ellingwood, Hand Edds. **Musik:** Jerry Fielding. Div. Gene Autry-sange. **Tone:** Milton C. Burrow, Barry Thomas, Richard Portman. **Medv:** Burt Reynolds (Billy Clyde Puckett), Kris Kristofferson (Marvin Shake Tiller), Jill Clayburgh (Barbara Jane Bookman), Robert Preston (Ed Bookman), Bert Convy (Friedrich Bismark), Roger E. Mosley (Puddin), Lotte Lenya (Clara Pelf), Richard Masur (Phillip Hooper), Carl Weathers (Dreamer Tatum), Brian Dennehy (T. J. Lambert), Mary Jo Catlett (Earlene), Joe Kapp (Hose Manning), Ron Silver (Vlada), Jim McKrell (McNair), Peter Bromilow (Tolk), Norm Alden (Træner Parks), Fred Stuthman (Minister), Janet Brandt (Dressmaker), William Wolf (Fitter), Jennifer Shaw (Stewardesse), Kevin Furry (Puddin Jr.), Ava Roberts (Puddings kone), Melonie Magruder (Linda), Mickey Caruso (Curtis), Edward Jones (Spiller). **Længde:** 107 min. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 1.9.78 Palads. Indspilningen påbegyndt d. 10. januar 1977 i Miami. Anm. Kos. 139.

**AMERIKANSKE VEN, DEN**

Der amerikanische Freund. Vesttyskland/Frankrig 1977. **P-selskab:** Road Movies/Wim Wenders Filmproduktion/Westdeutschen Rundfunk/Films du Losange. **P:** Wim Wenders. **Ex-P:** Michale Wiedemann, Pierre Cottrell. **P-leder:** Harald Kügler, Heinz Badewitz, Philippe Schwarz, Pat Kirk. **Instr:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Fritz Müller-Scherz, Emmanuel Clot, Serge Brodskis. **Stunt-instr:** Klaus Schichan. **Manus:** Wim Wenders. **Efter:** romanen »Ripley's Game« (1974) (d.t.: »Tom Ripleys Spil«) af Patricia Highsmith. **Foto:** Robby Müller. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Peter Przygodda. **Ark:** Heidi Lüdi, Toni Lüdi. **Kost:** Isolde Nist. **Sp-E:** Theo Nischwitz. **Musik:** Jürgen Knieper. **Tone:** Max Galinsky, Milan Bor, Martin Müller, Peter Kaiser. **Medv:** Bruno Ganz (Jonathan Zimmermann), Dennis Hopper (Tom Ripley), Gérard Blain (Raoul Minot), Lisa Kreuzer (Marianne Zimmermann), Nicholas Ray (Prokasch »Derwatt«), Samuel Fuller (Amerikaneren), Peter Lilienthal (Marcangelo), Daniel Schmid (Ingraham), Sandy Whitelwa (Læge), Jean Eustache (En venlig mand), Lou Castel (Rodolphe), Andreas Dedecke (Daniel), David Blue (Allan Winter), Stefan Lennert (Auktionarius), Rudolf Schündler (Gantner), Gerty Molzen (Gammel dame), Heinz Joachim Klein (Dr. Gabriel), Rosemarie Heinikel (Mona), Heinrich Marmann (Mand i tog), Satya de la Manitou (Angie), Axel Schiessler (Lippo), Adolf Hansen

(Schaffner). **Længde:** 123 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** HTM. **Prem:** 1.9.78 Palads. Anm. Kos. 139.

**BLODTØRSTIGE, DE**
The Pack. USA 1977. **P-selskab:** Weintraub-Heller Productions. For Warner Bros. **P:** Fred Weintraub, Paul Heller. **As-P:** Eva Monley. **Ex-P:** Tully Friedman. **P-leder:** Tommy Lofaro. **I-leder:** Ron Bozman. **Instr:** Robert Clouse. **Instr-ass:** Tommy Lofaro, Win Phelps. **Stunt-instr:** Lou M. Schumacher, Karl L. Miller, Roger W. Schumacher (hunde). **Manus:** Robert Clouse. **Efter:** romanen »The Pack« af Dave Fisher. **Foto:** Ralph Woolsey. **2nd-unit-foto:** Jim Glennon. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Peter E. Berger. **Kost:** Lynn Bernay. **Makeup:** Mary Westmore. **Sp-E:** Milton Rice. **Musik:** Lee Holdridge. **Tone:** Lorane Mitchell, Fred Brown, Karen Sharp, Darin Knight, Les Fresholtz, Dick Alexander, David E. Campbell. **Medv:** Joe Don Baker (Jerry), Hope Alexander-Willis (Millie), Richard B. Shull (Luke Hardiman), R. G. Armstrong (Cobb), Ned Wertimer (Harry Walker), Bibi Besch (Marge), Delos V. Smith (McMinnimee), Richard O'Brien (Jim Dodge), Sherry Miles (Lois), Paul Wilson (Tommy), Eric Knight (Drengen), Steve Lytle (Paul), Rob Narke (Manden), Peggy Price (Konen), Steve Butts (Bobby). **Længde:** 98 min., 2675 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Warner/Constantin. **Frem:** 4.8.78 Palads. Indspilningen påbegyndt d. 15. februar 1977 i Bodega Bay, Californien. Skrækfilm.

**BOSSEN**
F.I.S.T. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Chateau Productions. For United Artists. **P-samordner:** Joan Arnold. **P:** Norman Jewison. **Ex-P:** Gene Corman. **As-P:** Patrick Palmer. **P-leder:** Larry De Waay. **I-ledere:** Tom Andresen, Don Griffith, Stuart Neumann. **Instr:** Norman Jewison. **Fortekster:** Dan Perri. **Instr-ass:** L. Andrew Stone, Win Phelps. **Stunt-instr:** Max Kleven, Kimmy Casino, Jerry Gatlin, Bob Terhune. **Manus:** Joe Eszterhas, Sylvester Stallone. **Efter:** fortælling af Joe Eszterhas. **Research:** Carol Schreder. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Kamera:** Bob Stevens. **Ass:** John Walker. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Anthony Gibbs, Graeme Clifford. **P-tegn:** Richard MacDonald. **Ark:** Angelo Graham. **Dekor:** George R. Nelson, Jeanne Woodworth. **P-ill:** Nikita Knatz. **Kost:** Anthea Sylbert. **Makeup:** Mike Westmore, Mike Germain. **Frisurer:** Jean Burt Reilly. **Sp-E:** John Burke, James Halley. **Musik:** Bill Conti. **Arr:** Peter Myers. **Sange:** »Santa Claus Is Coming to Town« af J. Fred Coots, Haven Gillespie. **Solister:** Bing Crosby & The Andrews Sister. »Rockin' Robin« af Jimmie Thomas. **Solist:** Bobby Day. **Tone:** Les Wiggins, Peter Horrocks, Chuck Wilborn, Gordon K. McCallum. **Medv:** Sylvester Stallone (Johnny Kovak), Rod Steiger (Senator Andrew Madison), Peter Boyle (Max Graham), Melinda Dillon (Anna Zerinkas), David Huffman (Abe Belkin), Kevin Conway (Vince Doyle), Tony Io Bianco (Babe Milano), Cassie Yates (Molly), Peter Donat (Arthur St. Clair), John Lehne (Mr. Grant), Henry Wilcoxon (Win Talbot), Richard Herd (Mike Monahan), Tony Mockus (Tom Higgins), Ken Kercheval (Bernie Marr), Elena Karam (Mrs. Zerinkas), Joe Tornatore (Angel), James Karen (Andrews), Stuart Gillard (Phil Talbot), Brian Dennehy (Frank Vasko), Sam Chew (Peter Jacobs), Robert Lipton (Dave Roberts), John Bleifer (Mishka), Frank McRae (Lincoln Dombrowsky), Rozsika Halmos (Mrs. Kovak). **Længde:** 145 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 18.9.78 Kinopalæet. Filmen indspillet i Iowa, Los Angeles og Washington. Startet d. 9. maj 1977. Anm. Kos. 139.

**BRÆNDEMÆRKET**
Straight Time. **Arb.titel:** No Beast So Fierce. USA 1977. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Sweetwall Productions/First Artists. **P:** Stanley Beck, Tim Zimmermann. **Ex-P:** Howard B. Pine. **As-P:** Gail Mutrux. **P-Samordner:** Susan Battles. **Instr:** Ulu Grosbard. **Instr-ass:** Jack Roe, Larry Franco. **Stunt-instr:** Everett Creach, Dick Ziker, Sorin Pricopie, Alan Gibbs, Victor Paul. **Manus:** Alvin Sargent, Edward Bunker, Jeffrey Boam. **Efter:** romanen »No Beast So Fierce« af Edward Bunker. **Foto:** Owen Roizman. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Sam O'Steen, Randy Roberts. **P-tegn:** Stephen Grimes. **Ark:** Dick Lawrence. **Dekor:** Marvin March. **Kost:** Bernie Pollack. **Makeup:** Bob Westmoreland. **Musik:** David Shire. **Sange:** »Two Of Us«, »Doin' Fine« af D. Shire, Norma Helms. **Tone:** Jim Webb, Richard Portman. **Medv:** Dustin Hoffman (Max Dembo), Theresa Russell (Jenny Mercer), Gary Busey (Willy Darin), Harry Dean Stanton (Jerry Schue), M. Emmet Walsh (Earl Frank), Rita Taggart (Carol Schue), Kathy Bates (Selma Darin), Sandy Baron (Manny), Jacob Busey (Henry Darin), Tina Menard (Hotel-bestyrer), Stephanie Ericsson-Baron (Bartenderske), Dave Kelly (Bartender), Don Sommese (Tjener), Kit Jee Kwong (Grønthandler), Peter Kwong (Ekspedient), Betty Jane Howarth (Arbejdsformidler), Ronald L. Mellinger (Fængselsvagt), Edward Bunker (Mickey), Corey Rand (Carlos), John Gilgreen (Bankvagt), Mary Craven, Peter Jurasik (Bankfunktionærer), Enid Hendershot (Pige i bank), James Ray (Juveler). **Længde:** 114 min., 3085 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 21.7.78 Imperial. Filmen blev påbegyndt m. Dustin Hoffman som instruktør. Indspilningen startet d. 9. februar i Folsom Prison, L.A. Gangsterfilm.

**CHRISTA KLAGES ANDEN OPVÅGEN**
Das zweite Erwachen der Christa Klages. Vesttyskland 1978. **Dist:** Filmverlag der Avtoren. **P-selskab:** Bioskop Film. **Instr:** Margarethe von Trotta. **Instr-ass:** Alexander von Eschwege. **Manus:** Margarethe von Trotta, Luisa Francia. **Foto:** Franz Rath. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Anette Dorn. **Musik:** Klaus Doldinger. **Tone:** Vladimir Vizner. **Medv:** Tina Engel (Christa Klage), Silvia Reize (Ingrid), Katharina Thalbach (Ingrid), Marius Müller-Westhagen (Werner), Peter Schneider (Præst). **Længde:** 88 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 11.8.78 Grand. Anm. Kos. 139.

**COMA**
Coma. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** MGM. **P:** Martin Erlichman. **P-leder:** Phil Rawlins. **Instr:** Michael Crichton. **Stunt-instr:** Bill Hansard. **Manus:** Michael Crichton. **Efter:** roman af Robin Cook. **Foto:** Victor J. Kemper, Gerald Hirschfeld. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** David Bretherton. **Ass:** Chuck Ellison. **P-tegn:** Albert Brenner. **Dekor:** Rick Simpson. **Makeup:** Don Schoenfeld. **Sp-E:** Joe Day. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Arr:** Arthur Morton. **Musik-sup:** Harry V. Lojewski. **Musik-klip:** William Saracino. **Tone:** Bill Griffith, William MacCaughey, Michael J. Kohut, Aaron Rochin, John Riordan. **Medv:** Genevieve Buljod (Dr. Susan Wheeler), Michael Douglas (Dr. Mark Bellows), Elizabeth Ashley (Mrs. Emerson), Rip Torn (Dr. George), Richard Widmark (Dr. Harris), Lois Chiles (Nancy Greenly), Harry Rhodes (Dr. Morelind), Frank Downing (Kelly), Richard Doyle (Jim), Alan Haufrect (Dr. Marcus), Lance Le Gault (Vince), Tom Selleck (Sean Murphy), Gary Barton, Michael Rae, Betty MacGuire, Charles Siebert, William Wintersole, Ernest Anderson, Harry Basch, Maury Cooper, Joni Palmer, Joanna Kerns, Kay Cole, Tom Borut, Phillip G. Brooks, Benny Rubin, David Hollander, Dick Balduzzi, Gary Bisig, Kurt Andon, Wyatt Johnson, Mile Lally Sr., John Widlock. **Længde:** 114 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 18.8.78 Alexandra. Indspilningen påbegyndt d. 22. juni 1977 i Boston. Anm. Kos. 139.

**EMANUELLE I AMERIKA**
Emanuelle in America. Italien. **P-selskab:** Fida Cinematografica. **P-leder:** Fabrizio De Angelis. **Instr:** Joe D'Amanto. **Manus:** Maria Pia Fisco. **Efter:** fortælling af Ottavio Alessi, Piero Vivarelli. **Foto:** Aristide Massaccesi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Vicenzo Tomassi. **Ark:** Mario Dentich. **Kost:** Luciana Marinucci. **Musik:** Nico Fidenco. **Dir:** G. Dell'Orso. **Medv:** Laura Gemser (Emanuelle), Gabrielle Tinti, Roger Browne, Lars Bloch (Rudolf Bromann), Paola Senatore, Riccardo Salvino, Maria Piera Begoli, Biulio Bianchi, Efrem Appel, Matilde Dall'Aglio, Carlo Foschi, Maria Renata Franco, Giulio Massimini, Stafania Nocilli. **Længde:** 97 min., 2656 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Obel. **Prem:** 24.4.78 Grand (Holbæk). Pornofilm.

**FIDUSEN**
Lyftet. Sverige 1977. **Dist:** Europa. **P-selskab:** Europa Film/Rifilm. **P:** Kenneth Ahl, Bo Jonsson. **P-leder:** Rune Hjelm. **I-leder:** Anita Tesler. **Instr:** Christer Dahl. **Instr-ass:** Gertrud Widerberg, Bodil Mårtenson. **Manus:** Kenneth Ahl (= Christer Dahl, Lasse Strömstedt, Bodil Mårtenson, Anders Lönnbro). **Efter:** roman af samme team. **Foto:** Lasse Björne, Bertil Rosengren. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kenneth Ahl, Roger Sellberg. **Ark:** Anders Barreus. **Rekvis:** Mona Theresia Forsén. **Kost:** Mona Theresia Forsén. **Makeup:** Helena Olofsson. **Musik:** Christer Boustedt, Bent Andersson, Kjell Jansson, Conny Sjökvist. **Tone:** Jan-Erik Lundberg, Tommy Persson, Sven Fahlén, Peter Holthausen, Lennart Forsen, Lars Klettner. **Medv:** Anders Lönnbro (Kennet), Bodil Mårtenson (Karin), Roland Jansson (Eleganten), Weiron Holmberg (Curt Storm), Carl-Axel Heiknert (Karins far), Bernt Ström (Talsmand), Lena Lindgren (Vera Lind), Anders Granström, Bo Högberg (Roten), Roland Hedlund (Sundsvalls Jesus), Lasse Strömstedt (Præst), Fred Gunnarsson (Nisse Stenström), Gustav King, Sten Ljunggren, Erik Edborg, Per Gavelius, Adelie Hatz, Gurli Svedlund, Greta Wahlquist, Henry Lindblom. **Længde:** 117 min., 3215 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 28.8.78 Saga. **Anm.** Kos. 140.

**FRANZ BLUMS FORRÅELSE**
Die Verrohung des Franz Blum. Vesttyskland 1974. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Bioskop Film. **P:** Volker Schlöndorff. **P-leder:** Eberhard Junkersdorf. **Instr:** Reinhard Hauff. **Manus:** Burkhard Driest, Reinhard Hauff. **Efter:** egen roman. **Foto:** W. P. Hassentein. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jane Sperr. **Ark:** Nikos Perakis. **Musik:** Mike Lewis. **Tone:** Lothar Mankewitz. **Medv:** Jürgen Prochanow (Franz Blum), Burkhardt Driest (Kull), Eik Gallwitz (Bielich), Tilo Prückner (Zick Zack), Karl-Heinz Merz (Goh), Claus-Dieter Reents (Manienta), Nico Milian (Rosato), Lutz Mackensy (Marie), Günther Meissner (Borsig), Kurt Raab (Wupke), Gert Haucke (Engelweich), Charles Bauer (Direktøren), Franz-Joseph Steffens (Buffe), Horst Beck (Dr. Stern). **Længde:** 100 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 29.9.78 Biografen i Huset. Anm. Kos. 141.

**GEJL OG LI'R MED CANDY**
Candice Candy. Frankrig 1976. **P-selskab:** Union Films. **P:** Marcel Lalung. **Ex-P:** Pierre Unia. **P-leder:** Jean-Pierre Sammut. **Instr:** Renau Pieri. **Manus:** Renau Pieri. **Foto:** Georges Strouve. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Jean-Pierre Triou. **Musik:** Laurent Voulzy. **Tone:** Jean-Pierre Triou. **Medv:** Béatrice Harnois (Candy), Sylvia Bourdon (Candice), Richard Lemieuvre (Blue), Patrick Lyonnet (Marc), Gabriel Pontello (Dr. Paul Benoit), Martine Grimaud (Anita), France Quenie, Liliane Lemieuvre, Joyce Martin, Chantal Fourquet, Cyril Val. **Længde:** 90 min., 2350 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Borg. **Prem:** 10.7.78 Carlton. Pornofilm.

**GILLAP**
Giliap. Sverige 1973. **Dist:** Sandrews. **P-selskab:** Sandrew Film & Teater. **P:** Göran Lindgren, Kalle Boman. **P-ass:** Anne Von Sydow. **P-leder:** Waldemar Bergendahl. **I-leder:** Rolf Sohlman, Raymond Lundberg. **Instr:** Roy Andersson. **Manus:** Roy Andersson. **Div. ass:** René Zuber, Anders Ingmarsson, Jan-Erik Lundberg, Ann-Mari Holmstedt, Yngve Andersson, Björn Hammarqvist, Christian Loman. **Foto:** John Ohlsson. **Kamera:** Hanno Heinz Fuchs. **Ass:** Åke Nordvall. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Esmeralda Sällqvist, Barbro Lidell. **Ark:** Anna Asp, Lotta Melanton, Sören Brunes. **Rekvis:** Peter Kropenin, Christian Gauffin. **Kost:** Bo Moberg, Kjell Sundqvist. **Makeup:** Helena Olofsson. **Musik:** Björn Isfält. **Lys:** Jan Alvermark, Stefan Gustafsson. **Tone:** Ove Svensson, Tommy Persson, Sven Fahlén, Lars Klettner, Jan-Olof Andersson, Göran Carmback. **Medv:** Thommy Berggren (Giliap), Mona Seilitz (Anna), Willie Andréason (»Grev« Gustav Svensson), Lars-Levi Laestadius (Kældermester Kreip), Rainer Mieth (Den tykke kok), Julie Bernby (Vokalisten), Arne Leif Nielsen (Kaptajnen Simonsen), Raymond Johansson (Pistolmand), Sven Sparr (Den gamle mand), Irma Attermark (Sprit-kasserer), Ingvar Lagergren (En mand), Lars Lennartsson (Bartender), Lennart Pilotti (Den uvelkomne gæst), Pernilla Wallgren (Pigen), Henry Olhans. **Længde:** 137 min., 3765 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Partner & Kompagnon. **Prem:** 8.9.78 Alexandra. Anm. Kos 140.

**GREASE**
Grease. USA 1978. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Robert Stigwood, Allan Carr. **As-P:** Neil A. Machlis. **P-leder:** Neil A. Machlis. **I-leder:** Alan B. Curtiss. **Instr:** Randal Kleiser. **Fortekster:**

Wayne Fitzgerald, John Wilson. **Instr-ass:** Jerry Grandley, Lynn Morgan, Paula Marcus. **Stunt-instr:** Wallace Dwight Crowder. **Manus:** Bronté Woodard. **Adapt:** Allan Carr. **Efter:** teater-musical af Jim Jacobs, Warren Casey. **Foto:** Bill Butler. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** John F. Burnett. **Ass:** Robert Pergament. **P-tegn:** Phil Jeffries. **Dekor:** James Berkey. **Kost:** Albert Wolsky. **Makeup:** Dan Striepke, Eddie Allen. **Frisurer:** Christine George. **Koreo:** Patricia Birch. **Ass:** Carol Culver. **Danse-kons:** Tommy Smith. **Musik-sup:** Bill Oakes. **Musik-kons:** Louis St. Louis. **Makeup-teknik:** David J. Holman. **Instrumental-numre:** »Alone at The Drive-in Movie« af Jim Jacobs, Warren Casey. »Love is a Many Splendored Thing« af Sammy Fain, Paul Francis Webster. **Sange:** »Grease« af Barry Gibb. **Solist:** Frankie Valli./»Summer Nights«, »We Go Together« af Jim jacobs, Warren Casey, »You're The One That I Want« af John Farrar. **Solister:** John Travolta, Olivia Newton-John./»Hopelessly Devoted To You« af John Farrar, »Look At Me, I'm Sandra Dee« af Jim Jacobs, Warren Casety. **Solist:** Olivia Newton-John./»Sandy« af Louis St.Louis, Scott Simon, »Greased Lightnin'« af Jim Jacobs, Warren Casey. **Solist:** John Travolta. /»Beauty School Dropout« af Jim Jacobs, Warren Casey. **Solist:** Frankie Avalon./»Look at Me, I'm Sandra Dee«, »There Are Worse Things I Could Do« af Jim Jacobs, Warren Casey. **Solist:** Stockard Channing./»It's Raining On Prom Night«, »Freddy My Love« af Jim Jacobs, Warren Casey. **Solist:** Cindy Bullens./»Mooning« af Jim Jacobs, Warren Casey. **Solister:** Louis St.Louis, Cindy Bullens./»Rock'n Roll Party Queen« af Jim Jacobs, Warren Casey. **Solist:** Louis St.Louis. /»Rock'n Roll Is Here To Stay« af D. White, »Blue Moon« af Rodgers & Hart, »Those Magic Changes«, Born To Hand-Jive« af Jim Jacobs, Warren Casey, »Hound Dog« af Jerry Lieber, Mike Stoller, »Tears On My Pillow«. **Solister:** Sha-Na-Na. **Musikere:** Ollie Brown, Carlos Vega, Cubby O'Brien, Ron Ziegler (trommer)»Mike Porcaro, William David Hungate, Max Bennett, David Allan Ryan, William J. Bodine, Dean Cortez, Harold Cowart (bas)»John Farrar, Tim May, Jay Graydon, Lee Ritenour, Dan Sawyer, Bob Rose, Dennis Budmir, Thomas Tedesso, Cliff Morris, Joey Murcia, Peter Frampton (guitar)»Louis St.Louis, Greg Mathieson, Mike Land, Lincoln Majorca, Thomas Gavin, Behn Lanzarone, George Bitzer (keyboards)»Ray Pizzi, Ernie Watts, Jerome Richardson, John Kelson Jr. (sax)»Albert Aarons, Robert Bryant (trompet)»Lloyd Ulgate (trombone)»Eddie »Bongo« Brown, Larry Bunker, Victor Feldman, Antoine Dearborn (percussion)»Dorothy Remsen, Gayle Levant (harpe). **Koncertmester:** James Getzoff. **Baggrundsvokal:** Curt Becher, Paulette V. Brown, Beau Charles, Carol Chase, Kerry Chater, Loren Faber, John Farrar, Venetta Fields, Gerald Garrett, Jim Gilstrap, Mitch Gordon, Jim Haas, Patty Henderson, Ron Hicklin, Diana Lee, John Lehman, Maxayn Lewis, Melissa MacKay, Myrna Matthews, Marti McCall, Gene Merlino, Gene Morford, Lisa Roberts, Sally Stevens, Zederick Turnbough, Jackie Ward, M. Anne White, Jerry Whitman. **Dansere:** Barbi Alison, Helena Andreyko, Jennifer Buchanan, Carol Culver, Cindy Devore, Deborah Fishman, Antonia Francheshi, Sandra Gray, Mimi Lieber, Judy Susman, Dennis Daniels, Larry Dusich, John R. Garrett, Daniel Levans, Sean Moran, Greg Rosatti, Andy Roth, Lou Spadaccini, Andy Tennant, Richard Weisman. **Tone:** Jerry Jost, Bill Varney, Charles Moran. **Medv:** John Travolta (Danny Zucco), Olivia Newton-John (Sandy Olsson), Stockard Channing (Betty Rizzo), Jeff Conaway (Kenickie), Barry Pearl (Doody), Michael Tucci (Sonny), Kelly Ward (Putzie), Didi Conn (Frenchie), Jamie Donnelly (Jan), Eve Arden (Rektor McGee), Dinah Manoff (Marty), Frankie Avalon (Teen Angle), Joan Blondell (Vi), Edd Byrnes (Vince Fontaine), Sid Caesar (Træner Calhoun), Alice Ghostley (Mrs. Murdoch), Dody Goodman (Blanche), Sha-Na-Na (Johnny Casino + The Gamblers), Susan Buckner (Patty Simcox), Lorenzo Lamas (Tom Chisum), Fannie Flagg (Nurse Wilkins), Dick Patterson (Mr. Rudie), Eddie Deezen (Eugene), Darrell Zwerling (Mr. Lynch), Ellen Travolta (Servitrice). **Længde:** 110 min., 3040 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 15.9.78. ABCinema, Bio Trio, Rialto 1, Kosmorama (Århus), Scala (Ålborg), Grand (Odense), Lido (Vejle), Slots-Bio (Randers). Indspilningen påbegyndt d. 27. juni 1977. Anm. Kos. 139.

**HARLAN COUNTY U.S.A.**
Harlan County USA. USA 1976. **P-selskab:** Cabin Creek Films. **P:** Barbara Kopple. **P-leder:** Marc N. Weiss. **Fortekster:** Cecelia Grobla Waletzky, Jean Bertl, Jose Gallardo. **Instr:** Barbara Kopple. **Instr-ass:** Annie Lewis. **Manus:** Barbara Kopple. **Foto:** Hart Perry, Kevin Keating, Phil Parmet, Flip McCarthy, Tom Hurwitz. **Ass:** Anne Lewis, Shane Zarintash, Dick Donovan, Michael Hamilton, Alex Lukman. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** 16 mm. **Klip:** Nancy Baker, Mary Lampson, John Walz, Judy Rabinovitz, Helen Susman, Bette Fried, Lora Hays, Mirra Bank. **Musik:** »Dark As A Dungeon« af Merle Travis, »Mannington« af Hazel Dickens, »Coal Tatoo« af Davis Morris. **Solist:** Dave Morris./»Black Lung«, »Cold Blooded Murder«, »They can't keep us down« af og med Hazel Dickens./»Forty-two Years« af og med Nimrod Workman (Akk. Kenny Kosek)»»Come All You Coal-Miners« af og med Sarah Gunnings./»Which Side Are You On« af og med Florence Reese, Josh Waletzky/»Miner's Life« (trad.) med David Morris' Band./»This Little Light of Mine« (trad.). **Solist:** Bill Worthington./»Trouble Among Yearlings«. **Solist:** Country Cookin'./»Lone Prarie«. **Solister:** Roscoe Holcomb, Wade Ward. **Akk:** Lamar Grier, John Katarakis, John Otsuka, Gary Henderson. **Tone:** Josh Waletzky, Judy Rabinovitz, Helene Susman, Rhetta Barron, Barbara Kopple, Tim Coleman, Bob Gates, John Walz, Lee Dichter. **Medv:** Nimrod Workman, E. B. Allen, Bessie Lou Cornett, Jim Thomas, Jerry Wynn, Mickey Messer, Bob Davis, Nanny Rainey, Lois Scott, Minnie, Joe Dougher, Tom Pysell, Jerry Johnson, Frieda, Judie Grusenberry, Tommy Fergerson, Dorothy Johnson, Bill Worthington, Betty Eldrige, Crystal Fergerson, Ron Curtis, Barry Spielberg, Bill Dean, Polly Jones, Diane Jones, Phyllis Boyens, Otis King, Florence Reese, Mary Lou Fergerson, Carl Horn, John L. Lewis, Norman Yarborough, Lyn Patterson, Huston Elmore, Phil Sparks, John Corcoran, John O'Leary, Donald Rasmussen, Dr. Hawley Wells, Ken Yablonski, Arnold Miller, Sheriff Billy G. Williams, Tony Boyle, Joseph Yablonski, Tom Williams, Chip Yablonski, Mike Trebovich, William Simon, Henry Patrick. **Længde:** 103 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 28.7.78 Biografen i Huset. Dokumentarfilm om en 13 mdr. lang strejke i The Brookside Mine, Harlan County 1973-74.

**HIMLEN MÅ VENTE**
Heaven Can Wait. USA 1978. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Shelburne Associates. For Paramount. **P:** Warren Beatty. **Ex-P:** Howard W. Koch Jr., Charles H. Maguire. **P-leder:** Charles H. Maguire. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr:** Warren Beatty, Buck Henry. **Instr-ass:** Howard W. Koch Jr., Craig Huston. **Rollebesætter:** Pat Mock. **Manus:** Elaine May, Warren Beatty. **Efter:** skuespil af Harry Segall (Filmatiseret 1941 som »Here Comes Mr. Jordan«. Instr: Alexander Hall). **Teknisk kons:** Les Josephson, Frank O'Neill. **Foto:** William A. Fraker. **Kamera:** Nick McLean. **Farve:** Movielab. **Klip:** Robert C. Jones, Don Zimmerman. **Ass:** Elyane Bretherton, T. Battle Davis. **P-tegn:** Paul Sylbert. **Ark:** Edwin O'Donovan. **Dekor:** George Gaines. **Kost:** Richard Bruno, Theadora Van Runkle. **Makeup:** Lee Harmon. **Frisurer:** Lynda Gurasich. **Sp-E:** Robert MacDonald. **Musik:** Dave Grusin. **Musik-klip:** Milton Lustig. »Sonate Nr. 3« af Händel. **Solister:** Paul Brodie, Antonin Kubalak. »The Rams Marching Song« af John T. Boudreau. »Gladiatorernes indtogsmarch« af Julius Fucik. »Happy Birthday To You« af Mildred & Patty Hill. »Ciribiribin« af Tommy Overton, John K. Wilkinson, Albert Pestalozza. **Tone:** Tommy Overton, John K. Wilkinson, Dick Oswald. **Medv:** Warren Beatty (Joe Pendleton), Julie Christie (Betty Logan), James Mason (Mr. Jordan), Jack Warden (Max Corkle), Charles Grodin (Tony Abbott), Dyan Cannon (Julia Farnsworth), Buck Henry (The Escort), Vincent Gardenia (Krim), Joseph Maher (Sisk), Hamilton Camp (Bentley), Arthur Malet (Everett), Stephanie Faracy (Corinne), Jeannie Linero (Lavinia), Harry D. K. Wong (Gartner), George J. Manos (Vagt), Larry Block (Peters), Frank Campanella (Conway), Bill Sorrells (Tomarken), Dick Enberg (TV-interviewer), Dolph Sweet (Træner), R. G. Armstrong (Manager), Ed V. Peck (Træner), John Randolph (Tidligere ejer), Richard O'Brien (Rådgiver), Joseph F. Makel (Haiti-ambassadør), Will Hare (Læge), Lee Weaver (Station attendant), Roger Bowen (Avismand), Keene Curtis (Oppenheim), William Larsen (Renfield), Morgan Farley (Middleton), William Bogert (Lawson), Robert E. Leonard, Joel Marston, Earl Montgomery (Bestyrelsesmedlemmer), Bernie Massa (Coliseum-vagt), Peter Tomarken (Reporter), William Sylvester (Atom-reporter), Lisa Blake Richards (Kvindlig reporter), Charlie Charles (Highwire-performer), Nick Outin (Chauffør), Jerry Scanlan (Hodges), Jim Boeke (Kowalsky), Marvin Fleming (Gudnitz), Deacon Jones (Gorman), Les Josephson (Owens), Jack T. Snow (Cassidy), Curt Gowdy (TV-kommentator), Al DeRogatis (TV-farvekonsulent). **Længde:** 102 min., 2785 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 15.9.78 Palads, Kosmorama (Århus), Teater Bio (Ålborg), Folketeatret (Odense). Indspilningen påbegyndt d. 20. juni 1977. Anm. Kos. 139.

**HONNING MÅNE**
Honning måne. Danmark 1978. **Dist:** Obel. **P-selskab:** Konsortiet Honning Måne/Danmarks Radio. **P-leder:** Vibeke Windeløw. **P-ass:** Susanne Arnt. **Instr:** Bille August. **Instr-ass:** Birthe Frost. **Script:** Vibeke Lykke. **Manus:** Bille August. **Foto:** Dirk Brüel. **Ass:** Fritz Schrøder. **Stills:** Roald Pay. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ass:** Merete Brusendorff. **P-tegn:** Erling Jørgensen. **Rekvis:** Steffen Damsgård. **Kost:** Lissen Dirckinck-Holmfeld. **Makeup:** Birthe Christensen. **Musik:** Fuzzy. **Lys:** Jan Juhler, Kim Sejer Larsen. **Medv:** Claus Strandberg (Jens), Kirsten Olesen (Kirsten), Jens Okking (Bjarne), Poul Bundgård (Kirstens far), Grethe Holmer (Kirstens mor), Helen Svanholt (Jens'es mor), Peter Schrøder (Jørgen), Ulla Asbjørn Andersen (Bitten), Jonny Rosenvold (Moster Inge), Bjarne Buhr (Kenneth), Jørgen Kiil (Rejseleder), Lars Jungren (Brudekjolesælger), Bjørn Ploug (Præst), Knud Råhauge Jørgensen (Personalechef), Charlotte Neergård (Damefrisør), Dan & Baxen (Orkester), Benno P. Hansen (Benno), Flemming Saunte (Formand). **Længde:** 98 min., 2675 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 21.8.78 Palads, Brand, Saga (Århus), Scala (Ålborg), Folketeatret (Odense). Anm. Kos. 139.

**HVIDE DAMPER, DEN**
Belyj Parohod. USSR 1976. **P-selskab:** Kirgizfilm Studio. **Instr:** Bolot Samisev. **Manus:** Bolot Samisev. **Efter:** Roman af Tjinghiz Ajtmatov. **Foto:** Manas Mussajev. **Musik:** Alfred Schnittke. **Medv:** Nurgasy Sedegalijev (Drengen), Assankul Kuttubajev (Bedstefar), Drosbék Kutmanalijev (Oroskul). **Længde:** 99 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 19.9.78 Kino Kosmos. Anm. Kos. 139.

**HØJ SKRÆK**
High Anxiety. USA 1977. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Crossbow Productions. For 20th Century-Fox. **P:** Mel Brooks. **P-leder:** Ernest Wehmeyer. **Instr:** Mel Brooks. **Instr-ass:** Jonathan Sanger, Mark Johnson, David Sosna. **Manus:** Mel Brooks, Ron Clark, Rudy DeLuca, Barry Levinson. **Foto:** Paul Lohmann. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** John C. Howard. **Ark:** Peter Wooley. **Dekor:** Richard Kent, Anne MacCauley. **Kost:** Patricia Norris. **Makeup:** Tom Tuttle, Terry Miles. **Sp-E:** Jack Monroe. **Sp-foto-E:** Albert J. Whitlock. **Musik:** John Morris. **Arr:** John Morris, Jack Hayes, Ralph Burns, Nathan Scott. **Sang:** »High Anziety« af og med Mel Brooks. **Tone:** Gene Cantamessa, Richard Portman, William Hartman, Richard Sperber. **Medv:** Mel Brooks (Richard H. Thorndyke), Madeline Kahn (Victoria Brisbane), Cloris Leachman (Sygeplejerske Charlotte Diesel), Harvey Korman (Dr. Charles Montague), Ron Carey (Brophy), Howard Morris (Professor Lilloman), Dick Van Patten (Dr. Philip Wentworth), Jack Riley (Receptionist), Charlie Callas (Cocker Spaniel), Ron Clark (Zachary Cartwright), Rudy DeLuca (Dræber), Barry Levinson (Piccolo), Lee Delano (Norton), Richard Stahl (Dr. Baxter), Darrell Zwerling (Dr. Eckhardt), Murphy Dunne (Pianist), Al Hopson (Mand der skydes), Bob Ridgely (Blotter), Albert J. Whitlock (Arthur Brisbane), Pearl Shear (Skrigende kvinde), Arnold Soboloff (Dr. Colburn), Eddie Ryder (læge v. konvention), Sandy Helberg (Lufthavnsvagt), Fredric Franklyn (En mand), Deborah Dawes (Stewardesse), Bernie Kuby (Dr. Wilson), Billy Sands (Kunde), Ira Miller (Psykiater m. børn), Jimmy Martinez (Tjener), Beatrice Colen (Stuepige), Robert Manuel, Hunter Von Leer (Politimænd i lufthavn), John Dennis (Sygehjælper), Robin Menken (Coctail-tjener), Frank Campanella (Bartender), Henry Kaiser (Ny gom), Bullets Dur-

gom (Mand i telefonboks), Joe Bellan (Mandlig sygehjælper), Mitchell Bock (Overtjener), Jay Burton (Patient), Bryan Englund ,MSygehjælper), Anne Macey (Skrigende kvinde), Alan V. Schwartz (Psykiater). **Længde:** 95 min. **Censur:** Grøn. fb.u. 12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 4.9.78 Cinema 1-5, ABCinema, Scala (Ålborg), Biografen (Århus), Kino (Odense). Indspilningen påbegyndt d. 25. april 1977. Anm. Kos. 139.

**HØR, VAR DER IKKE EN, SOM LO?**
Danmark 1978. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Dagmar/Sam-Film. **P-leder:** Nina Crone. **I-leder:** Gert Fredholm. **P-ass:** Nico. **Instr:** Henning Carlsen. **Instr-ass:** Else Carlsen. **Manus:** Henning Carlsen. **Efter:** roman fra 1940 af Eigil Jensen. **Foto:** Henning Kristiansen. **Ass:** Michael Christensen. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Peter Højmark. **Rekvis:** Eg Norre, Søren Skjær. **Kost:** Birthe Qualmann. **Makeup:** Birthe Lyngsøe. **Musik:** Corelli, Smetana, Komeda. **Lys:** Leif Barnye Fick, Eg Norre. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Jesper Christensen (Hovedperson), Kirsten Olesen (Elisabeth), Jens Okking (Vægtløftermennesket), Karl Stegger (Muselmennesket), Otto Brandenburg (Graveren), Sejr Volmer Sørensen (Vorherre/Kontormand), Ingolf David (Den skægstubbede), Jess Ingerslev (Taleren), Jesper Klein (Filipensmennesket), Ellen Margrethe Stein (Tante), Peer Guldbrandsen (Tobakshandler), Else Højgård (Ella), Caja Heimann (Fru Sivertsen), Preben Neergård (Hr. Sivertsen), Edward Fleming (Kirkebetjent), Svend Åge Larsen (Vraget), Gyrd Løfquist (Kontormand), Tage Axelson (Graverhjælper), Lene Vasegård, Else Petersen, Per Helweg, Henry Büchmann, Per Walther, H. C. Nørgart. **Længde:** 102 min., 2790 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 15.9.78 Dagmar, Rialto 2, Bio 5 (Ålborg), Palads (Århus), Esa (Esbjerg), Kino (Odense), Kino (Roskilde), Palads (Vejle). Anm. Kos. 139.

**I SKYTTENS TEGN**
Danmark 1978. **Dist:** Dansk-Svensk. **P-selskab:** Happy Film. **P:** Anders Sandberg. **Instr:** Werner Hedman. **Manus:** Werner Hedman, Edmondt Jensen. **Foto:** Rolf Rønne, Gerhard Petersen. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Medv:** Ole Søltoft (Agent 69 Jensen), Poul Bundgård (Chefen), Karl Stegger (Hans Hivert), Kate Mundt (Frk. Munk), André Chazel (K.B.), Søren Strømberg (Arnold), Gina Janssen (Matty Harry), Lee Fong Wong (Madame Komphur), Benny Hansen (kraputski), Poul Hagen (Dr. Schmierkaese), Jeanne Darville (Fru Schmierkaese), Anna Bergman (Penny), Arthur Jensen (Kriminalassistent Mortensen), Ricky Bruch (Albaner), Torben Bille (Kraputskis assistent), Kirsten Norholt (Frk. Petersen), Poul Møller Taasinge (Rejsebureauchef), Georg Phillip, Valsø Holm, Else Petersen (Kunder i rejsebureau), Gotha Andersen (Fuld mand i tolden), William Kisum (Tolder), Poul Glargård (Falck-mand), Bent Rohweder (Stanley). **Længde:** 94 min., 2560 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 21.7.78 Saga, Bio Trio, Bio Lyngby, Fønix, Imperial (Odense), Saga (Esbjerg), Palads (Århus), City (Ålborg), Drive In, Bio (Roskilde), Scala (Slagelse), Bio (Silkeborg), Fotorama (Herning), Saga (Holstebro), Kinopalæet (Randers), Bio (Viborg), Biografteatret (Vejle), Gadekæret (Helsinge). Porno-komedie.

**I STORBYENS NAT**
The Driver. USA 1978. **Dist:** Fox. **P-selskab:** 20th Century-Fox/EMI. **P:** Lawrence Gordon. **As-P:** Frank Marshall. **P-leder:** Russ Saunders. **I-leder:** Don Kruger. **Instr:** Walter Hill. **Instr-ass:** Pat Kehoe, Lisa Hallas. **Stunt-instr:** Everette Creach, bill Burton, Chris Howell. **Manus:** Walter Hill. **Foto:** Philip Lathrop. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Tina Hirsch, Robert K. Lambert. **P-tegn:** Harry Horner. **Ark:** David Haber. **Kost:** Jack Bear, Robert Cornwall, Jennifer Parsons. **Makeup:** Gary Liddiard. **Sp-E:** Charley Spurgeon. **Musik:** Michael Small. **Arr:** Jack Hayes. **Tone:** Richard Wagner, Theodore Soderberg, Douglas Williams, Paul Wells, William Hartman, Richard Sperber, John Kline, Mike Hilkene. **Medv:** Ryan O'Neal (The Driver), Bruce Dern (Detektiven), Isabelle Adjani (The Player), Ronee Blakley (The Connection), Matt Clark (Red Plainclothesman), Felice Orlandi (Gold Plainclothesman), Joseph Walsh (Glasses), Rudy Ramos (Teeth), Denny Macko (Exchange man), Frank Bruno (The Kid), Will Walker (Fingers), Sandy Brown Wyeth (Split), Tara King (Fizzy), Richard Carey (Floorman), Fidel Corona (Kortspiller), Victor Gilmour (Boardman), Nick Dimitri (Blue Mask), Bob Minor (Green Mask), Angelo Lamonea, Patrick Burns (Patrons), Karen Kleiman, Thomas Myers, Bill McConnell (Passagerer), Allan Graf (Uniformeret betjent). **Længde:** 91 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 13.9.78 Nørreport, Tivoli. Anm. Kos. 139.

**INGEN MANDS DATTER**
Arvacska. Ungarn 1976. **P-selskab:** Hungarofilm. **Instr:** László Ranódy. **Manus:** László Ranódy, Judit Elek. **Efter:** novelle af Zsigmond Móricz. **Foto:** Sándor Sára. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Rudolt Maros. **Medv:** Zsuzsa Czinkóczi (Csöre), Anna Nagy (Stedmor), Sandor Hovath (Stedfar), Jozef Bihari (Gamle mand), Adam Szirtes (Bonde), Mariann Moor (Bondens mor). **Længde:** 87 min., 2414 m. **Censur:** Grøn. Fb.u. 12. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 27.9.78 Grand. Anm. Kos. 140.

**KVINDER DER VOLDTAGER**
Joy. USA 1977. **P:** Derek Davidson. **Manus:** Harley Mansfield, Derek Davidson. **Foto:** Keith McGovern. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** James F. MacCreil. **Ark:** Pierre DeLot. **Musik:** Martin Lewinter. **Tone:** Solomon Gemorrah. **Medv:** Sharon Mitchell (Joy), Melinda Marlove, Jake Teague, Richard Bolla, Gloria Leonard, Veri, Justine Fletcher, Ursula Brooke, Marco, Jay Pierce, Frank Kenwood, Jesse Wilson. **Længde:** 75 min., 2050 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 3.7.78 Metropol. Pornofilm.

**THE LAST WALTZ – THE BAND'S SIDSTE KONCERT**
The Last Waltz. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Last Waltz Productions. **P:** Robbie Robertson. **Ex-P:** Jonathan Taplin. **As-P:** Steven Prince. **Koncert-P:** Bill Graham. **P-samordner:** Larry Samuels, Peter Barsotti, Gregory Malozzi. **P-ass:** Neil Canton, Peter Knoop, Paul Marbury, Dayle Michelle, Michael O'Callahan, Ron Rapiel, Sally Stringer, Susan Winslow. **Fortekster:** Dan Perri. **P-leder:** Melvin D. Dellar. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Jerry Grandey, James Quinn, Linda McMurray. **Manus:** Martin Scorsese. **Kons:** Mardik Martin. **Foto:** Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Natita. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Yeu-Bun Yee, Jan Roblee. **P-tegn:** Boris Leven. **Dekor:** Anthony Mondell. **Kost:** Richard La Motte. **Makeup:** John Morin. **Musik-samordner:** Sonny J. Olivera. **Musik-klip:** Ken Wannberg, Bob Raff. **Sange:** »Don't Do it« af Holland, Dozier & Holland, »Theme From The Last Walz«, »Up On Cripple Creek«, »Shape I'm In«, »It Makes No difference«, »Stagefright«, »The Night They Drove Old Dixie Down«, »Chest Fever«, »Ophelia« af Jamie Robbie Robertson. »Old Time Religion« (trad.), »Genetic Method« af Garth Hudson. **Solister:** The Band./»The Weight« af J. R. Robertson. **Solister:** The Staples + The Band. /»Evangeline« af J. R. Robertson. **Solister:** Emmylou Harris + The Band./»Sip The Wine« af og med Rick Danko./»Who Do You Love« af Eugene McDaniels. **Solist:** Ronnie Hawkins./»Such A Night« af Malcolm J. Repennach. **Solist:** Dr. John. /»Helpless« af og med Neil Young./»Dry Your Eyes« af J. R. Robertson. **Solist:** Neil Diamond. /»Coyote« af og med Joni Mitchell./»Mystery Train« af Sam Phillips, Herman Parker. **Solist:** Paul Butterfield./»Mannish Boy« af Melvin London, Elias McDaniel, M. Morganfield. **Solist:** Muddy Waters./»Further On Up The Road« af Vinton Veasey, Don Robey. **Solist:** Eric Clapton. /»Caravan« af og med Van Morrison./»Forever Young« af Bob Dylan, »Baby Let Me Follow You Down« af Pastor Blind Gary Davis. **Solist:** Bob Dylan./»I Shall Be Released« af Bob Dylan. **Solister:** Bob Dylan, The Band, Ringo Starr, Ron Woon m.fl./Introduktion til »The Canterbury Tales« af Geoffret Chaucer læses af Michael McClure. /»Loud Prayer« af og med Lawrence Ferlinghetti. **Lys:** Delton Bass, Ed Stewart. **Tone:** Steve Gagne, Michael Evje, Don Lusby, Arthur Rochester, Nelson Stoll, James R. Wright, Ed Anderson, Elliot Mazer, Tim Kramer, Neil Brody, Jeremy Zatkin, Ray Thompson, Paul Sandweiss, Jerry Stroud, Dennis Mays, Andy Bloch, Steve Maslow, Harold Varney, Richard L. Oswald, Paul Laune. **Medv:** The Band: Rick Danko (bass, violin, sang), LeVon Helm (trommer, mandolin, sang), Garth Hudson (orgel, accordion, sax, synthesizers), Richard Manuel (piano, keyboards, trommer, sang), Robbie Robertson (guitar, sang), Bob Dylan, Joni Mitchell, Neil Diamond, Emmylou Harris, Neil Young, Van Morrison, Ron Wood, Muddy Waters, Eric Clapton, The Staples, Ringo Starr, Dr. John, Ronnie Hawkins, Paul Butterfield, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, Martin Scorsese, Jim Gordon, Tom Marlone, Howard Johnson, Jerry Hay, Richard Cooper, Charlie Keagle (blæsere), Larry Packer (el-violin). **Længde:** 117 min., 3180 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.7.78 Dagmar, Tivoli. Filmen indspillet i Billy Graham's Winterland i San Francisco på Thanksgiving Day 1976. Anm. Kos. 138.

**LIDERLIGE LURER, DEN**
Jeux de langue. Frankrig 1977. **Dist:** France-Continental. **P-selskab:** Cinema Plus. **Instr:** Francis Leroi. **Manus:** Francis Leroi. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Annabelle. **Musik:** Douret-Parras. **Medv:** Willy Braque, Lisa Stophenberg, Danielle Deslandes, Ursula White. **Længde:** 70 min., 1910 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 4.8.78 Studio 1-2. Pornofilm.

**LUCKY LUKE OG DALTON BRØDRENE**
Le Ballade Des Daltons. Frankrig/Belgien 1978. **P-selskab:** Dargaud Films/Goscinny Filmproduktion/Studio Idefix. **P:** George Dargaud. **P-leder:** Henri Gruel, Pierre Watrin./**Dansk P:** Gorm Lindbjerg, Just Betzer. **Instr:** René Goscinny. /**Dansk instr:** Sven Methling. **Manus:** René Goscinny, Maurice de Bevere. **Foto:** Claude Pointis. **Kamera:** Jacques Capo. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Pierre Hanotel. **Dekor:** Pierre Chabal. **Musik:** Claude Bolling/**Dansk sang:** Otto Brandenburg. **Tone:** René Hanotel. Henri Gruel/**Dansk tone:** Jon Bille Brahe. **Medv:** (danske stemmer:) Ove Sprogøe (Lucky Luke), Jesper Klein (Joe Dalton, August Betting, Ming Li Foo, Collins, Bones, Gammel fyr og hans far, Avistrykker), Claus Ryskjær (Jack Dalton, Dr. Smith, Tom O'Connor), Otto Brandenburg (Averell Dalton, Vagt, Slangefjer, Pepe, Groovy), Jess Ingerslev (William Dalton, En lærling, En mexikaner, En Kalv, En Avisdreng), Lars Knutzon (Wills, Pancho, En spiller, Walt, En rytter, En læge, En cowboy, Sam Game), Vera Gebuhr (Jolly Jumper, Carmen, Miss Worthspenny), Jytte Abildstrøm (Ra Ta Ta, 2 damer), Torben Hundahl (Fængselsdirektør, bartender, En fyr, En spiller, En minearbejder, Bud Bugman, Sheriffen, Obersten, En anden sheriff, En cowboy), Sven Methling (Grib). **Længde:** 82 min., 2231 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 22.9.78 Saga, Drive-In, Bio Trio, Fotorama (Viborg), Scala (Holstebro), Biografteatret (Vejle), Scala (Svendborg). Anm. Kos. 139.

**MELLEM VELLYSTIGE LÅR**
Entrecuisses. Frankrig 1977. **Dist:** Alpha-France. **P-selskab:** Les Films Du Palais Royal. **P:** Richard Bigotini. **Instr:** Pierre Reinhard. **Manus:** Pierre Reinhard, Nicolas Valine. **Foto:** Jean-Jacques Renon. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gilbert Kikoine. **Musik:** Daniel Bellus. **Medv:** Brigitte Lahaie, Willy Bracque, Anouchka, Guy Royer, Joel Charvier, Marion Webb, Sugartitt, Steve Weiss. **Længde:** 75 min., 2050 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Borg. **Prem:** 11.9.78 Carlton. Pornofilm.

**MISSEN SLADRER IGEN**
Le Sexe Qui Parle II. Frankrig. **P:** Francis Leroi. **Instr:** Fredric Lansac. **Farve:** Eastmancolor. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 1.9.78 Drive-In. Pornofilm.

**MISSER PÅ SEX-EVENTYR**
Supremes Jouissance/Jouissances. Frankrig 1977. **P-selskab:** Cinema Plus. **P:** Francis Leroi. **Instr:** Frédéric Lansac (= Claude Mulot). **Manus:** Claude Mulot. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gilbert Kikoine. **Musik:** John Saparato, Dany Darras. **Medv:** Martine Grimaud, Véronique Maugarsky, Brigitte Lahaie, Gilles Kari, Louison Boutin, Alban Cerray, Dominique Aveline, Hubert Geral, Guy Bonnafoux, Tony Murena, Herve Amalou. **Længde:** 78 min., 2145 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 10.7.78 Studio 1-2. Pornofilm.

**MISSION CAPRICORN 1**
Capricorn One. USA 1977. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Capricorn One Associates/A Lazarus-Hyams Production. For Associated General Films. **P:** Paul Lazarus III. **As-p:** Mike Rachmil. **P-leder:** Mike Rachmil. **I-leder:** Ronald B. Underwood. **Instr:** Peter Hyams. **Instr-ass:** Irby Smith, Jack Sanders. **Fortekster:** Dan Perri. **Stunt-instr:** Bill Hickman. **Luftscener:** Frank G. Tallman, David Jones. **Manus:** Peter Hyams (skrevet i 1972). **Foto:** Bill Butler. **Luft-foto:** David Butler. **Video:** Brent Sellstrom. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** James Mitchell. **P-tegn:** Albert Brenner. **Ark:** David M. Haber. **Dekor:** Julian Sacks, Rick Simpson. **P-ill:** Nikita Knatz. **Kost:** Patricia Norris. **Makeup:** Mike Westmore. **Sp-E:** Henry Millar Jr., Bob Spurlock, Bruce Mattok. **Miniature-samordner:** Ernie Huber. **Slanger/skorpioner:** Jim Donnaldson. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Jerry Jost, Bill Manooch, Art Piantadosi, Lester Fresholtz, Michael Minkler, Robert Henderson. **Medv:** Elliott Gould (Robert Caulfield), James Brolin (Oberst Charles Brubaker), Brenda Vaccaro (Mrs. Brubaker), Sam Waterston (Løjtnant Peter Willis), O. J. Simpson (Kommandør John Walker), Hal Holbrook (Dr. James Kelloway), Karen Black (Judy Drinkwater), Telly Savalas (Albain), David Huddleston (Hollis Peaker), David Doyle (Walter Loughlin), Lee Bryant (Sharon Willis), Denise Nicholas (Betty Walker), Robert Walden (Elliot Whitter), Jim Sikking (Mand i kontrolrum), Alan Fudge (Capsule communicator), James Karen (Vicepræsident Price), Nancy Malone (Mrs. Peaker), Hank Stohl (General Enders), Norman Bartold (Præsident). **Længde:** 124 min., 3315 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Regina. **Prem:** 14.8.78 Imperial. Indspilningen påbegyndt d. 3. januar 1977. Anm. Kos. 140.

**MUNTER SEXTUR PÅ ALPEHOTELLET**
Drei Schwedinnen in Oberbayern. Vesttyskland 1977. **P-selskab:** Lisa/Divina Film. **P-leder:** Erich Tomek. **Instr:** Siggi Götz. **Manus:** Florian Burg, Siggi Götz. **Foto:** Franz X. Lederle. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gerhard Heinz. **Medv:** Gianni Garko, Alexander Grill, Beate Hasenau, Inge Fock, Anika Egger, Ann Lündell, Jacques Herlin, Herbert Fux, Rosi Mayr, Bamschabl. **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Grøn. Fb.u. 12. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 17.7.78 Studio 1-2. Pornofilm.

**MÆND KAN IKKE VOLDTAGES**
Män kan inte våldtas. Sverige 1977. **Dist:** Fox-Stockholm. **P-selskab:** Stockholm Film. **P:** Jörn Donner. **P-leder:** Anssi Mänttäri. **I-leder:** Jaakko Talaskivi. **P-ass:** Tuula Söderberg. **Instr:** Jörn Donner. **Instr-ass:** Jeannette Donner. **Manus:** Jörn Donner. **Efter:** roman af Märta Tikkanen fra 1975. **Foto:** Bille August. **Ass:** Fritz Schrøder, Pertti Mutanen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Irman Taina. **Kost:** Max Goldstein. **Ass:** Marhatta Talaskivi, Marjetta Nissinen. **Makeup:** Kristiina Valkeasuo. **Musik:** Heikki Valpola. **Sang:** Tommy Tabermann. **Solist:** Lill Lindfors. **Tone:** Jouko Lumme, Johan Hake, Lars Klettner. **Medv:** Anna Godenius (Eva Randers), Gösta Bredefeldt (Martin Wester), Toni Regner (Agneta), Göran Schauman (Bertil), Algot Böstman (Jon Randers), Christer Björkman (Jockum Randers), Carl-Axel Heikert (Bowlinginstruktør), Christina Inpreniuszalewski (Martins fraskilte kone), Nils Brandt, Märta Laurent, Margit Lindeman, Svante Martin, Veronika Mattson, Asko Sarkola, Lars Svedberg, Gustav Wiklund. **Længde:** 99 min., 2690 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 14.8.78 Palads. Anm. Kos. 140.

**OND CIRKEL**
Full Circle. England/Canada 1976. **Dist:** CIC. **P-selskab:** Fetter Productions/Classic Film Industries. **P:** Peter Fetterman, Alfred Pariser. **As-P:** Hugh Harlow. **Ex-P:** Julian Melzack. **P-leder:** Peter Bennett. **Instr:** Richard Loncraine. **Instr-ass:** Tony Thatcher, Gerry Gavigan. **Manus:** Dave Humphries. **Adapt:** Harry Bromley Davenport. **Efter:** romanen »Julia« af Peter Straub. **Foto:** Peter Hannan. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Ron Wisman. **Ark:** Brian Morris. **Kost:** Susan Daviid. **Makeup:** Dickie Mills. **Sp-E:** Thomas Clark. **Musik:** Colin Towns. **Sange:** »Speedy Gonzales« af David Hill, Buddy Kaye. **Solist:** Pat Boone./»My Boyfriend's Back« af Robert Feldman, G. Goldstein. **Solist:** The Angels. **Tone:** Jim Hopkins, Tony Jackson, David Appelby, Gary Bourgeois. **Medv:** Mia Farrow (Julia Lofting), Keir Dullea (Magnus Lofting), Tom Conti (Mark), Jill Bennett (Lily), Robin Gammell (David Swift), Cathleen Nesbitt (Mrs. Rudge), Anna Wing (Rose Flood), Edward Hardwicke (Kaptajn Paul Winter), Mary Morris (Greta Braden), Pauline Jameson (Claudia Branscombe), Peter Sallis (Geoffrey Branscombe), Arthur Howard (Mr. Piggott), Damaris Hayman (Miss Pinter), Susan Porrett (Mrs. Ward), Sophie Ward (Katie Lofting), Hilda Fennemore (Katherine), Yvonne Edgell (Mrs. Floods niece), Nigel Havers (Ejendomsmægler), Dennis Lill (Doktor), Ann Mitchell (Dame i park), Michael Bilton (Sælger), John Tinn (Kunde). **Længde:** 97 min., 2650 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 21.7.78 Alexandra. Gyser.

**PARISERPIGENS LYSTIGE TREKANT**
Les Grandes Jouisseuses. Frankrig 1978. **Dist:** Alpha-France. **P-selskab:** Shangrila Productions. **Instr:** Burd Tranbaree (= Claude Bernard-Aubert). **Manus:** Burd Tranbaree. **Foto:** Pierre Fattori. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Roger Brigelain. **Musik:** Paul Vernon. **Medv:** Brigitte Lahaie, Ursula White, Jean-Louis Vattier, Dominique Aveline, Armanda Marie-Dominique Singier. **Længde:** 83 min., 2250 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Borg. **Prem:** 26.7.78 Carlton. Pornofilm.

**PICASSOS EVENTYR**
Picassos äventyr – Tusan kärleksfulla lögner. Sverige 1978. **Dist:** SF. **P-selskab:** Svenska Ord/Svensk Filmindustri. **P-leder:** Staffan Hedqvist. **I-leder:** Suzanne Branner. **P-ass:** Eva Ivarsson. **Instr:** Tage Danielsson. **Manus:** Hans Alfredson, Tage Danielsson. **Animation:** Per Åhlin. **Foto:** Tony Forsberg, Roland Sterner. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jan Persson. **Ark:** Hans Alfredson, Per Åhlin, Stig Boquist. **Rekvis:** Lena Nilsson, Lena Magnusson. **Kost:** Mona Theresia Forsén, Gunnar Naeslund. **Makeup:** Bengt Ottkil, Tina Johansson. **Sp-E:** Christer Berglund, P. O. Ohlsson, Bengt Schöldström. **Koreo:** Lisbeth Zachrisson. **Musik:** Gunnar Svensson, Erik Satie, Puccini. **Tone:** Per Carleson, Christer Furubrand, Peter Holthausen, Berndt Frithiof. **Medv:** Gösta Ekman (Pablo Picasso), Hans Alfredson (Don José, hans far), Margaretha Krook (Dona Maria, hans mor), Birgitta Andersson (Mrs. April Guggenheim), Jarl Bossén (Gugge Guggenheim), Lisbeth Zachrisson (Olga), Yngve Gamlin (Djagilev), Per Oscarsson (Apollinaire), Lennart Nyman (Henri Rosseau), Lars-Åke von Vultée (Erik Satie), Elisabeth Söderström (Mimi), Lena Nyman (Madeleine Sirkka), Lasse Pöysti (Hendes far), Birgitte Ulfsson (Hendes mor), Sven Lindberg (Dr. Alfred Schweitzer), Rolv Wesenlund (Edvin Grieg), Magnus Granström (Pepperoni), Jim Hughes (Big Mac Kalinweiler), Tom Younger (Kommisæren), Hjördis Peterson (Grand Mere), Ulf Von Zwiegbeck (Salvador Dali), Bernard Cribbins (Gretrude Stein), Wilfried Brambell (Alice B. Toklas), Toivo Pawlo (Elsa Beskow). **NB:** I den danske version er det Ove Sprogøe, der er fortælleren (der præsenterer sig som Karen Blixen). **Længde:** 113 min., 3155 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper. **Prem:** 24.8.78 Grand. Anm. Kos. 140.

**PRETTY BABY**
Pretty Baby. USA 1978. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Louis Malle. **As-P:** Polly Platt. **P-leder:** Tony Wade. **Rollebesætter:** Juliet Taylor, Gary Chason. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** John M. Poer, Don Heitzer, Toby Lovallo. **Manus:** Polly Platt. **Efter:** fortælling af Polly Platt, Louis Malle inspireret af bogen »Storyville, New Orleans« af Al Rose. **Foto:** Sven Nykvist. **Kamera:** Mike McGowan. **Sp-foto:** Maureen Lambray. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Suzanne Fenn, Suzanne Baron. **Ass:** Alice Miller, Mateel Hoppe, Ruth Blacyeslee. **P-tegn:** Trevor Williams, Jim Berkey. **Dekor:** Jim Berkey. **Rekvis:** Mark Wade. **Kost:** Mina Mittelman. **Makeup:** Dave Grayson, Charlene Roberson. **Frisurer:** Charlene Roberson. **Musik:** Jerry Wexler. **Klaversolo:** Bob Greene. The New Orleans Ragtime Orchestra m. Kid Thomas, Louis Cottrell, Raymond Burke, James Booker spiller Jelly Roll Morton. **Tone:** Don Johnson, Dick Voriseck. **Medv:** Keith Carradine (Bellocq), Susan Sarandon (Hattie), Brooke Shields (Violet), Barbara Steele (Josephine), Antonio Fargas (Professoren), Frances Faye (Madame Nell), Matthew Anton (Red Top), Diana Scarwid (Frieda), Seret Scott (Flora), Cheryl Markowitz (Gussie), Susan Manskey (Fanny), Laura Zimmerman (Agnes), Miz Mary (Odette), Gerrit Graham (Highpockets), Mae Mercer (Mama Moseberry), Don Hood (Alfred Fuller), Pat Perkins (Ola Mae), Von Eric Thomas (Nonny), Sasha Holliday (Justine), Lisa Shames (Antonia), Henry Braden (Harry), Patrick M. Burke (Fannys kunde), C. C. Courtney (Marineofficer), Joe Catalavetto (Hatties kunde), Philip H. Sizeler (Senator), Don K. Lutenbacher (Violets kunde), Hobe May (Farmer). **Længde:** 109 min., 3010 m. **Censur:** Grøn. Fb.u. 12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 29.9.78 Grand. Indspilningen påbegyndt d. 21. marts 1977 i New Orleans. Anm. Kos. 139.

**SEX WORLD**
Sex World. USA 1978. **P:** Billy Thornberg. **Instr:** Anthony Spinelli. **Manus:** Dean Rogers, Anthony Spinelli. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Toni McVey. **Medv:** Anette Haven, Leslie Bovee, Sharon Thorpe, Desiree West, Amber Hunt, John Leslie, Jack Wright, Kent Hall, Suzette Holland, Carole Tong, Joey Civera, Johnny Keyes. **Længde:** 90 min., 2450 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 4.9.78 Metropol. Pornofilm.

**SEX-GALE MENIGHED, DEN**
The Charity Ball. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Andrea True, Marc Stevens, Cindy West. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 7.8.78 Broadway. Pornofilm.

**SEXGALE PIRAT, DEN**
Captain Lust. USA 1977. **P-selskab:** Tantric Pictures. **P:** Beau Buchanan. **Instr:** Beau Buchanan. **Manus:** Beau Buchanan, Steven Barry. **Foto:** Joe Mangine. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** B. E. Bangsberg. **Musik:** Fred Schminke. **Tone:** C. W. Cressler, Paul Blank. **Medv:** Nancy Dare, Justine Fletcher, Jamie Gillis, Verry Knotty, Sharon Mitchell, Wade Nichols, Ming Toy, Jake Teague. **Længde:** 80 min., 2190 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 28.8.78 Studio 1-2. Pornofilm.

**SIDSTE NAT PÅ STATION 13**
Assault on Precinct 13. USA 1976. **Dist:** Turtle Releasing Org. **P-selskab:** CKK Productions. **P:** J. S. Kaplan. **Ex-P:** Joseph Kaufman. **As-P:** Steven Fine. **P-:** James Nichols. **P-leder:** John Syrjamaki. **Instr:** John Carpenter. **Instr-ass:** James Nichols. **Stunt-instr:** John Roy Rogers, Rueben Joe Melendez. **Manus:** John Carpenter. **Foto:** Douglas Knapp. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** John T. Chance (= John Carpenter). **Ark:** Tommy Wallace. **Dekor:** Richard Girod. **Kost:** Louise Kyes. **Makeup:** Don Bledsoe. **Sp-E:** Richard Albain Jr. **Musik:** John Carpenter. **Musik:** John Carpenter. **Tone:** William Cooper, Bill Varney, Tommy Wallace. **Medv:** Austin Stoker (Ethan Bishop), Darwin Joston (Napoleon Wilson), Laurie Zimmer (Leigh), Martin West (Lawson), Tony Burton (Wells), Charles Cyphers (Straker), Nancy Loomis (Julie), Peter Bruni (Ismand), John J. Fox (Warden), Kim Richards (Kathy), Marc Ross, Alan Koss (Betjentene Tramer og Baxter), Henry Brandon (Sgt. Chaney), Frank Doubleday (White Warlord), Gilbert De La Pena (Chicano Warlord), Peter Frankland (Cau dell), Al Nakauchi (Oriental Warlord), James Johnson (Black Warlord), Gilman Rankin (Buschauffør), Cliff Battuello, Horace Johnson (Vagtmænd), Valentine Villareal (Chicano-bølle), Kenny Miyamoto (Oriental-bølle), Len Whitaker (Black gangster), Brent Keast (Radiojournalist). **Længde:** 91 minåjn, 2480 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 4.9.78 Kinopalæet. Anm. Kos. 139.

**SMUKKE OG DE LIDERLIGE, DE**
La Rage du Sexe. Frankrig 1977. **Dist:** Alpha France. **P-selskab:** Tanagra Productions. **Instr:** Patrick Aubin (= Jean-Claude Roy). **Foto:** Pierre Robes. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gary Dandeur. **Medv:** Martine Semot, Carolina, Danielle David, Francoise Lemay, Francois Sallier, Thierry De Bremm. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 18.9.78 Studio 1-2. Pornofilm.

**STORE PANSERSLAG, DET**
Il Grande Attacco. **Eng.titel:** The Biggest Battle. Italien 1977. **P-selskab:** Dania/National Cinematografica. **P:** Mino Loy, Luciano Martino. **Instr:** Umberto Lenzi. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Musik:** Franco Micalizzi. **Medv:** Henry Fonda, Stacy Keach, Giuliano Gemma, Helmut Berger, Samantha Eggar, John Huston, Ray Lovelock, Edwige Fenech. **Længde:** 108 min.,

2912 m. **Censur:** fb.u. 16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 31.7.78 Tre Falke. Krigsfilm.

**STORE SPRING, DET**
International Velvet. England 1978. **Dist:** CIC. **P-selskab:** MGM. **P:** Bryan Forbes. **As-P:** John L. Hargreaves. **P-samordner:** Don Boyd. **P-leder:** Donald Toms, John Nicolella. **I-leder:** John Downes, Lou Fusaro, Peter A. Runfolo. **Instr:** Bryan Forbes. **Instr-ass:** Philip Shaw, Peter Bennett, Jerry Shapiro, William Eustace. **Stunt-instr:** Richard Graydon. **Heste:** Raymond Brooks-Ward. **Manus:** Bryan Forbes. **Efter:** romanen »International Velvet« (1944) af Enid Bagnold. Filmatiseret samme år m. Elizabeth Taylor i hovedrollen. **Kons:** Kommandør John Oram, William C. Steinkraus, Marcia Williams. **Foto:** Tony Imi, Edward R. Brown. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Timothy Gee. **P-tegn:** Keith Wilson. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** John Furness. **Makeup:** Ann Cotton, Eric Allwright. **Musik:** Francis Lai. **Arr:** Jean Musy. **Tone:** Jonathan Bates, Gus Lloyd, Ken Baker. **Medv:** Tatum O'Neal (Sarah Brown), Christopher Plummer (John Seaton), Anthony Hopkins (Kaptajn Johnny Johnson), Nanette Newman (Velvet Brown), Peter Brakworth (Pilot), Dinsdale Landen (Mr. Curtis), Sarah Bullen (Beth), Jeffrey Byron (Scott Saunders), Richard Warwick (Tim), Daniel Abineri (Wilson), Jason White (Roger), Martin Neil (Mike), Douglas Reith (Howard), Dennis Blanch (Politimand), Norman Wooland (Læge), Susan Jameson (TV-interviewer), Brenda Cowling (Alice), James Smile, David Tate (Kommentatorer), Ronald Chenery (Fly-assistent), Geoffrey Drew (Co-pilot), Emma Forbes (Skoleelev), Paul Rosebury (Charlie). **Længde:** 122 min., 3350 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 1.9.78 Palads. Indspilningen påbegyndt d. 1. september 1977. Familiefilm.

**STRØMEREN SLÅR KNOCK-OUT**
Piedone l'Affricano. **Ty.titel:** Plattfuss in Afrika. Italien/Vesttyskland 1977. **Dist:** Tobis. **P-selskab:** Laser Films/Titanus/Rialto. **Instr:** Steno (= Stefano Vanzina). **Instr-ass:** Thomas Franke. **Manus:** Franco Verucci, Rainer Brandt, Adriano Bolzoni, Gianni Simonelli. **Foto:** Alberto Spagnoli. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Mario Morra, Ilona Spagnoli. **Ark:** Bruno Cesari. **Musik:** Guido & Maurizio de Angelis. **Medv:** Bud Spencer (Rizzo), Enzo Cannavale (Caputo), Werner Pochat (Spiros), Dagmar Lassander (Margy), Joe Stewardson (Smollet), Baldwin Dakil (Bodo). **Længde:** 115 min., 3130 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Regina. **Prem:** 6.9.78 Saga. Krimi-komedie.

**STUEPIGENS LIDERLIGE LYSTER**
Leche-moi partout. Frankrig 1977. **Dist:** Alpha-France. **P-selskab:** Films Du Palais Royal. **P:** Richard Bigotini. **Instr:** Francis Leroi. **Manus:** Francis Leroi. **Foto:** Francois About. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Annabelle Le Doeuf. **Musik:** Pourret Darras. **Tone:** Dominique Levert. **Medv:** Max Pardos, Karine Stephen, Peggy, Lydie, Jenny Feeling. **Længde:** 82 min., 2270 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 14.7.78 Royal (Århus). Pornofilm.

**SØDE SYGE, DEN**
Dites-lui que le l'aime. Frankrig 1977. **Dist:** AMLF. **P-selskab:** Prospectacle Filmoblic/FR 3. **P:** Maurice Bernart, Hubert Niogret. **As-P:** Jacques Vidal. **P-leder:** Daniel Vaissaire. **Instr:** Claude Miller. **Instr-ass:** Luc Beraud, Michel Such, Jacques Fontainer. **Manus:** Claude Miller, Luc Beraud. **Efter:** romanen »This Sweet Sickness« (1960) af Patricia Highsmith. **Foto:** Pierre Lhomme. **Ass:** Gilbert Duhalde. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jean-Bernard Bonis. **Ass:** Sophie Planche. **Ark:** Hilton MacConnicio. **Dekor:** Diego Banco. **Kost:** Hilton MacConnicio. **Makeup:** Joël Lavau. **Frisurer:** Chartal Durpoix. **Musik:** Alain Jomy, W. A. Mozart (Sonate for piano K 545), Schubert (Fantasi for 4-hændigt piano 103). **Tone:** Paul Lainé. **Medv:** Gérard Depardieu (David Martinaud), Miou-Miou (Juliette), Claude Piéplu (Chouin), Jacques Denis (Gérard Dutilleux), Dominique Laffin (Lise), Christian Clavier (Francois), Josiane Balasko (Nadine), Jacqueline Jeanne (Jeanne), Michel Pilorge (Maurice), Xavier Saint Macary (Michel Barbet), Véronique Silver (Madame Barbet), Michel Such (Raymond), Annik Le Moal (Camille), Nathan Miller (Barnet). **Længde:** 107 min., 3054 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Partner & Kompagnon. **Prem:** 4.8.78 Alexandra. Indspilningen påbegyndt d. 28. marts 1977 i Chamonix. Anm. Kos. 139.

**SÅ GODE VENNER VAR VI VIST**
C'eravamo tanto amati. Italien 1974. **Dist:** Delta. **P-selskab:** Dean Cinematografica/Delta. **P:** Pio Angeletti, Adriano de Micheli. **Instr:** Ettore Scola. **Manus:** Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Ettore Scola. **Foto:** Claudio Cirillo. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Raimondo Crocciani. **Ark:** Luciano Ricceri. **Musik:** Armando Trovajoli. **Medv:** Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola), Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanni Ralli (Elide Catenacci), Aldo Fabrizi (Romolo Cantenacci), Marcella Michelangeli (Gabriella). **Længde:** 122 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 31.8.78 Delta. Anm. Kos. 140.

**TERROR BAG LUKKEDE DØRE**
Jackson County Jail. USA 1976. **P-selskab:** New World Productions. **P:** Jeff Begun. **Ex-P:** Roger Corman. **As-P:** Paul Gonsky. **P-leder:** Richard Schor, Mark Carlton. **Instr:** Michael Miller. **2nd-unit-instr:** Jan Kiesser. **Instr-ass:** Richard Schor, Gary Dorf. **Fortekster:** Jack Rabin. **Stunt-instr:** James Arnett. **Manus:** Donald Stewart. **Foto:** Bruce Logan. **2nd-unit-foto:** Jan Kiesser. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Caroline Ferriol. **Ark:** Michael McCloskey. **Kost:** Cornelia McNamara, Penelope Jacques. **Musik:** Loren Newkirk. **Tone:** Bill Kaplan. **Medv:** Yvette Mimieux (Dinah Hunter), Tommy Lee Jones (Coley Blake), Robert Carradine (Bobby Ray), Frederic Cook (Hobie), Severn Darden (Sheriff Dempsey), Howard Hesseman (David), John Lawlor (Deputy Burt), Britt Leach (Dan Oldum, bartender), Nan Martin (Allison), Nancy Noble (Lola), Lisa Copeland (Pige i kollektiv), Clifford Emmich (Mr. Bigelow), Michael Ashe (Mr. Cooper), Edward Marshall (Mr. Blight), Marcie Drake (Davids veninde, Candy), Betty Thomas (Servetrice), Ken Lawrence (Paulie), Arthur Wong (Cafeteriakok), Marci Barkin (Pige i cafeteria), Michael Hilkene (Vincent Lepardo), Roy David Hagle (Ambulancechauffør), William Molley (Lyle Peters), Ira Miller (Fuld mand). **Længde:** 85 min., 2320 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 24.8.78 Nørreport. Spændingsfilm.

**THANK GOD IT'S FRIDAY**
Thank God It's Friday. USA 1978. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Casablanca Filmworks/Motown. For Columbia. **P:** Rob Cohen. **Ex-P:** Neil Bogart. **Co-P:** Philip Goldfarb. **As-P:** Tony Masters, Lauren Shuler. **P-leder:** Philip Goldfarb. **Instr:** Robert Klane. **2nd-unit-instr:** Jim Gavin. **P-samordner:** Wynn Cochran. **Instr-ass:** Charles Ziarko, William R. Lasky. **Stunt-instr:** Phil Adams, Bill Coach, Gary Davis m.fl. **Manus:** Barry Armyan Bernstein. **Foto:** James Crabe. **Luft-foto:** Frank Holgate. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Richard Halsey. **P-tegn:** Tom H. John. **Dekor:** Darrell L. White, Jeff Haley. **Kost:** Betsy Jones. **Makeup:** Stephen Gautier. **Sp-E:** Russ Hessey. **Koreo:** Joanne Divito, Nanci Hammond. **Disco-dans:** John R. Lampkin. **Musik-arr:** Harry Betts. **Musik-samordner:** Marc Paul Simon. **Musik-kons:** Rich Montesano, Manny Slali, Bobby Guttadaro, Sam Shaw. **Melodier:** »After Dark« af Simon Sousson, Sabrina Sousson. **Solist:** Pattie Brooks/»Find My Way« af Johnny Melfi, »It's Serious« af George Johnson, Larry Blackmon. **Solister:** Cameo./»Let's Make A Deal« af Michael Smith. **Solister:** G. C. Cameron & Syreeta./»Brickhouse«, »Too Hot Ta Trot« af T. McClary, M. Williams, W. Orange, L. Ritchie, R. Leapread, W. King. »Easy« af L. Richie. **Solister:** The Commodores./»Romeo and Juliet« af og med Alec R. Costandinos./»You're The Reason I Feel Like Dancing« af H. Johnson. **Solister:** Fifth Dimension./»From Here To Eternity« af Giorgio Moroder, Peter Bellotte. **Solist:** Giorgio./»Dance All Night« af Willie Hutch. **Solist:** Cuba Gooding. /»Love Masterpiece« af Hal Davis, Josef Powell, Art Posey. »I'm Here Again« af M. Sutton, B. Sutton, Kathy Wakefield. **Solist:** Thelma Houston. /»Disco Queen« af Paul Jabara. »Trapped In A Stairway« af P. Jabara, Bob Esty. **Solist:** Paul Jabara./»Do You Want The Real Thing«, »You Can Always Tell A Lady« af D. C. LaRue, Bob Esty. **Solist:** D. C. LaRue./»Thank God It's Friday«, »You're The Most Precious Thing In My Life« af Alec R. Costandings. **Solister:** Love & Kisses./»I Wanna Dance« af Pete Bellotte. **Solister:** Marathon./»Meco's Theme« af Harold Wheeler. **Solist:** Meco./»Floyd's Theme« af Dick St. Niklaus. **Solister:** Natural Juices./»Down To Lovetown« af Don Daniels, Michael Sutton, Kathy Wakefield. **Solister:** The Originals./»Lovin', Linin' and Givin'« af Kenneth Stover, Pam Davis. **Solist:** Diana Ross./»Sevilla Nights« af N. Skorsky, J. M. Descarano, J. C. Petit. **Solist:** Santa Esmeralda. /»Love To You Baby«, »Try With Your Love« af Donna Summer, Giorgio Moroder, Pete Bellotte. »Je T'aime Moi Non Plus« af Serge Gainsbourg. »Last Dance« af Paul Jabara. **Solist:** Donna Summer./»Take It To The Zoo« af Donna Summer, Bruce Sudano, Joe Esposito. **Solist:** Sunshine. /»Hollywood« af J. Morali, H. Belolo, P. Hurtt. »I Am What I Am« af J. Morali, H. Belolo, V. Collis, P. Whitehead. **Solist:** Village People./»Leatherman's Theme« af Arthur Wright. **Solister:** Wright Brothers Flying Machine. **Lys:** Lawrence Silverman. **Tone:** Al Overton Jr., Arthur Piantadosi, Les **Fresholtz, Michael Minkler. Medv:** Valerie Landsburg (Frannie), Terri Nunn (Jeannie), Chick Vennera (Marv Gomez), Donna Summer (Nicole Sims), Ray Vitte (Bobby Speed), Mark Lonow (Dave), Andrea Howard (Sue), Jeff Goldblum (Tony Di Marco), Robin Menken (Maddy), Debra Winger (Jennifer), John Friedrich (Ken), Paul Jabara (Carl), Marka Small (Jackie), Chuck Sacci (Gus), Hilary Beane (Shirley), DeWayne Jessie (Floyd), The Commodores (Dem selv), Phil Adams (Tarzan), Judith Brown (Kværulant i en bar), Marianne Bunch (Boutique-ekspedient), Tony Cacciotti (Klubkasserer), Jacqueline Carlin (Blondine), Gregory V. Karliss (Mand ved bar), Wade Collings (Jennifers partner). **Længde:** 89 min., 2450 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. Indspilningen påbegyndt d. 18. juli 1977.

**TYSKLAND I EFTERÅRET**
Deutschland Im Herbst. Vesttyskland 1978. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Filmverlag der Autoren/Hallelujah-Film/Kairos Film. **P:** Theo Hinz, Eberhard Junkersdorff. **P-leder:** Heinz Badewitz, Karl Helmer, Herbert Kerz. **Instr:** Heinrich Böll, Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Edgar Reitz, Katja Rupe, Volker Schlöndorff, Peter Sinkel, Peter Steinback. **Manus:** Heinrich Böll, Peter Sternbach. **Foto:** Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Nounier, Jörg Schmidt-Reitwein. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Heidi Genée, Mulle Goetz-Dickopp, Tanja Schmidbauer, Christina Warnick. **Ark:** Winfried Henning, Henning Von Gierke, Toni Lüdi. **Tone:** Roland Hentschke, Martin Müller, Günther Stadelmann. **Medv:** Horst Mahler, Armin Meier, Liselotte Eder, Wolf Biermann, Vadim Glowna, Helmut Griem, Rainer Werner Fassbinder, Caroline Chaniolleau, Hildegard Friese, Petra Kiener, Lisi Mangold, Eva Meier, Katja Rupe, Franziska Walser, Angela Winkler, Wolfgang Baechler, Heinz Bennent, Joachim Bissmeyer, Hans Peter Cloos, Otto Friebel, Michael Gahr, Horatius Heberle, Hannelore Hoger, Dieter Laser, Enno Patalas, Franz Priegel, Werner Possardt, Leon Rainer, Walter Schmiedinger, Gerhard Schneider, Eric Vilgertshofer, Manfred Zapatka, Joey Bushmann samt kollektivet »Rote Rübe«. **Længde:** 116 min., 3671 m. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 4.9.78 Dagmar. Debatfilm.

**UNDERVANDSKRIGEN**
The Amazing Captain Nemo. USA 1978. **P-selskab:** Warner Bros. **P-sup:** George E. Swink. **P-ex:** Arthur Weiss. **P-leder:** Donald C. Klune. **Instr:** Alex March. **Undervandsinstr:** Paul Stader. **Instr-ass:** Norman Arthur August. **Stunt-instr:** Hubie Kerns Jr., Paul Stader m.fl. **Manus:** Norman Katkov, Preston Wood, Robert C. Dennis, William Keys, Mann Rubin, Robert Bloch, Larry Alexander. **Kons:** Herman Rush. **Foto:** Lamar Boren. **Sp-foto-E:** L. B. Abbott. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Bill Brame. **Ark:** Gene Lourie, Duane Alt. **Dekor:** Harold Fuhrman, John Anderson. **Kost:** Paul Zastuonevich. **Makeup:** John Inzetella. **Musik:** Richard La Salle. **Tone:** Allan R. Potter, Al Overton. **Medv:** José Ferrer (Kaptajn Nemo), Burgess Meredith (Professor Waldo Cunningham), Tom Hallick (Kommandør Tom Franklin), Burr Debenning (løjtnant Jim Porter), Lynda Day George (Kate), Mel Ferrer (Dr. Robert Cook), Richard Angarola (Trog), Horst Buchholtz (King Tabor), Warren Stevens (Mr. Miller), Med Florey (Tor), Yale Summers (Sirak), Anthony Geary (Bork), Randolph Roberts,

Peter Jason, David Westberg (Besætningsmedlemmer), Harvey Fisher, Anthony McHugh (Radiofolk), Jerry Maren (Caesar), Steve Powers (Ingeniør), Art Balinger. **Længde:** 103 min., 2810 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 29.9.78 Nørreport. Eventyrfilm.

**UNG NONNES EROTISKE AFSLØRINGER**
Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne. Schweix 1977. **P:** Cinemec. **Instr:** Jess Franco. **Medv:** Susan Hemingway, William Berger, Herbert Fux. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 11.9.78 Colosseum. Pornofilm.

**VEJEN TIL BYEN**
Danmark 1978. **Dist:** Dan-Ina. **P-selskab:** Dok-Film/Husfilm/Vejen til Byen i/s. **Instr:** Claus Wanscher, Jes Bonde, Preben Nygaard Andersen. **Manus:** Claus Wanscher, Jes Bonde, Preben Nygaard Andersen. **Foto:** Freddy Tornberg, Teit Jørgensen, Claus Wanscher, Peter Berg, Preben Nygaard Andersen, Franco Invernizzi. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** 16 mm. **Klip:** Svend Erik Holst Jensen, Preben Nygaard Andersen, Claus Wanscher. **Musik:** Dårskabens Husorkester, Jan Toftlund, Erik Grip. **Tone:** Peter Sakse, Jes Bonde, Jon Bille Brahe. **Medv:** Keld Henriksen, Doris Larsen, Niels Andersen, Franco Invernizzi, Peter Larsen, Stine Larsen, Erik Mikkelsen, Raymond Adjavon, Harley Petersen, Ilse Olsen, Ulla Koppel, Jan Stub, Peter Madsen samt folk fra Højbjerg Maskinfabrik (Århus), Arbejdsformidlingen (Kolding), Volvo (Göteborg) og SID (Kolding). **Længde:** 86 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 8.9.78 Biografen i Huset, Århus Biografcenter. Debatfilm.

**VILDE GÆS, DE**
The Wild Geese. England 1977. **Dist:** Rank. **P-selskab:** Richmond Film Productions. For Various Entertainment Trading Co. **P:** Euan Lloyd. **As-P:** Chris Chrisafis. **P-sup:** Harold Buck. **P-leder:** Norman Foster. **I-leder:** Ray Freeborn. **Instr:** Andrew V. McLaglen. **2nd-unit-instr:** John Glenn. **Instr-ass:** Derek Cracknell. **Stunt-instr:** Bob Simmons. **Manus:** Reginald Rose. **Efter:** roman af Daniel Carney. **Kons:** Oberst Mike Hoare. **Flykons:** Dick Hilland. **Foto:** Jack Hildyard. **2nd-unit-foto:** Dudley Lowell. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** John Glenn. **P-tegn:** Syd Cain. **Kost:** Elsa Fennell. **Makeup:** Neville Smallwood, Ron Berkeley. **Sp-E:** Kit West. **Musik:** Roy Budd. **Sang:** »Flight of The Wild Geese« af og med Joan Armatrading. **Tone:** Gordon Everett, Gerry Humphreys. **Medv:** Richard Burton (Oberst Allen Faulkner), Roger Moore (Shawn Flynn), Richard Harris (Rafer Janders), Hardy Krüger (Pieter Coetzee), Stewart Granger (Sir Edward Matherson), Jack Watson (RSM Sandy Young), Winston Ntshona (Præsident Julius Limbani), John Kani (Jesse), Frank Finlay (Fader Geoghagen), Kenneth Griffith (Witty), Barry Foster (Balfour), Jeff Corey (Mr. Martin), Ronald Fraser (Jock), Ian Yule (Tosh), Brook Williams (Samuels), Percy Allen (Rushton), Glyn Baker (Esposito), Rosalind Lloyd (Heather), Joe Cole (Derek), Sydney Chama (Clark), Ken Gampu (Alexander), Jane Hylton (Mrs. Young), David Ladd (Sonny), Paul Spurrier (Emile), Jazzer Jeyes (Jones). **Længde:** 132 min., 3600 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 4.9.78 Imperial, 3 Falke, Bio Trio, Rialto 2. Krigsfilm. Indspilningen startet 3. oktober 1977 i Syd Afrika. Krigsmelodrama.

**VINTERBØRN**
Danmark 1978. **Dist:** ASA/Panorama. **P-selskab:** Panorama. **P:** Just Betzer. **P-leder:** Lars Kolvig. **P-ass:** Gorm Lindbjerg. **Instr:** Astrid Henning-Jensen. **Manus:** Astrid Henning-Jensen. **Efter:** roman af Dea Trier Mørch (1976). **Kons:** Charlotte Grumme. **Foto:** Lasse Bjørne. **Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Grete Møldrup, Astrid Henning-Jensen. **Ark:** Palle Arestrup. **Rekvis:** Niels Tarding Rasmussen. **Kost:** Marcella Kjelltoft. **Makeup:** Else Hennings. **Musik:** Hans-Erik Philip. **Lys:** Svend Bregenborg. **Ass:** Katrine Nyholm. **Tone:** Niels Bokkenheuser, Henrik Bøving Hansen. **Medv:** Ann-Mari Max Hansen (Marie), Helle Hertz (Signe), Lone Kellermann (Olivia), Lea Risum Brøgger (Linda), Berrit Kvorning (Gertrude), Birgit Conradi (Karen Margrethe), Mimi Vang Olsen (Habiba), Merete Axelberg (Veronika), Lene Brøndum (Tenna), Ulla Gottlieb (Yvonne), Else Benedicte Madsen (Fru Holm), Jannie Fauschou (Connie), Susanne Breuning (Eva), Beatrice Palner (Habibas veninde), Kurt Ravn (Allan), Johannes Rosing (Zacharias), Kjeld Nørgaard (Bredo), Jesper Christensen (Anders), Benny Poulsen (Holger), Waage Sandø (Jacob), Ole Thestrup (Olfert), Carsten Brandt (Gertrudes mand), Kurt Guldbæk (Ung far), Henning Palner (Overlæge), Elin Reimer (Rasmussen), Vigga Bro (Sygeplejerske), Julie With (Jordemoderelev), Merete Arnstrøm (Jordemor), Pia Ahnfelt (Sygehjælper), Marie-Louise Connick (Nattevagt), Laila Andersson, Lene Larsen (Sygeplejersker), Inger Gleerup (Natsygeplejerske), Kjeld Henrik Løfting (Læge), Hanne Nielsen, Solveig Kallenbach, Charlotte Grumme (Jordemødre), Birgitte Kolerus (Sygeplejerske), Ulla Henningsen (Jordemor). **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 1.9.78 Palads, Bio Trio, Lyngby, Ballerup, Bio (Roskilde). Fønix (Odense), Royal (Århus), Skanse Bio (Randers), City (Ålborg), Kosmorama (Kolding). Anm. Kos. 139.

**VOV – SAGDE FAR**
The Shaggy D.A. USA 1976. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Bill Anderson. **Ex-P:** Ron Miller. **P-ass:** Jan Williams. **P-leder:** Christopher Seiter. **Instr:** Robert Stevenson. **2nd-unit-instr:** Arthur J. Vitarelli. **Instr-ass:** Christopher Seiter, Dorothy Kieffer. **Manus:** Don Tait. **Efter:** fri adapt. af »The Hound of Florence« af Felix Salten. **Foto:** Frank Phillips. **Matte-foto:** P. S. Ellenshaw. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Bob Bring, Norman Palmer. **Ark:** John B. Mansbridge, Perry Ferguson. **Dekor:** Robert Benton. **Kost:** Chuck Keene, Emily Sundby. **Makeup:** Robert J. Schiffer. **Sp-E:** Eustace Lycett, Art Cruickshank, Danny Lee. **Musik:** Buddy Baker. **Arr:** Walter Sheets. **Sang:** »The Shaggy D.A.« af Shane Tatum, Richard McKinley. **Solist:** Dean Jones. **Tone:** Dean Jones Herb Taylor, Raymond Craddock, Frank Regila. **Medv:** Dean Jones (Wilby Daniels), Tim Conway (Tim), Suzanne Pleshette (Betty Daniels), Jo Anne Worley (Katrinka Muggelberg), Vic Tayback (Eddie Roschak), Dick Bakalyan (Freddie), Keenan Wynn (John Slade), Dick Van Patten (Raymond), Shane Sinutko (Brian Daniels), John Myhers (Admiral Brenner), Warren Berlinger (Dip), Ronnie Schell (TV-direktør), Jonathan Daly (TV-interviewer), John Fiedler (Howie Clemmings), Hans Conreid (Professor Whatley), Michael McGreevey (Sheldon), Richard O'Brien (Politimand), Benny Rubin (Tjener), Henry Slate (Taxachauffør), Walt Davis (TV-kameramand), Vern Rowe (Dawson), Karl Lukad (Maler). **Længde:** 92 min., 2520 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 4.8.78 Tivoli, Bio Trio, Rialto 2. Familiefilm.

**WESTENS HÅRDESTE MÆND**
The Meanest Men In The West. USA 1976. **P-selskab:** Universal. **P:** Charles Marquis Warren, Joel Rogosin. **Instr:** Samuel Fuller, Charles S. Dubin. **Manus:** Ed Waters, Samuel Fuller. **Foto:** Lionel Lindon, Enzo A. Martinelli, Alric Eden. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Gene Palmer, Jean-Jacques Berthelot. **Ark:** George Patrick. **Musik:** Hal Mooney. **Medv:** Charles Bronson (Harge Talbot Jr.), Lee J. Cobb (Dommer Garth), Lee Marvin (Kalig), James Drury (Ranchformand), Albert Salmi (Quinn), Miriam Colon (Eva Talbot), Don Mitchell (Preble), Sara Lane (Elisabeth), Charles Grodin (Arnie Doud), Brad Weston (Keeler), Ross Hagen (Bassett), Gary Clarke (Shorty), Michael Conrad (Harge Sr.), Warren Kemmerling (Sharkey), Michael Minkler (Cord), Jan Stine (Eddie), Lance Kerwin (Unge Kalig), Betty Beaird (Sarah Ann), Regis Cordic (Læge), Bonnie Bartlett (Tante Myrtle), Run Soble (Mungo), Doug McClure (Trampas). **Længde:** 93 min. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 14.8.78 Saga. Dele af TV-filmen »It Tolls For Thee« i serien »The Virginian« fra 1962 suppleret med nye optagelser m. Charles Bronson. Western.

**ØJNE BAG STJERNERNE**
Occhi dalle Stelle. **Eng.titel:** Eyes Behind The Stars. Italien 1978. **P-selskab:** Midia. **P:** Armando Novelli. **Instr:** Roy Garrete. **Manus:** Mario Gariazzo. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Martin Balsam, Robert Hoffmann, Nathalie Delon, Sherry Buchanan, George Ardisson, Sergio Rossi, Victor Valente, Franco Garofalo, Carlo Hintermann, Anthony Freeman. **Længde:** 87 min., 2390 m. **Censur:** Grøn. Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 17.7.78 Tre Falke. Science fiction.

# Kosmorama filmguide

**ALLE KNEB GÆLDER**
Michael Ritchies seneste film er morsommere trekant-tænkt end gjort, men Burt Reynolds er suveræn i sin diskrete komik, og Jill Clayburgh charmer en tynd rolle igennem **(Kos. 139).**

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

**ANSIGTET PÅ MUREN**
Don Taylors follow-up på Richard Donners »Tegnet« er metafysisk vås og ganske kedsommelig **(Kos. 140).**

**BOSSEN**
Sylvester Stallone repeterer adskillige klicheer fra »Rocky« i sin præstation som amerikansk fagforeningsboss, og trods en kraftfuld start kommer Norman Jewisons film ikke rigtig nogen vegne **(Kos. 139).**

**CHRISTA KLAGES ANDEN OPVÅGEN**
Margareta von Trottas film om misforstået solidaritet er ikke uinteressant, men der savnes dramatisk nerve **(Kos. 139).**

**COMA**
Michael Crichtons hospitalsgyser er kompetent håndværk, men historien om »tyveri« af indre organer er uden mange perspektiver **(Kos. 139).**

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

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

**DOG SOLDIERS – STOP REGNEN**
Karel Reisz' film om Vietnamkrigens (og alle kriges) forrående effekt er ren røver og soldatermelodrama. Med Nick Nolte og Tuesday Weld. **(Kos. 140).**

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

**DØDEN PÅ NILEN**
Langstrakt Agatha Christie-filmatisering med utroligt afdæmpet Peter Ustinov som en kedsommelig Poirot. Angela Lansbury krukker underholdende i en birolle **(Kos. 140).**

★★ **FACES/ANSIGTER**
John Cassavetes' anden film er omsider kommet til Danmark og er nøjagtig ligeså fascinerende og anstrengende, som instruktørens øvrige værker.

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

**GREASE – FED MUSIK**
Lallende talentløst instrueret 50'er-nostalgi som baggrund for John Travoltas hoftesving **(Kos. 139).**

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

★★ **HIMLEN MÅ VENTE**
Warren Beattys film er en charmerende genindspilning af den gamle Alexander Hall-film »Here Comes Mr. Jordan«, der beretter om himmelske bureaukraters kludren. Med Beatty, Julie Christie og Dyan Cannon **(Kos. 139).**

★★ **HONNING MÅNE**
Billie Augusts instruktør-debut er lavmælt, indforstået og sikker i sin skildring af et umage pars giftermål og skilsmisse. Med Kirsten Olesen **(Kos. 139).**

★ **HVOR ER AMERIKA?**
Køn og sympatisk film, der entusiastisk beretter om en ung hvid lærer og hans arbejde blandt sorte. Jon Voight er god, og Ritts instruktion solid og noget sentimental **(Kos. 140).**

★ **HØJ SKRÆK**
Mel Brooks' homage til Hitchcock slynger om sig med referencer til diverse Hitchcock-film, men det bliver kun til småfnis. Madeline Kahn er i topform som mystisk blondine **(Kos. 139).**

★ **HØR, VAR DER IKKE EN, SOM LO?**
Henning Carlsens film om en drømmer i tredivernes krise er sært kraftløs, trods godt spil og sober instruktion. Med Jesper Christensen, Kirsten Olesen, Jens Okking og Karl Stegger **(Kos. 139).**

**HÅRD HUD OVER HELE KROPPEN**
Burt Reynolds charmer sig igennem en tynd historie om stuntmen i Hollywood **(Kos. 140).**

**I STORBYENS NAT**
Walters Hills anden film forlader sig på biljagt efter biljagt gennem nattomme gader, men meget andet end tom perfektibilitet er der ikke tale om. Ryan O'Neal foregiver at han er chauffør **(Kos. 139).**

★ **LUCKY LUKE OG DALTON BRØDRENE**
Anden tegnefilm om cowboyhelten Lucky Luke og hans evige krig med Dalton brødrene er ganske opfindsom men savner vitalitet i animationen **(Kos. 139).**

★ **MENS VI TALER OM MORD...**
Sporadisk underholdende Neil Simon-parodi på »Ridderfalken«, »Casablanca« og Bogart-dyrkelsen. Filmens rygrad er dens stjernestrøede rolleliste **(Kos. 140).**

**MÆND KAN IKKE VOLDTAGES**
Jörn Donners film om en kvinde, der vil hævne sig på den mand, der har voldtaget hende, er alt for skematisk. **(Kos. 140).**

★ **PRETTY BABY**
Louis Malles film om børneprostitution i New Orleans anno 1917 er ofte fascinerende i skildringen af bordelmiljøet men savner kraft i menneskeskildringen **(Kos. 139).**

**RÆDSLERNES KORRIDOR**
Tåbeligt melodrama om fire overlevende efter en atomkrig. Jack Smights instruktion er fattig rutine. **(Kos. 140).**

★★ **SIDSTE NAT PÅ**
★ **STATION 13**
Stilsikker og vital B-film, hvori den nye instruktør John Carpenter flytter »Rio Bravo«s historie ind i storbyen **(Kos. 139).**

**STORE SPRING, DET**
Bryan Forbes forsøger med denne genindspilning af fyrrernes succes »International Velvet« at gøre Tatum O'Neal udholdelig. Det mislykkes totalt.

★ **SØDE SYGE, DEN**
Claude Millers film efter Patricia Highsmiths roman om kærlighedens galskab er momentvis fængslende **(Kos. 139).**

★★ **SÅ GODE VENNER VAR VI VIST**
Varm og velgjort film af Ettore Scola, der med megen diskretion og indsigt skildrer tre mænds venskab gennem 30 år. **(Kos. 140).**

★ **TIL SIDSTE MAND**
Solid film om amerikanernes tidlige indsats i Vietnam. Burt Lancaster er det samlende midtpunkt, og Ted Posts instruktion er kompetent **(Kos. 140).**

**92 MINUTTER AF I GÅR**
Umådeligt prætentiøs dansk film, der prøver at sige noget om kommunikationskløfter, som hverken Roland Blanche eller Tine Blichman kan overskride. **(Kos. 140).**

**TYSKLAND I EFTERÅRET**
En række tyske instruktører forsøger at lodde nationens stemning anno 1977. Noget godt og meget skidt.

**UNDERVANDSKRIGEN**
Efter 100 år i nedfrosset tilstand er kaptajn Nemo klar til at frelse verden fra onde anslag. Burgess Meredith krukker underholdende i skurkerollen.

**VILDE GÆS, DE**
Voldsom action-film om lejesoldater i Afrika, Andrew McLaglen har instrueret, og Richard Burton, Richard Harris og Roger Moore gør deres værste for at agere gammeldags mandfolk.

★★ **VILDE ÅR, DE**
John Milius' tredie film og hans mest personlige hidtil er stærk i følelsen, visuelt flot og ikke uden problematiske over- og undertoner. **(Kos. 140).**

**VINTERBØRN**
Astrid Henning-Jensens film efter Dea Trier Mørchs roman om kvinder på en fødeklinik er først og fremmest en dansk folkekomedie i anslaget om end ikke i miljøet. Med bl.a. Lone Kellerman, Helle Hertz, Lea Risum Brøgger og Ann-Mari Max Hansen. **(Kos. 139).**