Kosmorama

141
filmtidsskrift
25. årg. forår 79
kr. 20.00

Werner Herzog
Alan J. Pakula
Coline Serreau
Woody Allen
Robert Altman
Richard Fleischer
Billy Wilder
Ingmar Bergman

Kosmorama

141-25. årg. forår 79

Close Up 5

Høstsonaten og Rene linier 9
Niels Jensen

Møde med Werner Herzog 12
Jens Bruun Christensen

Kosmorama-Essay 20
De store stygge ulve
Niels Jensen

Scener fra et bryllup 28
Morten Piil

En kommerciel succes ville gøre ham bange 30
Ebbe Iversen interviewer Robert Altman

Hvor vinden raser 36
Alan J. Pakula og Hollywood-traditionalismen
Mads Egmont Christensen

Nyt fra Spanien 42
Ove K. Pedersen anmelder »Krybskytten« og »Forellerne«

Filmene
»Slægten« (Ib Lindberg, 46), »Gådefulde Fedora« (Ib Monty, 47), »Ifigenia« (Erik Hvidt, 48), »Ødipus« (Erik Hvidt, 48), »Et dukkehjem« (Erik Hvidt, 49), »Hvorfor ikke!« (Ul Jørgensen, 49), »Jeg elsker mig« (Poul Malmkjær, 50)

Kort sagt 50

Set i TV 51

Premiererne 52

Kosmorama filmguide 59

Forsiden: Scene fra »Nosferatu«
Bagsiden: Scene fra »The Big Fix«

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ebbe Iversen, Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

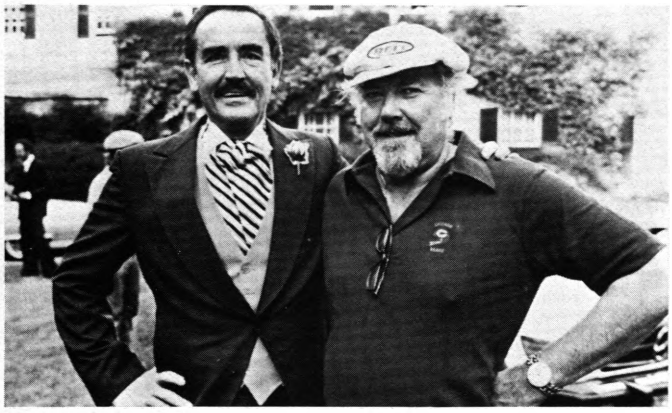
»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift udgivet af det danske filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 70,00. Enkeltnumre kr. 20,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Telf. (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.

Robert Altman er for længst accepteret i kritikerkredse som en af Amerikas mest originale filmskabere, men publikum svigter, konstaterer Morten Piil i sin anmeldelse af »Et bryllup« (side 28). Om publikum, teknik og personlig holdning fortæller Altman til Ebbe Iversen på side 30.

Werner Herzog betragtes af mange som det største talent i den nye tyske film. Ikke mindst hans seneste film »Nosferatu« vidner om det. Jens Bruun Christensen interviewer instruktøren på side 12.

To gange har Jane Fonda samarbejdet med instruktøren Alan. J. Pakula, først i »Klute« og nu i »Hvor vinden raser«. Mads Egmont Christensen fortæller om instruktørens karriere og analyserer filmen. Læs side 36.



For nylig fik Bergmans »Høstsonaten« en Bodil som bedste europæiske film. En anden vurdering af filmen kan de læse side 9, hvor Niels Jensen også anmelder Woody Allens »Rene linier«.

»The Big Bad Wolves« er titlen på en ny amerikansk bog om det mandsbillede, som talløse Hollywood-film har befordret. Nils Jensen skriver i et Kosmorama-essay om »De store stygge ulve« – og om hvorfor de ikke altid var så stygge som det nu er populært at mene. Side 20.

Spansk film er fortsat et ukendt fænomen herhjemme, men enkelte film dukker dog op i biografer og TV. På side 42 skriver Ove K. Pedersen om spansk film efter Franco.

Close Up

Poul Malmkjær:
Begærets dunkle mål
Jeg elsker dig
Nærkontakt af tredie grad
En fri kvinde
Den amerikanske ven
Honning måne (August)
The Last Waltz (Scorsese)
Et bryllup
Girlfriends (Weill)
Rene Linier (Allen)
– og tre fra TV:
Min fader, min herre (bdr. Taviani)
En hær af skygger (Melville)
Ønsketræet (Abuladse)

Peter Schepelern:
Begærets dunkle mål
Jeg elsker dig
En fri kvinde
Den amerikanske ven
Giliap (Andersson)
Sidste nat på station 13
Så gode venner var vi vist
Girlfriends
Rene linier
En hær af skygger (TV)

Bodil 1979

Fredag den 30. marts uddeltes der for 32. gang Bodil-priser i København, og antallet af uddelte statuetter er nu oppe på ialt 201.

Prisen for bedste ikke-europæiske film blev givet til Poul Mazurskys »En fri kvinde«, mens Ingmar Bergmans »Høstsonaten« blev valgt som årets bedste europæiske film. Som bedste danske film kåredes Bille Augusts »Honning måne«.

Yderligere to bodil-statuetter blev uddelt i forbindelse med »Honning måne«. Kirsten Olesens spil i den kvindelige hovedrolle, og Grethe Holmers ditto i den kvindelige hovedrolle blev vurderet som prisværdigt. Som det også var tilfældet med Jesper Christensen og Otto Brandenburgs spil i Henning Carlsens »Hør, var der ikke en, der lo«.

Jill Clayburgh i »En fri Kvinde« – den film, som både Bodiluddelere og Kosmoramas redaktion kunne enes om. Nederst en scene fra »Honning måne«, der ved Bodil-festen blev kåret som årets bedste danske film.

Årets top-ti i biografer og TV

Per Calum:
En fri kvinde (Mazursky)
Nærkontakt af tredie grad (Spielberg)
Begærets dunkle mål (Buñuel)
Sidste nat på station 13 (Carpenter)
Et bryllup (Altman)
Den amerikanske ven (Wenders)
Jeg elsker dig (Goretta)
Så gode venner var vi vist (Scola)
Hvem sover hvor? (Ross)
Himlen må vente (Beatty & Henry)
(tilfældig rækkefølge)

Ib Lindberg:
Et bryllup
En fri kvinde
Himlen må vente
Hvor vinden raser (Pakula)
Nærkontakt af tredie grad
Ufuldendt stykke for mekanisk klaver (S. Mikhailkov)
De vilde år (Milius)
(alfabetisk rækkefølge)

Poul Malmkjær rapporterer fra 22. London Film Festival

London Film Festival adskiller sig fra de andre store europæiske festivaler ved, at der aldrig sker store åbenbaringer. Mindre, javel, men de store er – om muligt – allerede sket i Cannes eller Berlin eller San Sebastian eller Locarno . . . London samler op og opsummerer, og kun undtagelsesvis overraskes man. Det kan f.eks. ske i forbindelse med præsentationen af især orientalske film, og her igen indiske,

som festivalen følger ret nøje. London har vist Ray, men har dyrket Mrinal Sen og Shyam Benegal, den første en explicit politisk instruktør, den anden implicit. Min hu står til den anden. Hans film har mere at arbejde med. Derom senere.

Nedenfor vil jeg kort redegøre for de positive indtryk af festival-filmene og for en ordens skyld afslutte med de ikke helt opfyldte forventninger. Det skulle lette oversigten og overblikket.

Blue Collar. Manus-forfatteren fra bl.a. »Taxi Driver« Paul Schrader debuterer her som instruktør med en meget spændende, intrikat fagforenings-kriminalfilm, der begynder som kammerat-komedie og ender som et stærkt, socialt dokument. Der er formidabelt spil af trioen Richard Pryor, Harvey Keitel og Yaphet Kotto og en ganske sikker hånd bag det hele. Miljøet er Detroits bilfabrikker. Filmen er et 'must'.

The Getting of Wisdom. Australieren Bruce Beresford, som kom frem med filmene om ærke-australieren 'Barry McKenzie's møde med britterne, og som slog igennem med »Don's Party«, har her lavet en meget køn og indfølende film om hvorfor piger sommetider er, som de er, når de sommetider bliver opdraget som de gør. Der er gode momenter med spændte relationer, og meget af filmen beskæftiger sig med den åndens gnist i den unge (her altså pige), som et skolemiljø så let kan slukke.

Newsfront. Også Philip Noyce er australier. Han debuterer her med en film, der som flertallet af de australske film, man ser på festivalerne, handler om fortiden. Noyce gør det dog så originalt og talentfuldt, at hans film står frem som enestående. Han skildrer Australien i tiden 1948–56 gennem en filmfotografs arbejde for et news-reel selskab. D.v.s. filmen blander ugerevyens skildringer af de store begivenheder med fotografens eget liv, og det gør ikke så meget, at man ikke er dybt fortrolig med Australiens udvikling i den periode. Der er rigeligt med paralleller til udviklingen også i Europa med f.eks. kold krig, Koreakrig og kommunistforskrækkelse.

The Sailor's Return. Englænderen Jack Gold, kendt for en meget forskelligartet indsats både på film og i TV (»Man Friday«, »The Naked Civil Servant« o.a.), har her meget smukt og medfølende filmatiseret et manus af James Saunders efter en roman fra 20'erne af David Garnett. Den fortæller om en britisk sømand, der i slutningen af forrige århundrede vender hjem med en afrikansk prinsesse, hvis medgift sætter dem i stand til at købe en landsbykro. Men folk, der er anderledes, skal kanøfles. Filmatiseringsrettighederne blev oprindelig købt af William Wyler i 1953. Jeg mener, de er havnet i nok så sikre hænder hos Golds producent, Otto Plaschkes, der insisterede på, at filmens stjerne skulle være filmen selv. Det holdt også pænt stik.

The Role (Bhumika). Shyam Benegals film fra 1977 fortæller en lang og ofte meget spændende historie baseret på skuespillerinden Hansa Wadkars selvbiografi, men med et meget frit forhold til begivenheder og personer. Benegal har til gengæld skabt et langt spændende portræt af en kvinde – fra hun som purung af moderen og en onkel »sælges« som barnestjerne, til hendes voksen-tilværelse splittet mellem trangen til uafhængighed og trangen til at elske og blive elsket. Filmen er spækket med gennemførte rekonstruktioner af gamle sang- og dansenumre fra de populære indiske film, hvad der til gengæld tynger lidt i den 140 min. lange film.

The Boon (Kondura) er Benegals efterfølgende film, en ironisk skildring af en landsby-fantast og lykkeper. Han er familiens umulius, men i et syn giver en hellig mand ham en magisk rod, som skal løse alle hans og landsbyens problemer. Han går i gang med stor selvtillid og anses snart for en sand hellig mand. Han sover ikke mere med sin hustru og bruger al sin tid på at være hellig. Men hele den deraf følgende religiøse opdrift i landsbyen ender i kaos og tragedie. Det hele er en fascinerende fabel om religionens meget tvivlsomme, konserverende indflydelse på et samfund, der har større behov for en direkte humanistisk indsats.

Czlowiek z marmuru er den mest spændende og vedkommende film, Andrzej Wajda har lavet i mange år, en storartet debatfilm om fortidens skygger og nutidens ofte noget kunstige politiske sollys, som så gerne skulle udviske disse skygger. Wajda går modigt og grundigt tilværks, og ved hjælp af en (yderst usympatisk) igangsætter, en filminstruktør, der skal lave sit diplomarbejde, får han fortalt et stykke af Polens nyeste historie, som siger ti gange mere end fem års TV-Aktuelt'er om samme emne. Filmen er på en gang kompleks og lysende klar for tilskueren, måske med undtagelse af slutningen, hvor hovedpersonen, en »arbejdets helt« fra stalinismens 50'ere, dør under opstanden på skibsværftet i Gdansk. Den beklippede slutning siger det ikke klart, men indviede betroede mig, at indviede forstod det. Lidt besværligt med den altid så påtrængende, næsten kompromitterende samtidshistorie. Wajdas film er 165 min., men bør finde vej til Danmark.

Nunca es tardes kan oversættes ved »Det er aldrig for sent«. Den hører til blandt de nye, spændende spanske film. Instruktøren er Jaime de Arminan, som vi ikke kender herhjemme. Hans debutfilm fra 1972, »Mi quereda Senorita« (produceret af Borau), blev nomineret til en Oscar, hvad det så end siger. At dømme efter »Nunca es tardes« kan det godt have sagt en del. I en meget flydende iscenesat, konsekvent historie fortæller han en kuriøs historie om en kærlighed, der trodser enhver fornuft. En 73-årig dame forelsker sig i den grad i den unge mand fra lejligheden overfor, at hun ender med at blive gravid med ham! Han på sin side besejres af denne utrolige kærlighed, som ingen kan forklare. Det er en smuk, bizar film.

My Way Home er mere mærkværdig end just bizar. Den ene- og alenestående englænder Bill Douglas, om hvem man i reglen kan læse i »Sight & Sound«, har med små midler for British Film Institute lavet sin tredie erindringsfilm, og fuldendt sin egen Gorki-trilogi. Hans form er så streng og nøgen, at det grænser til, hvad der er nødvendigt for at ordet »fortælle« kan anvendes til beskrivelse af den. Filmen er helt uden bisætninger endsige tegnsætning. Hovedelementerne fremlægges, og publikum må selv knytte den dramatiske tråd og udlede den psykologiske forklaring. De to første episoder hed »My Childhood« og »My Ain Folk« og skildrede barndommen og puberteten. Her afsluttes beskrivelsen med opholdet på en ungdomsskole og militærtjenesten, hvor han kommer ud af sin isolation og kan begynde at afprøve sin kunstneriske ambitioner. Det kan ikke være kommunikationslysten, der driver ham.

Citizen's Band af den tidligere Roger Corman-medarbejder Jonathan Demme er en ganske levende og grinagtig hjørne-afhegnet-historie om en gruppe mennesker, hvis oplevelser knyttes sammen af deres interesse for kortbølge-kommunikation, fra hjem, fra bil, fra arbejdsplads, hyppigst som udtryk for anonym kontakt. Filmen er fuld af gode ideer og underholdende kommentarer på det folkekomedie-agtige plan, men det er – trods en noget rodet slutning – meget sympatisk.

China 9, Liberty 37 var Monte Hellman ude i trivialia-land med en italiensk western med Peckinpah-gas i moraliteten og Warren Oates i sin mest skæve præstation. Så hellere »The Shooting«.

Les Chemins de l'Exil ou Les Dernieres Années de Jean-Jacques Rousseau var en overordentlig lang (165 min.) Rousseau-biografi af Claude Goretta, som jeg ellers holder meget af. Her var man totalt uengageret i R.s personlige såvel som politiske kriser. Der var en fjernhed over det hele som harmonerede skidt med historiens insisteren på, at her så vi en stor mand. Jeg fandt ikke Rousseaus filosofiske statements vel anbragte i handlingen, og i François Simons fremstilling blev han blot en selvoptaget gammel frøken.

L'Inferno di un Convento var en ny softcore af Borowczyck, dennegang – som titlen siger – henlagt til et kloster. Det er jo så rigt beskrevet i dele af den katolske pornografi, så udover frapperende billeder kan Borowczyck ikke føje meget til. Der er sjovt nok ikke meget kød på den film, men bestemt afsnit af erotisk opstemthed. Og det er da også herligt, hvis man er i godt selskab. Men det er man sjældent i biografen nu om dage. Tsk, tsk.

Coline Serreau: ikke selv – biografisk filmkunst

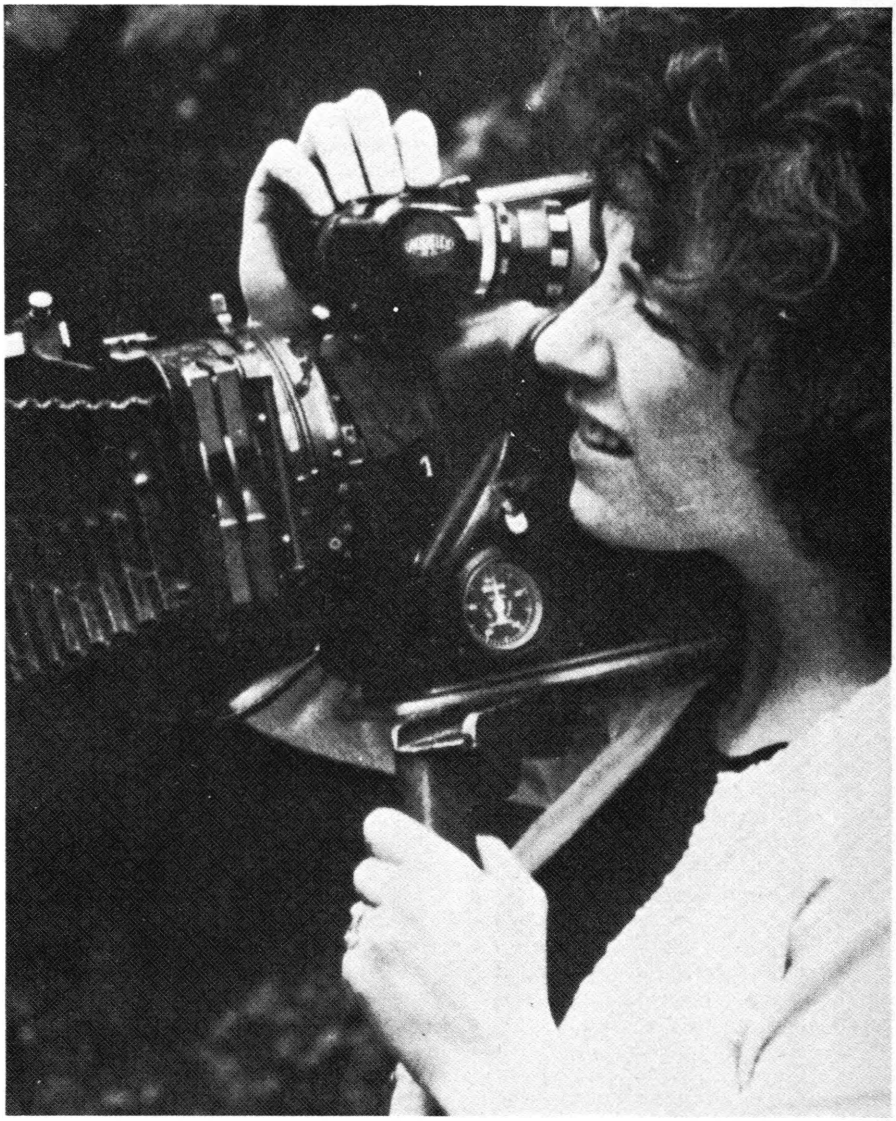
En kort biografi. Coline Serreau er 31 år gammel, og »Jeg arbejdede først som musiker – som organist – men ikke noget med elorgel. Jeg spillede i kirken. Siden studerede jeg litteratur som alle andre. Derefter gik jeg på teaterskole og begyndte så at optræde på teatret. Den første film, jeg skrev, »On s'est trompé d'histoire d'amour« (1974) blev instrueret af Bertocelli. Jeg skrev manuskript og dialog, og jeg spillede hovedrollen. Siden spillede jeg på teatret med i stykker af Shakespeare og Brecht. I 1975 lavede jeg min første film som instruktør.«

Coline Serreaus første film var en dokumentarfilm om kvinder »Mais qu'est-ce qu'elles veulent.« Selv skelner hun ikke mellem dokumentarfilm og fiktionsfilm, og hun hævder, at filmen var opbygget som var der tale om en fiktiv historie, »med lige så mange hensyn til publikum«. Ligeledes er Coline Serreau overbevist om, at det bestemt er muligt at kontrollere alle detaljer i en dokumentarfilm mindst lige så meget som det er tilfældet i en fiktionsfilm. I det hele taget er Coline Serreau en dame med egne synspunkter og modet til at holde fast ved dem. Sådan var det i hvert fald, da hun i januar gæstede København i anledning af premieren på »Hvorfor ikke!«, ved hvilken lejlighed jeg sludrede med hende sammen med Claus Hesselberg over en kop øl i baren på Palace Hotel.

Dokumentarfilmen drejer sig om en række kvindeskæbner. Kvinder i forskellige aldre snakkede om deres liv, og om deres forskellige miljøer. »Det var alt sammen meget kontant, der var ingen højtflyvende teorier, der skulle luftes«, fremhæver Coline Serreau. »Selve optagelserne varede 24 timer, men redigeringen af filmen tog otte måneder«.

Indspilningen af Coline Serreaus »Hvorfor ikke!« begyndte i 1977, og samme år blev filmen tildelt Georges Sadoul prisen og Grand Prix de »Elle«, ligesom den fik smukke ord med på vejen af en del franske kritikere. Det danske reklamemateriale citerer ovenikøbet en fransk kritiker for at have skrevet, at »en ny stor filmskaber er født« og i øvrigt mere af samme skuffe.

Om »Hvorfor ikke!« siger Coline Serreau: »Min film drejer sig ikke om homoseksuelle. Den sætter først og fremmest spørgsmålstegn ved kønnenes rolle i samfundet, og her tænker jeg helt konkret på den måde, man organiserer sig på. Det er politik, forstår du, intet andet er politik. Men tingene ændrer sig, og denne film drejer sig om disse ændringer. Og formen man benytter til at fortælle dette på er mindst lige så vigtig som hvad der udtales i filmen. Den form jeg har valgt skal også ses som en kraftig reaktion mod en bestemt slags film. I Frankrig, og da også i andre lande, skelnes der mellem to slags film: den kommercielle og den intellektuelle, men der er snarere tale om *såkaldt* kommercielle film og *såkaldt* intellektuelle film. Den såkaldt intellektuelle film er sædvanligvis kedsommelig, venstreorienteret, meget velmenende – og publikum interesserer sig overhovedet ikke for den slags film, hvorimod kritikerne støtter dem. Det er den slags film jeg reagerer imod. Det er den slags film, der har tømt biograferne. Jeg vil gerne lave film, der udtrykker en holdning, ikke blot i dialogen, men også i hvad filmen skildrer. Det betyder ikke, at man laver noget tarveligt for at interessere publikum, men at man bruger de midler, som kommercielle filmfolk bruger: fremragende skuespillere, fremragende teknikere, gode manuskripter. Hvad jeg forsøger at lave er en slags »third stream film«, som er en reaktion både imod borgerskabets kultur og de venstreorienteredes kultur«.



Coline Serreau under indspilningen af sin første film

»Nej, jeg kender ingen, der lever som i filmen, jeg praktiserer ikke nogen form for selvbiografisk filmkunst. Det er ren digt, intellektuelt digt overført til levende billeder. Der er en vis utopi i filmens skildring, det er en slags paradis på jord, der vises, og jeg ved at publikum er ved at savne den slags. Det er ikke blot et spørgsmål om at fortælle folk, hvordan de skal leve. Alle er voksne nok til at vide det. Det er også et spørgsmål om at foreslå noget nyt. Min næste film, som jeg nu skriver på, bliver en temmelig voldsom film. De to hovedroller skal spilles af amerikanere, og Warner Brothers vil finansiere den«.

»Jeg føler ikke noget specielt for Frankrig. Egentlig kan jeg ikke fordrage det land, men uheldigvis er jeg født der, så den næste film skal altså laves der. Men får jeg chancen for at lave film i et andet land, så gør jeg det. Når jeg ikke bryder mig om Frankrig, så hænger det sammen med, at alt i Frankrig er meget overfladisk, folk er meget snobbede, og de fleste af filmproducenterne og filmskaberne er meget overfladiske, mangler engagement. Det er nok fordi man i Frankrig stadig mener, at landet er verdens centrum«.

Per Calum

Coline Serreaus film »Hvorfor ikke!« anmeldelse af Ul Jørgensen på side 49.

Møde med en professionel – Richard Fleischer

I en vis forstand er Richard Fleischer, hvad amerikanerne kalder »a complete professional«. Han har slidt sig frem til en position, hvor han gang på gang er blevet betroet dyre budgetter (første gang var med Disney-produktionen »En verdensomsejling under havet«), og han har gennem årene formået at bevare producenternes tillid. Han kan levere den vare, der bliver bedt om, og han kan levere varen til tiden og generelt indenfor det budget, han har fået at arbejde med.

Det gælder også en i øvrigt tåbelig film som »Ashanti«, en film der vidner om, at Fleischers professionalisme måske er at sammenligne med lokomotivførerens: Han holder sig til den givne køreplan, altså manuskriptet. Ændrer han ved det, så synes det udelukkende at være af hensyn til logistiske problemer eller rent tekniske årsager – hvordan får man en scene i kassen? Aldrig er han professionel i f.eks. hawksk forstand, og udfordringer er for Fleischer det samme som at hjælpe en producent i knibe.

Som det var tilfældet med »Ashanti«, der blev startet af Richard Sarafian og først overtaget af Fleischer, da Sarafian og filmens leading lady sammen forlod filmen efter ikke nøjere præciseret uenighed med producenten. Eller, og det var en historie Fleischer med en vis portion stolthed berettede om, da han for nylig var i København, dengang han overtog »The Last Run« efter at John Huston og George C. Scott var kommet op at toppes.

Huston og filmholdet havde arbejdet i tre uger. I den tid blev Huston ved med at skrive manuskriptet om, indtil Scott protesterede og sagde fra, for nu var der ikke mere tale om, at det var den film han oprindelig havde indvilliget i at medvirke i. Efter nogen betænkningstid lod Fleischer sig overtale til at lave filmen, og skønt han begyndte forfra (bortset fra en enkelt indstilling med en fiskerflåde blev alle tidligere optagelser kasseret) så blev filmen trods alt færdig kun en uge senere end den oprindelige indspilningsplan dikterede. Og så blev filmen endda billigere end tidligere estimeret. »Det var en bedrift«, siger Fleischer.

Men der er også en anden side af Fleischer, nemlig de film han kalder sine casehistories, film som »Compulsion«, »Ten Rillington Place« og »The Boston Strangler«. Ingen af filmene fejlfri, slet ikke mesterværker, men alligevel solidt håndværk, der af og til blev til mere end blot håndværk. Midtvejs mellem kunst og håndværk.

Fleischer startede i begyndelsen af fyrrerne som skribent med korte humoristiske tekster til forfilm i en serie kaldet »Flicker Flashback«. I midten af fyrrerne instruerede han sin første spillefilm. Forinden havde han også lavet et par dokumentarfilm, men skønt han fik en Oscar for »Design for Death« en kompilationsfilm om Japan og japanere og den anden verdenskrig, så blev det ved B-filmene i en årrække. Han fremhæver selv Stanley Kramer-produktionen »So This is New York« som en favoritfilm, og han fortæller, at hans møde med Carl Foreman (der skrev filmen) kunne have ændret hans karriere om blot RKO havde villet løse ham fra kontrakten.

»En dag fortalte Carl (Foreman) mig, at han havde en idé til en film og om ikke han og jeg i fællesskab skulle udarbejde den. Den historie var »High Noon«, og jeg er ansvarlig for ca. halvdelen af filmen når det gælder selve historien og dens figurer, selv slutningen, hvor sheriffen tager sin stjerne og smider den i støvet. Desværre kunne jeg ikke slippe fri fra RKO, så Mr. Zinnemann fik i stedet chancen«.

»En verdensomsejling under havet« var Fleischers første film med stort budget, og den var så succesrig, at han nok engang fik lejlighed til at arbejde sammen med Kirk Douglas. Det blev »The Vikings« (»jeg kalder den min tegneserie, og det var en god tegneserie«), og det blev en film, der for evigt fratog Fleischer lysten til at have med Kirk Douglas at gøre.

»Han er den vanskeligste skuespiller jeg nogensinde har arbejdet med. Almindeligvis har jeg ikke vrøvl med skuespillere, men jeg havde en masse ballade med Kirk Douglas. Han er vanskelig, simpelthen vanskelig. Og han har nogle sære ideer, og så er han en scenestjæler. Hvis han ikke er centrum for al opmærksomhed, så befinder han sig ikke godt. Vi havde nogle forfærdelige skænderier.

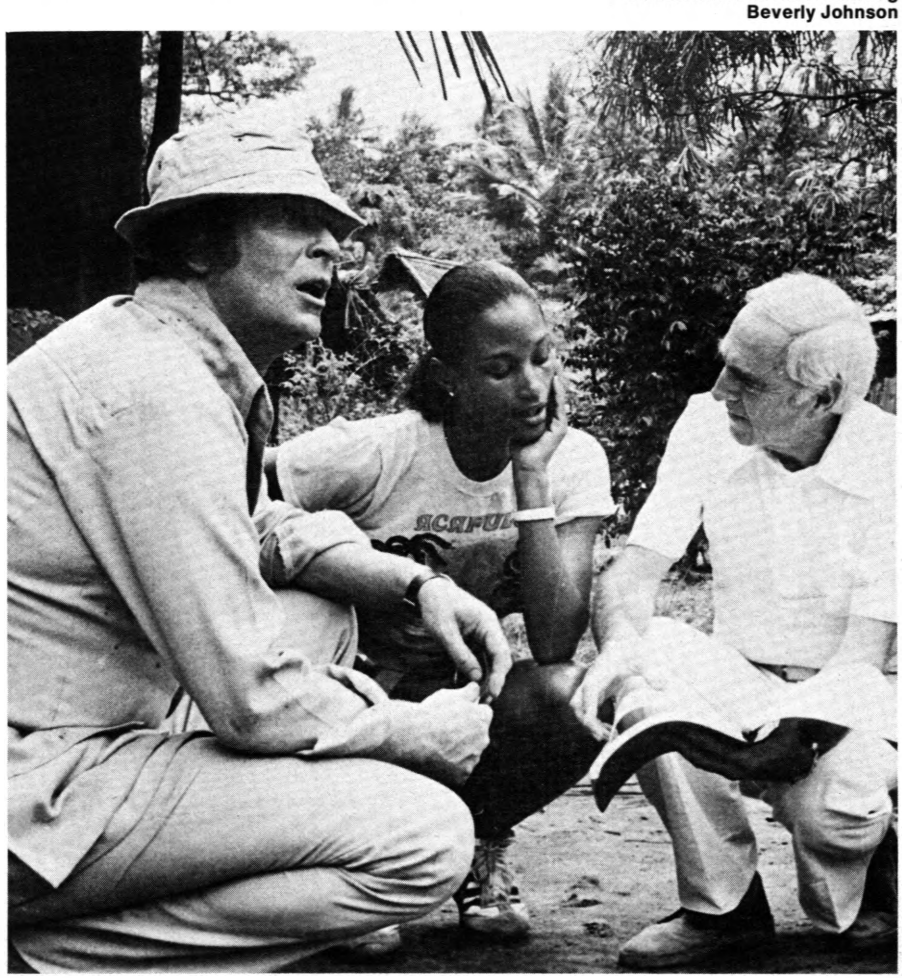
Richard Fleischers næste film bliver en filmatisering af James Clavells godt en halv snes år gamle roman »Tai-Pan«. En roman, der i følge Fleischer er »a very, very big bestseller«.

Flere gange tidligere er det planlagt at filme bogen, siger Fleischer, »men denne gang tror jeg det bliver en realitet«. Filmen skal laves i to dele, der optages samtidig. Og dyrt bliver det, 25 millioner dollars for den første film, siger Fleischer. Og så er han endda skeptisk overfor om det kan lade sig gøre at holde udgifterne nede på det beløb. »Producenten har kun stillet én betingelse, nemlig at jeg skal holde indspilningen af begge film under 50 millioner dollars, og så må jeg jo gøre mit bedste«.

Steve McQueen skal spille hovedrollen i historien, som Clavell har skrevet med baggrund i egne oplevelser under den anden verdenskrig.

Per Calum

Richard Fleischer (t.h.) fotograferet under indspilningen af »Ashanti« sammen med Michael Caine og Beverly Johnson



Nekrologi 1978

Asbjørn Andersen, 75, d. 11.12., dansk skuespiller og instruktør, på film siden 1930, instruktør-debut 1947 med »Sikken en nat«.

Franco Arcalli, 48, d. 24.2., italiensk manuskriptforfatter og klipper, samarbejde med bl.a. Michelangelo Antonioni (Zabriskie point, Profession: Reporter), Bernardo Bertolucci (1900), Sergio leone, Valerio Zurlini og Liliana Cavani.

Wendy Barrie, 65, d. 2.2., engelsk skuespillerinde, hvis sidste filmrolle var i »It Should Happen to You« (53). Andre film var »The Private Life of Henry VIII« (der gav hende en Hollywood-kontrakt), »The Hound of the Baskervilles« (39) og »The Saint Takes Over«.

Sy Bartlett, 78, d. 29.5., amerikansk manuskriptforfatter og producer i Hollywood, skrev bl.a. »12 O'Clock High«, »The Princess and the Pirate« og »13 Rue Madeleine«.

Michael Bates, 57, d. 11.1., engelsk skuespiller, medvirkede bl.a. i »A Clockwork Orange«, »Patton«, »Oh, What a Lovely War« og »Battle of Britain«.

Edgar Bergen, 75, d. 30.9., amerikansk bugtaler med adskillige filmroller i fyrrerne (You Can't Cheat an Honest man, Fun and Fancy Free, Stage Door Canteen) samt flittig gæsteoptræden i diverse TV-programmer.

Claude Binyon, 72, d. 14.2., amerikansk manuskriptforfatter, senere også instruktør. Nogle filmtitler: Pepe, North to Alaska, Rally 'Round the Flag Boys, My Blue Heaven.

Charles Boyer, 78, d. 26.8., fransk skuespiller med lang karriere i Hollywood, hvortil han kom allerede i tyverne. Blandt Boyers mange film er »All This and Heaven Too«, »Mayerling«, »Cluny Brown«, »Gaslight«, »Arch of Triumph«, »Barefoot in the Park« og »Is Paris Burning?«.

Leigh Brackett, 60, d. 18.3., amerikansk manuskriptforfatter, bedst kendt for samarbejdet med Howard Hawks på »The Big Sleep«, »Rio Bravo«, »El Dorado« og »Hatari«. Umiddelbart før hendes død gjorde Leigh Brackett sit første manusudkast til »Star Wars 2« færdig.

Barry Brown, 27, d. 25.6., amerikansk skuespiller bedst kendt for sin rolle i Robert Bentons western »Bad Company«.

Ben Carre, 95, d. 28.5., amerikansk filmarkitekt. Begyndte karrieren i Frankrig 1906, kom i 1918 til USA sammen med Maurice Tourneur. Blandt Carres film er »The Jazz Singer«, »Don Juan«, »Phantom of the Opera« og »Mare Nostrum«. Carres sidste filmarbejde var »Ice Station Zebra« i 1969.

John Cazale, 42, d. 12.3., amerikansk skuespiller, medvirkede i begge »Godfather«-film samt »Dog Day Afternoon«, »The Conversation« og senest »The Deerhunter«.

Giuseppe Colizzi, 53, d. 23.8., italiensk instruktør med flere Terence Hill-Bud Spencer film på samvittigheden.

Fay Compton, 84, d. 12.12., engelsk skuespillerinde med roller i bl.a. »Odd Man Out« og »Othello«.

Eileen Crowe, 79, d. 8.5., irsk skuespillerinde, medvirkede i bl.a. John Fords »The Plough and the Stars« og »The Quiet Man«. Også med i »Going My Way«.

Dan Dailey, 62, d. 16.10., amerikansk skuespiller. Roller i bl.a. »Mother Wore Tights«, »Lady Be Good«, »It's Always Fair Weather«, »What price Glory«, »There's No Business Like Show Business« og »The Wayward Bus«.

James Daly, 59, d. 4.7., amerikansk skuespiller, med i mere end 600 TV programmer. På film i bl.a. »The Court Martial of Billy Mitchell« og »Planet of the Apes«.

Claude Dauphin, 75, d. 16.11., fransk skuespiller, senest med i Simone Signoret-filmen »Madame Rosa«. Andre film: »Casque d'or«, »Phantom of the Rue Morgue«, »The Quiet American« og »Two for the Road«.

Howard Estabrook, 94, d. 16.7., amerikansk manuskriptforfatter, Oscar-belønnet for manus til »Cimarron«. Skrev også »Hell's Angels«, »Kismet« »Bill of Divorcement« og »The Human Comedy«.

Lee Garmes, 80, d. 31.8., amerikansk fotograf, Oscar-belønnet 1932 for »Shanghai Express«. Cheffotograf på bl.a. »Duel in the sun« og »Angels Over broadway«.

Will Geer, 76, d. 22.4., amerikansk skuespiller, med i bl.a. »Intruder in the Dust«, »Broken Arrow«, »Salt of the Earth«, »Advise and Consent« og »In Cold Blood«.

Leo Genn, 72, d. 26.1., engelsk skuespiller, roller i »Mourning Becomes Electra«, »The Snake Pit«, Caesar and Cleopatra«, »Green for Danger« og »The Wooden Horse«.

Lou Gilbert, 69, d. 6.11, amerikansk skuespiller med roller i »The Great White Hope«, »Viva Zapata« og »Giulietta degli spiriti«.

A. Arnold Gillespie, 79, d. 3.5., special effects-mand i Hollywood siden begyndelsen af tyverne, fire gange Oscar-belønnet (Ben-Hur, Plymouth Adventure, Green Dolphin Street og 30 Seconds Over Tokyo), medarbejder på mere end 600 film, bl.a. den originale »King Kong« og »The Wizard of Oz«.

O.E. Hasse, 75, d. 12.9., tysk skuespiller, debut i 1936 i »Die grosse und kleine Welt«. Med i film af Renoir, Hitchcock og Vadim.

Oscar Homolka, 79, d. 27.1., østrigsk-født skuespiller med karriere i England og USA i film som »Sabotage«, »Ball of Fire«, »Mission to Moscow«, »The Seven Year Itch« og »Madwoman of Chaillot«.

Tim McCoy, 86, d. 29.1., amerikansk western-skuespiller siden tyverne.

Kathryn McGuire, d. 10.10., amerikansk skuespillerinde, leading lady i Keatonfilmene »The Navigator« og »Sherlock Jr.«

Florence Marly, 59, d. 9.11., tjekkoslovakisk-født skuespillerinde med karriere i USA i film som »Sealed Verdict«, »Tokyo Joe« og »Games«.

Andre Morell, 69, d. nov., engelsk skuespiller, på film siden 1938, med roller i bl.a. »The Bridge on the River Kwai«, »Ben-Hur«, »10 Rillington Place« og »Barry Lyndon«.

Leopoldo Torre Nilsson, 54, d. 8.9., argentinsk instruktør med international berømmelse i slutningen af halvtredserne. Film: »La casa« o.a.

Jack Oakie, 74, d. 23.1., amerikansk skuespiller, bedst husket for sin rolle i »The Great Dictator«.

Denis O'Dea, 75, d. 5.11., irsk skuespiller med roller i bl.a. John Fords »The Informer« og »Mogambo«. Andre film er »Odd Man Out« og »Sayonara«.

Ernest Palmer, 92, d. 22.2., amerikansk fotograf, Oscarbelønnet for »Blood and Sand« (41) sammen med Ray Rennahan. Palmer begyndte sin karriere i tierne.

Mark Robson, 64, d. 20.6., amerikansk instruktør, hvis sidste film er den endnu ikke udsendte »Avalanche Express«. Robson startede som klipper og instruktør-debuterede under produceren Val Lewton(Isle of the Dead).Robsons film er bl.a. »Champion«, »The Harder They Fall«, »From the Terrace« og »Von Ryan's Express«.

Robert Shaw, 51, d. 28.8., engelsk skuespiller med internationalt filmgennembrud i James Bond-filmen »From Russia With Love« (64). Har medvirket i bl.a. »The Luck of Ginger Coffey«, »The Sting«, »the Hireling« og »Jaws«.;

Arthur Sheekman, 76, d. 12.1., amerikansk manuskriptforfatter på bl.a. Marx Brothers-filmene »Monkey Business« og »Duck Soup«. Andre film er »Call Me Madam« og »Some Came Running«.

Ann Shoemaker, 87, d. 18.9., amerikansk skuespillerinde, siden fyrrerne oftest i moder-roller (Strike Up the Band, Babes in Arms, Alice Adams, Magic Town, Shall We Dance).

Queenie Smith, 80, d. 5.8., amerikansk skuespillerinde, på film siden midten af trediverne. Film: Mississipi, On You Toes, The Killers, The Snake Pit, My Sister Eileen, Foul Play.

Austin Trevor, 80, d. 22.1., engelsk skuespiller, med i bl.a. »The Red Shoes«, »Goodbye Mr. Chips«, »Dark Journey« og »Champagne Charlie«.

Geoffrey Unsworth, 63, d. nov. under arbejdet på Roman Polanskis »Tess«. Unsworth startede i begyndelsen af trediverne, men hans berømmelse daterer sig først og fremmest til tresserne og halvfjerdserne med film som »Cabaret«, »2001: A Space Odyssey«, »Zardoz«, »Murder on the Orient Express« og »Superman«.

Salka Viertel, 89, d. 20.10., amerikansk manuskriptforfatter i trediverne og fyrrerne, bl.a. »Queen Christina«, »Anna Karenina«, »Conquest« og »TwoFaced Woman«, alle for Greta Garbo.

Jack L. Warner, 86, d. 9.9., amerikansk producent, den sidste af de fire brødre, der oprettede selskabet Warner Brothers der som det første producerede tonefilm.

Michael Wilson, 63, d. 9.4., amerikansk manuskriptforfatter, Oscarbelønnet for »A Place in the Sun«. Skrev også, anonymt, manus til »Five Fingers«, »Friendly Persuasion« og »The Bridge on the River Kwai« mens han stadig var blaclisted på grund af McCarthys heksejagt. Wilson skrev også manus til »Salt of the Earth«.

Ole Wisborg, 53, d. 21.12., dansk skuespiller, på film siden 1953, debut i »Farlig ungdom«, siden bl.a. i »Smukke-Arne og Rosa«.

Gig Young, 60, d. 19.10., amerikansk skuespiller, fik Oscar for sin præstation i Sydney Pollacks »They Shoot Horses, Don't They«. Andre film: »Young at Heart«, »They Died With Their Boots on«, »That Touch of Mink«, »Bring Me the Head of Alfredo Garcia« og »The Killer Elite«.

Høstsonaten og Rene linier

Ingmar Bergman og Woody Allen giver hver deres personlige signalement af den hermetisk tillukkede borgerlige verden

Niels Jensen

»Jag har alltid haft svårt med mänskor som är omedvetna om sina motiv«, siger moderen (Ingrid Bergman) til sin datter Eva (Liv Ullmann) i Ingmar Bergmans seneste film »Høstsonaten«. Replikken falder i begyndelsen og peger på det gådefulde had/kærlighedsforhold mellem mor og datter, der er historiens centrale motiv. For hvorfor har Eva inviteret sin mor til at besøge sig i sit fjerne præstegårdshjem? Er det for at hjælpe moderen i en kritisk fase efter at hun har mistet en nær ven? Eller er det – måske ubevidst – for at fremprovokere det opgør, som blir filmens kulmination? I en sen nattetime bebrejder datteren moderen hendes egoisme og selvforkælelse. Hun føler at både hun selv og hendes invalide søster har været uønskede børn, med væmmelse født af et koldt skød, som det hedder i Bergmansk sprogbrug. Såvel motivet som dets arrangement – det natlige opgør – kendes fra »Persona«. Her var den anklagede skuespillerinde, denne gang er hun en feteret pianist. »Ingen spelar Schumanns pianokonsert med varmare ton. Eller den stora Brahmssonaten. Jag är inte snål med mig själv. Eller är jag det? Alla dessa idiotiska tankar som plötsligt rusar runt i mitt huvud«.

For datterens angreb går ikke upåagtet hen over den anklagede, der flygter fra Bindal præstegård højt oppe i Norge tilbage til de store boulevarder og rampelyset der. Ligesom Eva selv flygter, hun blot ikke ud i verden men dybere ind i sit eget, hvor hun allerede tidligere – efter et barns død – har indrettet sig et sjæleligt rum af harmoni og trøst. »Du måste förstå att jag aldrig mer kommer att släppa dig, eller låta dig försvinna ur mitt liv, jag tänker envisas!«, skriver hun til den bortrejste. I forholdet til moderen fortrøster Eva på trods af modsætningerne sig til

Ingrid Bergman i »Høstsonaten«

kærlighedens grænseløshed, som hun gør det, når hun tænker på og føler sig nær sit døde barn.

»Verklighetskänsla är en begåvningssak«, hedder det i filmen, og Ingmar Bergman har ofte givet udtryk for, at det forekommer ham mere spændende at beskæftige sig med kvinder end med mænd, fordi kvindernes realitetssans er større. Denne gang kniber det dog – som det i det hele taget gør det i stadig stærkere grad før personerne i Bergmans værker fra de sidste par år. I en med rette berømt tv-samtale mellem Bergman og præsten Ludvig Jönsson var parterne enige om at definere begrebet synd som »afbrudte relationer«. Det begge kvinder her i »Høstsonaten« gør sig skyld i. Moderen Charlotte ved at stikke af som en tyv om natten. Eva ved at forskanse sig i sit eget. Begge svigter de, med Tomas ord fra »Nattvardsgästerna«, det eneste menneskelige vilkår – at leve sammen med menneskene. Der er i Bergmans produktion masser af eksempler på forkomne mænd, der frygter døden fordi de er bange for livet og derfor trækker sig ind i sig selv: Antonius Block, Isak Borg, David, Tomas . . . Men i »Høstsonaten« er de livsangste altså Charlotte og Eva, som begge mener at lide under en nedarvet sygdom, en sjælelig kræft så at sige, der æder dem op inde fra. Allerede fra barndommen var for Charlotte kunsten det eneste, der kunne få hende til at føle sig i kontakt med det levende liv, og nu spekulerer hun på om alle stort set har det på den måde, eller om somliga har större begåvning for att leva än andra?

Kunsten blir altså for Charlotte en slags ersatz for det virkelige og uopnåelige, men selv erstatningen har sin pris, som det ironisk nok i første række blir kunstnernes børn – deres egentlige virkelighed – der kommer til at betale. De blir de forsømte og tilsidesatte, for altid det næstvigtigste i kunstner-ophavets tilværelse. Og heraf fødes ny bitterhed og indkrogning i sig selv. Moderens ulykke blir datterens, og det er som om navlestrengen aldrig skal blive klippet. Gensidig jalousi og skyldfølelse flår ethvert tilløb til gensidighed i stykker og om natten lyder de ensommes skrig gennem de prydelige stuer. At »Høstsonaten« er en – ikke så lidt hysterisk – variant af det selvopgør Bergman har ført siden »Såsom i en spegel« er tydeligt nok, men filmen søger sit alibi i det almene. I den borgerlighedens verden der er instruktørens forudsætning, og som han kender som et hermetisk lukke, hvor livet forkrøbler, hvor smukt alt så end tager sig ud . . .

. . . som det også gør det i Woody Allens »Rene Linier«, endnu et signalement af Det borgerlige Rum. Igen er en vigtig person i historien en dominerende og formynderisk mor med kunstnerisk sans. Iøvrigt består familien af hendes mand og deres tre voksne døtre. En verden i tilsyneladende balance indtil faderen en dag ved morgenbordet med den ro, der er blevet stilen i hjemmet, bringer en foruroligende meddelelse om, at han agter at tage bort en tid; for altid skal det snart vise sig.

Indtil denne morgen har alt i familien været arrangeret af moderen, samtidig med at alt hele tiden har taget sigte på hendes behov. Enhver i de svale stuer har fået sin betydning i kraft af og i forhold til hende. Hun har skabt mandens sagførerkarriere og hun ordner døtrenes tilværelse efter sine behov, men nu brydes pludselig mønsteret. Det intime samspil man har levet i skrider, og hver enkelt i familien føler sig pludselig som fragmenter uden funktion. I den opståede isolation begynder familiemedlemmerne at forstå, hvor ringe gyldighed deres tidligere tilværelse har haft, og de vender sig bebrejdende mod hinanden, angste for tomheden og fortvivlelsen.

Men reaktionerne er forskellige. Den ene af de tre døtre er skuespillerinde og for hende bliver tabet hurtigt forvandlet til endnu en klædelig rolle. Men for de to andre går konsekvenserne dybere. Renata, der er en talentfuld skribent, rammes hårdest. Det vakuum hun kastes ud i ved barndomshjemmets opløsning blir til et veritabelt eksistentielt chok. Når hun sidder i sit værelse og ser på havens træer eller står ved havet, oplever hun alting omkring sig og i sig som fremmed, formålsløst og ligegyldigt. Beskrivelsen af hendes tilstand er klart inspireret af det

Modsatte side (t.v.) Liv Ullmann i scene fra »Høstsonaten« (t.h.). E. G. Marshall og Geraldine Page i scene fra »Rene linier«. Denne side (t.v.) Kristin Griffith i »Rene linier«, og herover Diane Keaton og Richard Jordan i scene fra filmen

Sartre i romanen »Kvalme« karakteriserer som fornemmelsen af altings overflødighed: ». . . intet nødvendigt væsen kan forklare eksistensen: manglen på nødvendighed er ikke kun tilsyneladende, et fremtoningspræg, som man kan få til at opløse sig; den er absolut, som følge deraf er den den fuldkomne hensigtsløshed. Alt er hensigtsløst, denne have, denne by, jeg selv. Når det sker at man gør sig dét klart får man kvalmefornemmelser, og alt begynder at flyde . . .«.

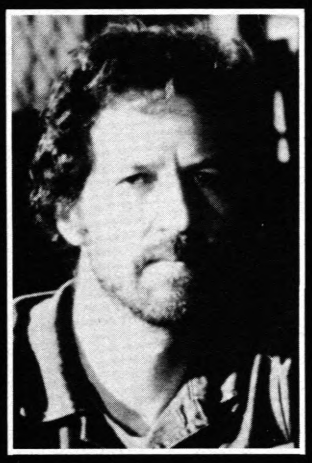
Renatas søster Joey har alle en kunstners ambitioner og hele skabertrang brændende i sig, men hun er invalideret af mangel på talent. Bitterheden mod den mere begunstigede søster er stor. Ikke blot på grund af jalousi men også fordi hun kan se, at Renata overfor moderen bagatelliserer den kendsgerning, at hjemmet aldrig vil blive reetableret. Samtidig kommer hun til erkendelse af sin egen utilstrækkelighed som kunstner, og den erfaring slår en kulde ud af hende, som hendes mand, der hengivent men vagt søger at hjælpe, må lide under.

Endnu en svigersøn i familien er Renatas ægtemand og forfatter-kollega. En neurotiker, hvis mindreværdsfølelse blottes i aggression, når han er fuld, men som ellers skjuler den bag en hovmodig intellektuel poseren. Man har været i teatret og set et skuespil om terrorisme. Faderen har ved lejligheden introduceret sin nye veninde, som han har mødt på en charterrejse, hvad absolut ikke er comme il faut blandt døtrene. Nu diskuteres stykket. Damen mener ikke det skulle være så svært at forholde sig til dets problematik men afvises af Renatas mand. Sagen er mere kompleks end som så. Derpå et par argumenter som i højere grad er attributter for den argumenterende end syn på sagen. Og tilskuernes sympati er entydigt på hendes side. For hun alene repræsenterer i filmen det liv, de andre higer imod men ikke kan leve.

Har nogen større begavelse for at leve end andre, spørger Høstsonatens Charlotte? Og både Bergman og Allen svarer utvetydigt JA! Den skal have den onde lykke den gode ikke kan få. Stadig gælder den gamle forestilling, at der er *tvefødte* og *enfødte* her i livet. De første må sætte deres lid til en stor og rystende oplevelse – igennem kunsten, kærligheden eller religionen – hvis de skal gøre sig håb om at nå frem til livets kilde og blive født pány. Men de enfødte det er alle dem, der kan selv og uden. De enfoldige, ligefremme, ekstroverte og ikke spekulative. Faderens veninde, damen fra charterrejsen er en sådan perle af et menneske, hvorfor hun da også hedder Pearl. Så tager ingen fejl. I filmens klimaks bærer hun symbolsk – for symbolsk? – en rød kjole. Hun er flammen de andre anæmiske kan varme sig ved. Da Joey forsøger selvmord redder hun pigen mund til mund. Livgiveren, varm, vulgær og vidunderlig.

Da Eva første gang kom til de rolige stuer i Bendal præstegård, sagde hun: »Det är bra, här vill jag vara«. Men sandheden er at ingen kan være der, hvor alene roen hersker. Hvis man engang troede, hvad den klassiske psykologi nok gjorde, at harmoni er roden til alt godt, så ved historier som »Høstsonaten« og »Rene Linier« at ikke ligevægt men udfordring er det eneste fornødne. Lykken er ikke et balancepunkt, hvor midler og ønsker stemmer overens. Den er noget andet, den er det åbne som begge film pejler efter og peger imod uden endelig angivelse. De er ikke traktater.

Så meget de end ligner hinanden ville en mandjævning imellem dem være urimelig. Også fordi der jo mellem Bergman–Allen er tale om et klart mester–lærling forhold, når det drejer om at lave film af denne art. »Høstsonaten« er et virtuost styret star-vehikel drevet frem af prøvede virkninger. »Rene Linier« har førstegangsforsøgets skematiske rollefordelinger og klare afhængighed af forbilledet. Men også førstegangsforsøgets alvor og oprigtighed, samtidig med at Allen ikke har sat sin humor overstyr, hvad ulykkeligvis synes at være sket for Bergman, der jo vitterlig en gang var lige så morsom som sin elev.



Møde med Werner Herzog

Jens Bruun Christensen

Den 3. marts mellemlandede Werner Herzog i København. Han var på vej hjem til München fra Island, men inden besøget dér havde han været i Peru og inden da i Australien. 1½ gang rundt om jorden på 6 uger. Fra det nordvestlige Australien for at finde locations til en kommende film (Where the Green Ants Dream) om det konfliktfyldte møde mellem aboriginals og et australsk mineselskab, til urskoven i Amazonlandet for at undersøge forholdene til en film (Fitzcarraldo) dér, historien om en mand, der bliver rig på gummiproduktion og bygger sig sin egen by midt inde i junglen, og altså sluttelig til Island til pressearbejde grundet en større præsentation af hans film på det stedlige Goethe-Institut.

Når Werner Herzog nu mellemlandede i København var det udelukkende for at møde den danske presse umiddelbart inden premieren på »Nosferatu«, og Herzog havde betinget sig, at pressemødet kunne foregå i transithallen, – han magtede simpelthen ikke flere indtryk, fortalte han.

Af Werner Herzogs 19 film, korte som lange, er kun et fåtal blevet vist i Danmark. Filmmuseet har vist nogle stykker, men i bredere forstand er kun 5 af hans film blevet præsenteret for et dansk publikum. TV har vist Herzogs første lange spillefilm, »Livstegn«, fra 1969 samt Herzogs film om dværge, »Også dværge er begyndt i det små«. I biografregi har »Aguirre-den gale erobrer« og »Gåden om Kaspar Hauser« været vist, samt nu »Nosferatu«.

I sin 1½ time lange samtale med Kosmorama kom Werner Herzog derfor uundgåeligt ind på film, som kun få danske har haft lejlighed til at se. Derfor ganske kort et par ord om disse:

Kortfilmen »La Soufrière«, som Herzog starter med at fortælle om, har været omtalt i Kosmorama 135, efterår 77, hvor Poul Malmkjær i sin rapport fra årets Berlinfestival kalder filmen for »et fascinerende bevis på menneskets maniske nysgerrighed«, en karakteristik, der går perfekt i tråd med Herzogs egne udtalelser her i interviewet om filmen. »Stroszek«, Herzogs anden film med Bruno S, som vi også har til gode, omtales i samme festivalrapport, hvor Malmkjær anslår, at filmen nok er Herzogs smukkeste indtil dato. Endelig berører interviewet Herzogs film umiddelbart før »Stroszek«, »Herz aus Glass«. Denne film fortæller en mærkelig historie om den profetiske hyrde Hias, som forudsiger verdens endeligt. Filmen foregår i et landsbysamfund i Bayern, men i den sidste scene springer Herzog til Skellig Rock, en ø ud for Irlands vestkyst, hvor nogle mennesker, her ved verdens ende, fjernt fra verdens kaos, betragter horisonten i det fjerne. De lever i den tro, at jorden er flad, men en dag sætter de en båd i vandet og drager afsted bort fra øen mod andre horisonter.

RISICI OG DØD

Jens Bruun Christensen: De fleste af dine film siges at være skabt under næsten halsbrækkende forhold. Det synes at være en del af spillet for dig, at du korporligt skal være involveret så risikofyldt som muligt. Det mest ekstreme og måske derfor også mest sigende eksempel må så afgjort være din film om den vestindiske vulkan La Soufrière, der truede med at springe i luften, hvad der fik dig til fluks at tage over for at filme udbruddet. Jeg vil godt som start på dette interview bede dig fortælle lidt om, hvordan den film blev til.

Werner Herzog: Jeg hørte ganske enkelt, at katastrofen var nært forestående, og så tog jeg derover. På det tidspunkt, i 1976, var der jordskælv rundt omkring i hele verden, på Philipinerne, i Kina, hvor der var over 200.000 savnede, og i Centralamerika. Jeg var i gang med klipningen af »Stroszek«, og en dag læste jeg i avisen en kort notits om La Soufrière, at vulkanens eksplosion var ventet og nært forestående. Det interesserede mig nu ikke mere end, skal vi sige, jordskælvet på Philipinerne, men noget senere faldt jeg over endnu en avisnotits, som fortalte, at 75.000 mennesker var blevet evakueret fra området, men at der var ét menneske, som nægtede at forlade øen. Dét, at et menneske således trodsede døden, forekom mig usædvanligt, det fascinerede mig, fordi det vidnede om en for mig endnu ukendt forholden sig til døden. Jeg snakkede med min klipperske om det, om at man burde tage derover og lave en film, og derefter fortsatte vi så vores arbejde. Efter et par timers klipning stoppede hun imidlertid pludselig arbejdet og spurgte mig, hvorfor jeg egentlig ikke tog afsted. På det tidspunkt havde jeg allerede glemt, hvad det var hun snakkede om. »Hvorfor ta'r du ikke over og laver den film?« spurgte hun, og jo! selvfølgelig! Jeg ringede to fotografer op med det samme, Ed Lachman og Thomas Maush, og spurgte dem om de var parate, og de var ret hurtigt indforståede. Og samme dags aften tog vi så afsted! Meget af mit filmarbejde har været ret dristigt hvad angår de rent praktiske omstændigheder vedrørende optagelserne, men dette projekt var det i endnu højere grad, skulle det snart vise sig. Den aften, vi ankom, var der et jordskælv i området, et jordskælv så kraftigt, at det simpelthen delte bjergene lige ned igennem. Endvidere fortalte man os, at selve vulkanen var af en sådan geologisk struktur, at der ikke ville blive tale om en regulær lavaeksplosion og lavaudtømning, men at der ville komme en kæmpeeksplosion på en størrelse af 5-6 Hiroshimabomber. Det hele ville simpelthen springe i stumper og stykker! Men nu var vi der altså, og vi måtte træffe en beslutning. Skulle vi gennemføre vores forehavende, at finde den mand som havde nægtet at forlade øen, eller skulle vi tage hjem igen med det samme med uforrettet sag? Vi besluttede os så for at blive, fordi vi fandt, at film var vigtigere end noget andet. De sidste videnskabsmænd på øen havde boet i en bunker omkring 100 kilometer fra selve vulkanen, alt var forladt, og nu satte vi så ud for at finde vores mand. Og vi fandt ham faktisk, og vi fandt to til, som havde den samme indstilling. Jeg holder virkelig meget af denne film. Den blev lavet under en meget stor risiko. Vi vidste hele tiden, at det hele kunne springe i luften når som helst.

LANDSKABER

JBC: Du har engang sagt, at adskillige af dine film er begyndt med landskaber. »Jeg ser noget i horisonten, som de fleste mennesker ikke har set endnu«, sagde du. Det kunne være af interesse, tror jeg, at få dette eksemplificeret og uddybet.

WH: Min første lange spillefilm, »Livstegn«, var, for bare at tage ét eksempel, direkte inspireret af et bestemt landskab, nemlig et landskab på Kreta, hvor man ser over 10.000 vindmøller. Jeg så det første gang, da jeg var 15 år gammel, og jeg var så fascineret af synet, at jeg udviklede en historie omkring det. I »Livstegn« ser man dette landskab, hvor der faktisk er over 10.000 vindmøller, og alle, der ser filmen, spørger mig, hvilket trick, der ligger bag, men der er ikke brugt nogle specielle trick. Det forekommer så utroligt og så vanvittigt, at folk har svært ved at forstå, at det er sandheden.

JBC: Skellig Rock, denne mærkelige ø ud for Irlands vestkyst, som ses i de sidste scener af »Herz aus Glass«, er også et aldeles forbløffende syn. Hvordan kom du frem til disse scener?

WH: Jeg havde allerede på det tidspunkt kendt Skellig Rock et stykke tid, og gennem flere år havde jeg forsøgt at tage turen over til øen, som jo egentlig nærmest er en stenpyramide, som ligger ca. 10 miles ud fra kysten i Atlanterhavet. Det er meget vanskeligt at komme derover p.g.a. den megen vind, og hvis bølgerne blot er nogenlunde store, ja så kan man overhovedet ikke gå i land, så stejle er klipperne. I gamle dage, for ca. 1200 år siden, var der et tilholdssted for munke derovre; de forlod stedet for ca. 1000 år siden. Det er virkelig et sted, som næppe tilhører denne jord længere. Det er så utroligt et syn, at jeg næsten blev drevet til at filme det. Jeg føler, at disse scener fra Skellig Rock er noget af det bedste, jeg nogensinde har lavet.

JBC: Det siges, at du engang tog ud i et fjerntliggende grænseområde i Guatemala, hvor du så ville danne din egen stat. Holder den historie virkelig stik?

WH: Ja, men den har ikke noget at gøre med mine film. Det er en af min ungdoms synder, jeg drømte altid – det gør jeg forøvrigt stadig – om et ideelt, utopisk samfund. Hele den historie var naturligvis dum og latterlig, og jeg bryder mig ikke om at snakke alt for meget om den. Det var en fiasko fra den allerførste dag, jeg forsøgte at gøre drømmen til virkelighed.

JBC: Men hvad lavede du egentlig på de kanter fra starten?

WH: Jeg opholdt mig i Mexico på det tidspunkt. Jeg havde været i U.S.A. et stykke tid, det var i 1964, og var løbet ind i en del vanskeligheder, fordi mit visum var løbet ud. Jeg begyndte at arbejde uden arbejdstilladelse, og da myndighederne fandt ud af det, stod jeg for at skulle sendes ud af U.S.A. De agtede at sende mig hjem til mit eget land, hvad jeg under ingen omstændigheder var stemt for, så jeg tog afsted til Mexico, hvor jeg boede i 6 måneder. Det var grunden til, at jeg befandt mig så tæt på Guatemala, og at jeg kom til at synes om folk dér.

FOX, STOKER OG MURNAU

JBC: Lad os komme over til »Nosferatu«. Hvordan har det været at gå fra »Werner Herzog Filmproduktion« til '20th Century-Fox'? Fra din første spæde start med film og helt frem til »Nosferatu« har du jo været din egen producent.

WH: Jeg har altid haft den fulde kontrol over mine film, eftersom jeg har produceret dem alle sammen selv. Da jeg var ganske ung, en 14-15 år, løb jeg adskillige producenter på dørene for at få dem til at støtte mig, men ingen tog mig alvorligt. Jeg husker engang jeg fik foretræde for en stor producent, som sad bag sit store skrivebord. Jeg kom ind i kontoret, og jeg kan stadig se ham spejde bagom mig for at se efter et voksent menneske, som altså af en eller anden grund havde taget sin søn med. Til sidst blev jeg så

træt af at spørge og spørge, at jeg besluttede mig for at skaffe pengene selv. Jeg kommer ikke fra specielt velstående kår, og jeg tog arbejde på et stålværk på natholdet, hvor jeg arbejdede i 2 år, mens jeg gik i skole om dagen. Jeg startede i 35 mm med det samme, fordi jeg ville være en virkelig professionel. Her på »Nosferatu« har jeg også haft min fulde frihed. Det er blevet hævdet, at jeg oprindeligt ville have lavet filmen i sort-hvid, men det er ikke rigtigt. Fra Fox's side har man ikke lagt mig nogen som helst hindringer i vejen. Jeg har besøgt Fox i Hollywood, og det er mit absolutte indtryk, at der i toppen af det selskab befinder sig en 3-4 virkelig gode folk, hvad der forplanter sig til alle grene af firmaet. På »Nosferatu« har jeg helt klart kunnet bevare min kunstneriske og kulturelle frihed.

JBC: Nosferatu er jo den samme som den legendariske Grev Dracula, og så er vi lige i udgangspunktet for det hele, nemlig i Bram Stokers roman »Dracula« fra 1897. Hvad synes du egentlig om den roman?

WH: Jeg synes, det er en dårlig roman, men jeg finder den alligevel ganske interessant, fordi den er en slags sammenstykning af alle vampyringredienserne og af alle

Scene fra »Nosferatu«

de ting, der på den tid flød omkring i litteraturen og i folks overtro. Faktisk er der jo tale om et meget gammelt emne, der allerede startede helt tilbage i den ægyptiske kultur, og som man derefter finder i den græske kultur. Så jeg læste romanen igennem men har kun brugt ganske lidt af den. Min hovedinspiration var naturligvis Murnaus film »Nosferatu« fra 1922, men den er jo immervæk baseret på Stokers roman, så vi har altså en fælles kilde, når alt kommer til alt.

JBC: Og hvad synes du så om Murnaus film? Godt, naturligvis?

WH: Efter min mening er Murnau den vigtigste filminstruktør i den tyske filmhistorie, og det vil han vedblive med at være i lang tid fremover. Det er en stor tragedie for filmhistorien, at han skulle dø i så ung en alder, og det er sjældent man kan sige det om nogen. Der er forfattere, som f.eks. Büchner, hvis »Woycek« jeg netop har filmatiseret, som døde i en alder af kun 23 år, og om hvem man kan sige det samme. Han ville antageligt være gået hen og været blevet den største tyske forfatter nogensinde, hvis han var blevet blot 50. Og jeg har den samme følelse med Murnau.

JBC: Men hvorfor så en genindspilning af Murnaus film?

WH: Det er et helt forkert ord at bruge, du burde overhovedet ikke bruge det ord. Tag f.eks. Dreyers film om Jeanne d'Arc og sammenlign den så med Bressons film om Jeanne d'Arc. Der er tale om det samme emne, og Bresson har da så sandelig ikke blot lavet en genindspilning af Dreyers film. Min film om Nosferatu er på ingen måde en genindspilning af Murnaus, det er en helt ny version af emnet.

LEGITIM FILMKULTUR

JBC: Du har betegnet din Nosferatu-film som et forsøg på at slå bro mellem den tyske film af idag og hvad du kalder for »den legitime tyske filmkunst«, og det er for dig Murnau – og Lang – perioden i 20'erne.

WH: Jeg har ofte udtrykt den opfattelse, at min generation af tyske filmskabere er ligesom forældreløse børn. Vi har ingen kontinuitet i vor filmskaben. Det begyndte med nazisterne, og det brød totalt sammen under krigen, naturligvis. Alle vore bedste filmkunstnere blev jaget ud af landet. Jeg for min del er mig mine rødder i den tyske kultur meget bevidst, vi kan kun vanskeligt skabe noget uden vore rødder, jeg finder det særdeles vigtigt med en eller anden kontinuitet, og det er derfor, jeg er meget fascineret af den tyske filmkunst fra 20'erne, og det skønt jeg ikke dybest set, rent personligt, føler mig virkeligt hjemme i den expressionistiske skole. Men jeg finder det meget fascinerende, dét man skabte på den tid, og jeg føler at min generation af tyske filmfolk omsider har formået at bygge en bro tilbage til noget godt.

JBC: For nogle år siden besøgte du den tyske filmhistoriker Lotte Eisner i Paris. Lotte Eisner er en af de store kendere af den tyske expressionisme og af Murnau specielt, og hun har også, ved jeg, støttet dig rent personligt, hun har opmuntret dig meget i din karriere. Det skulle derfor være en ganske naturlig sag, at du besøgte hende,

men måden du gjorde det på, var unægtelig noget speciel. Du gik simpelthen til fods fra München til Paris, 900 km på 3 uger, kun for at besøge hende. Hvorfor det?

WH: Lad mig tage én ting ad gangen: Det er klart, at der hersker et personligt venskab mellem Lotte Eisner og mig. Jeg sætter hende meget, meget højt. Hun har haft en uvurderlig betydning for mig. For nogle år siden var jeg meget stemt for at opgive mit filmarbejde, men det forbød hun mig, ganske enkelt. Men der er også noget andet: Hun er meget værdsat som filmhistoriker og meget værdsat i det hele taget inden for branchen, fordi hun efterhånden er gået hen og er blevet det eneste nulevende menneske, som har et personligt kendskab til filmhistorien fra dens barndom. Hun kendte brødrene Lumière, hun kendte Méliès, Chaplin, Eisenstein, hver eneste filmskaber af betydning fra filmens første timer, og hun er den sidste overlevende. Når hun dør en dag, så vil noget ganske enestående være væk. Man må også holde sig klart, at hun er jøde, og at hun i 1933 måtte flygte fra Tyskland, så hvis nogen kan erklære os, de nye i den tyske filmkunst, for legitime, hvis nogen kan sige god for os, ja så må det være hende. Hvis hun erklærer os legitime, så er jeg overbevist om, at vi er det, og vi behøver ikke diskutere dette spørgsmål længere. Dette kan måske forekomme vanskeligt at forstå for en skandinav, men det har faktisk en vis betydning for tysk kultur og tysk filmkunst og ikke mindst for mig. Hvad angår min tur fra München til Paris, så ligger den nu 4 år tilbage. Jeg blev ringet op af en ven, der fortalte mig, at Lotte Eisner lå for døden. Jeg følte mig meget ulykkelig over dette, dels af personlige grunde, men også fordi den nye tyske filmkunst på det tidspunkt endnu var meget skrøbelig. Nu er vi langt stærkere. Men jeg sagde til mig selv: Vi kan ikke tillade hende at dø, ikke endnu, hun må først erklære os legitime, og som en protest besluttede jeg, at jeg ville gå, bogstaveligt talt, op imod dette. Det var derfor, jeg gik turen fra München til Paris. Jeg er ikke overtroisk, men jeg havde alligevel den følelse, at hvis jeg gennemførte turen, så ville Lotte Eisner være udskrevet fra hospitalet, når jeg ankom til Paris. Og da jeg ankom, ja da var hun faktisk blevet udskrevet. Hun lever stadig, hun har set »Nosferatu«, hun var endog med til optagelserne i 3 dage. Nu er hun jo en gammel dame, over 80, hun er ved at blive svagere, hendes øjne er således ikke længere så gode, hvad der generer hende meget, fordi hun har svært ved at se film. Hun *har* sagt god for os nu, vi er legitime nu, og nu tror jeg godt, at vi kan tillade hende at dø, hvad jeg også har sagt til hende. Naturligvis må vi give hende hendes egen døds værdighed. Hvis jeg nu erfarer, at hun er ved at dø, vil jeg ikke stoppe hende fra det, og det ved hun godt.

VAMPYR-FILMEN SOM GENRE

JBC: Vampyr-film udgør næsten en særlig genre inden for filmhistorien. Noget med død og mareridt, visioner og frygt og med en vis trivial-mytologi. Var du interesseret i genren som sådan?

WH: Ja, og det var vel nok den afgørende grund til, at jeg gik i gang med »Nosferatu«. Hvis man kigger på alle mine tidligere film, vil man bemærke, at det er som om, filmhistorien ikke har eksisteret. Det var aldrig noget, der interesserede mig synderligt, men jeg fik efterhånden lyst til at lave en genre-film, i det mindste bare én gang, fordi jeg havde den fornemmelse, at strukturerne inden for de enkelte genrer stadig udviklede sig, der var tale om noget levende. Således også i vampyr-genren, som jeg synes er en vidunderlig genre med masser af muligheder, forøvrigt en genre der ligger tæt op ad mine egne emner, metoder og stil. Men jeg ønskede ikke at lave en genre-film mere eller mindre i blinde ligesom en eller anden bureaukrat, jeg ønskede at udvikle genren yderligere, jeg agtede simpelthen at tage genren alvorligt. Igennem over 50 år har man nu lavet sjov med vampyr-genren og det på trods af, at nogle af filmhistoriens fineste instruktører, Dreyer, Murnau, Tod Browning, i sin tid tog deres udgangspunkter i netop denne genre. Siden er den degenereret til billige knald-film eller til parodier à la Polanski, og jeg tror faktisk, at »Nosferatu« er den første film i en meget lang tid, som tager genren alvorligt igen og ikke laver sjov med den. For mig er der tale om et meget ærligt og uskyldigt spil lidt ligesom i 20'erne. Men dermed altså ikke sagt, at jeg ikke prøvede at bringe genren videre. Det var jo netop ideen med det hele. Min vampyrfigur er da også særdeles forskellig fra 20'rnes vampyrskikkelser.

LOCATIONS

JBC: Transsylvanien, hvor vampyrerne jo opholder sig, er egentlig en del af Rumænien. Du som har filmet så mange steder i verden, hvorfor har du ikke optaget »Nosferatu« i Rumænien?

WH: Det prøvede jeg også på. Jeg var i Rumænien i 3 måneder for at finde locations, og jeg fandt virkelig nogle meget, meget smukke steder. Jeg fandt også strålende mennesker, f.eks. zigøjnere, hvis liv jeg blev meget interesseret i, og som jeg meget gerne ville have filmet, men til sidst viste det sig, at de rumænske myndigheder ikke ville tillade mig at filme i deres land. Jeg tror, det først og fremmest skyldtes, at man i Rumænien for øjeblikket forsøger at rehabilitere Grev Dracula, som er en ægte historisk person. Grev Dracula var en af de afgørende skikkelser i Vestens forsvar mod de tyrkiske angreb. Man ved ikke så forfærdeligt meget om ham, men den rumænske stat forsøger at grave ham frem igen. Jeg forsøgte virkelig meget, meget hårdt at komme igennem, og det var en stor skuffelse for mig, at det viste sig at være umuligt. Jeg forstod ikke helt de rumænske myndigheders argumentation, og jeg er stadig vred til en vis grad. Så det endte med, at filmens transsylvanske del blev optaget i Tjekkoslovakiet tæt ved den polske og den russiske grænse.

JBC: Murnau optog i sin tid sin film i Lübeck, hvad der ikke var muligt for dig p.g.a. ændringerne af byen under 2. Verdenskrig. Men der er dog alligevel nogle optagelser fra Lübeck, mener jeg, de såkaldte salthuse, hvor vampyren holder til om dagen.

WH: En af de locations, som Murnau brugte, var det stadig muligt at filme, og det var salthusene, som jeg var meget interesseret i at bruge for derigennem ligesom at bringe en hyldest til Murnau. Jeg forsøgte endog at bruge de samme indstillinger og det samme perspektiv som han. Træerne foran salthusene på mine billeder er endnu kun som buske på Murnaus billeder.

JBC: I stedet for Lübeck valgte du så den lille hollandske by Delft, en by der næsten oser af borgerlig hygge og fred.

WH: Ja, og det var netop derfor, jeg valgte den. Delft er en juvel af en by, og den forekommer mig at være den perfekte lokalitet til filmen.

JBC: Jeg forstår, at filmholdet løb ind i adskillige problemer i netop Delft. Problemerne synes at være opstået, da der ankom ikke mindre end efter sigende 11.000 rotter frisk udleveret fra et laboratorium i Ungarn.

WH: Myndighederne i Delft løb faktisk fra alle deres løfter og gav os svære problemer. En del af scenerne med rotterne viste det sig at være ganske umulige at få lavet i Delft.

Man ville simpelthen ikke tillade det af frygt for smitte osv, på trods af at vi lovede at tage alle mulige forholdsregler m.h.t. afspærringer. Det var en meget, meget hård tid end-og med korporlige slagsmål. Men alt det er egentlig ganske naturligt. Filmarbejde er fuldt af forhindringer og besværligheder. Det er det daglige brød, og til syvende og sidst har det ingen betydning overhovedet. Det *var* meget vanskeligt i Delft, men kig på filmen, den er det eneste, der tæller, og jeg tør godt stå inde for, at den er fuldstændigt uberørt af alle besværlighederne.

TO FOTOGRAFER

JBC: På dine nu 19 film har du altid brugt de samme to fotografer, som du skifter imellem. Thomas Mauch fotograferede f.eks. »Aguirre« og »Stroszek«, mens Jörg Schmidt-Reitwein fotograferede f.eks. »Kaspar Hauser« og »Nosferatu«. Mauch synes at være den mest bevægelige af de to, mens det man noterer sig hos Schmidt-Reitwein er en højt udviklet, forfinet malerisk følsomhed. Vælger du ganske bevidst mellem de to?

WH: Jeg vælger bevidst mellem dem med henblik på en given film, men til grund for valget ligger ikke så meget overvejelser vedrørende de to fotografers stil. Stilen i »Aguirre« er ikke så forskellig igen fra f.eks. stilen i »Nosferatu«, men bag »Aguirre« ligger en helt anden optagelsesmetode end den, der ligger bag »Nosferatu«. Stilen, håndskriften, i mine film er altid til en vis grad den samme, fordi jeg altid selv er meget involveret i selve kameraarbejdet. Men Schmidt-Reitwein er ganske rigtig bemærkelsesværdig god, hvad angår lys og skygge, og Thomas Mauch er et geni til en film som »Aguirre«. De er begge to blandt verdens fineste filmfotografer efter min mening og valget mellem dem kan godt være meget vanskeligt.

KLAUS KINSKI

JBC: »Nosferatu« er Klaus Kinskis anden rolle hos dig. »Aguirre« var den første, og snart kommer film nr. 3, »Woycek«. Du har faktisk gjort ham berømt for alvor, og omvendt vel til en vis grad. Det er en kendt sag nu, at forholdet mellem jer på »Aguirre« var meget, meget spændt.

WH: Klaus Kinski er efter min mening en genial skuespiller, men det har været meget vanskeligt at arbejde med ham. Læg mærke til, at han aldrig har haft store roller før end hos mig. Der var simpelthen ingen, der turde engagere ham for en længere periode, man frygtede, at der ville opstå alt for mange problemer. Der var sandelig også problemer på »Aguirre«. En dag mod slutningen af optagelserne kom Kinski i skænderi med en fra filmholdet og krævede af mig, at jeg skulle fyre vedkommende. Jeg havde tilfældigt overhørt skænderiet og var ikke i tvivl om, hvem det var, der var umulig, og jeg nægtede følgelig at fyre vedkommende, hvad der også ville have været fuldstændigt absurd, da vi befandt os midt inde i junglen. Hvor skulle manden egentlig gå hen? Kinski hidsede sig enormt op over min afgørelse og besluttede sig for straks at forlade optagelserne. Og det gjorde han så midt i junglen! På det tidspunkt ville det have været en katastrofe for produktionen, hvis Kinski pludselig stoppede op. Vi befandt os ganske vist mod slutningen af optagelserne, men der manglede stadig vigtige scener med Kinski. »Hvis du går nu«, sagde jeg til ham, »kommer du ikke herfra levende«, og han forstod, at det faktisk var mit alvor. Jeg havde virkelig skudt ham ned.

JBC: Er det sandt, at han på et vist tidspunkt forsøgte at smide dig ud til piranha-fiskene?

WH: Nej, det er det nu ikke, men sandt er det, at forholdet til sidst var så spændt, at filmens sidste scener blev optaget ved at jeg instruerede ham med et gevær i hånden. Han forsøgte virkelig på alle måder at genere mig på det groveste. Han kaldte mig for dværge-instruktøren på grund af min dværge-film »Også dværge er begyndt i det små«, og hævdede, at jeg overhovedet ikke burde instruere ham, den store Kinski. Men alle hans numre og al hans uregerlighed var til filmens bedste. Han er en meget stor skuespiller, den mest fascinerende jeg kender overhovedet, og mit forhold til ham er nu et helt andet. Han og jeg lever nu i et fredeligt fornuftsægteskab, vi ved, at vi har brug for hinanden, og han har nu accepteret mig som instruktør.

Klaus Kinski som Herzogs vampyr

Det ville have været meget ulykkeligt, hvis jeg ikke havde kunnet bruge ham i »Nosferatu«. Han er efter min mening den perfekte vampyr. Alene ved sin blotte fysiske tilstedeværelse udskiller han angst hos publikum. Han er ikke på lærredet i filmens første halve time, så kommer han et par sekunder, og man er bange med det samme. Og så på den anden side: Noget af det vi stræbte efter med *vor* opfattelse af vampyrskikkelsen, vores måde at videreudvikle vampyr-genren på, var at gøre vampyren så menneskelig som muligt. Han lever i dyb ensomhed på sit slot, han længes efter deltagelse i menneskelig kærlighed, han længes efter at kunne dø. I sin menneskelighed er han meget usædvanlig som vampyr-figur, og det er en meget bemærkelsesværdig præstation fra Kinskis side, at han formår at få denne menneskelighed frem, at han formår at komme så langt, som jeg synes, han gør det, i sit spil *mod* sin egen vampyrmaske. Han er på én gang meget uhyggelig, som en vampyr nu engang skal være det, og meget, meget menneskelig. Efter 2 minutter bemærker man knap nok hans lange negle. Og alt dette forstod Kinski rent intuitivt. Jeg har ikke forklaret ham noget videre og har så godt som ikke instrueret ham. Ingen lange samtaler, små vink af og til. Det tog 50 år at finde en vampyr, der kunne tage kampen op med Murnaus vampyr. Jeg er af den opfattelse, at ingen vil kunne spille Nosferatu så godt som Kinski i de *næste* 50 år.

BRUNO S

JBC: Den anden af dine to store skuespillerskikkelser er Bruno S, som man første gang så i »Gåden om Kaspar Hauser«, og som man senere kunne se i »Stroszek«. Arbejdet med ham har, formoder jeg, været anderledes end arbejdet med Klaus Kinski? Havde han brug for lange øvelser?

WH: Det var meget forskelligt, nogle gange, men ikke altid. Det er meget forskelligt, hvordan arbejdet med skuespillerne kommer til at foregå. Der findes ingen egentlige metoder, som man kan tage frem og anvende på den og den skuespiller. Men det er jo netop mit arbejde som instruktør, at vide hvornår man skal bruge den ene metode og ikke den anden. Det har været meget forskelligt fra film til film, og det var det også med Bruno.

JBC: Ser du ham stadig?

WH: Når jeg er i Berlin, hvad der nu ikke sker så ofte igen, så ser jeg ham naturligvis.

JBC: Har filmarbejdet ændret noget for ham?

WH: Nej, der er desværre ikke muligt. Hans liv er én stor tragedie, han er blevet ødelagt meget, meget slemt. Han har været ind og ud af fængsler og sindssygehospitaler, 23 år af sit liv har han tilbragt spærret inde. Filmarbejde gennem en 5-6 uger kan ikke rette op på den tragedie, hvad jeg også forklarede ham hver eneste optagelsesdag. Det er kun få, rent overfladiske ting, der har kunnet ændres lidt ved. Han bor nu i en bedre lejlighed, han har købt et klaver for nogle af de penge, han tjente på »Stroszek«, og han er bedre respekteret på den fabrik, hvor han arbejder. Jeg var aldrig interesseret i, at han skulle forlade sit rigtige job, så jeg besøgte fabrikken og forklarede ledelsen, at han skulle være med i en film i sin ferie, samt at han behøvede et par ekstra ugers betalt ferie. Jeg bad dem om at beholde ham i jobbet, og det gjorde de da også. Han ville også gerne forblive anonym til en vis grad, og det respekterede jeg naturligvis. Der har altid været en del snak om disse spørgsmål, fordi man har ment, at Bruno blev udnyttet af mig. Dybest set er der naturligvis tale om en udveksling af tjenester, men det, at han har været med i disse film har ikke skadet ham, snarere tværtimod. Jeg tror, det har bibragt ham en forståelse af hans egen situation.

ONDT OG GODT

JBC: Vi har allerede været inde på det, da du fortalte om dit arbejde med Klaus Kinski, men jeg vil godt tilbage til det igen, for det er et punkt, der forekommer mig at være af stor betydning for forståelsen af din film. Murnaus opfattelse af vampyren er, at han er ond og kun ond. Din vampyr er langt mere tvetydig, ond og god på samme tid.

WH: Jeg synes, at denne film forsøger at omdefinere begreberne ondt og godt på en ny måde for genren. Lad os tale om film og ikke om filosofi: I *min* »Nosferatu« når ondskaben en sådan intensitet, at den næsten når frem til grænsen for udløsning og lyksalighed. Det fremgår meget klart af filmen, synes jeg, og det er en idé, som jeg synes virkelig godt om. Vampyren i min film er ikke bare en figur, som bringer pest og ødelæggelse til byen, han er også, samtidig, en befrier. Han bringer en ondskab af så massiv art, at byens borgere tvinges til at opgive og forkaste deres borgerlige vaner og begrænsninger. De begynder pludselig at nyde livet på en ny måde, de bliver pludselig hinandens brødre og søstre.

JBC: Jeg kan godt se ideen, men hvordan vil du forklare rent fornuftsmæssigt, at dette sker, midt under pesten? Det, at de ligefrem danser i gaderne, denne glædesrus?

WH: Sådan noget *er* faktisk sket også i virkeligheden. Under pesten i den sene middelalder skete der noget lignende, når epidemierne nærmede sig klimaks. Folk dansede virkeligt i gaderne. Jeg var meget glad for at få dette med i filmen, det virker, og det klæder den. Det er nogle af filmens smukkeste scener, synes jeg.

JBC: Lucy er også en tvetydig figur, synes jeg. Hos Stoker og hos Murnau er hun den rene modpol til den onde grev Dracula, i din film er hun godt nok modpolen, men hun er alligevel ikke udelukkende en repræsentant for det rene og gode. Hun synes på en næsten pervers vis at nyde det erotiske forhold til Nosferatu.

WH: Hun er på én og samme tid skræmt til døde af vampyren og erotisk tiltrukket af ham. Hun er en tvetydig figur ligesom vampyren er det. Hos Stoker og Murnau er hendes offer jo også udelukkende af det gode, ved at hengive sig til vampyren standser hun ham og dermed det onde selv, men hos mig standser hun ganske vist uhyret, men hun gør det på et tidspunkt, hvor det egentlig er for sent. På et tidspunkt, hvor hun hellere blot skulle lade tingene videreudvikle sig frit mod anarkiet. Hun er altså en meget kompleks skikkelse, og at gengive de modstridende følelser i hendes karakter, som jo er til stede på én og samme tid, ja det er en næsten umulig opgave for en skuespillerinde. Jeg synes, at det, Isabelle Adjani er nået frem til, er meget bemærkelsesværdigt. Jeg synes virkelig godt om hende, hun er en stor skuespillerinde. Hun er antageligt den bedste inden for sin aldersgruppe og for mig den smukkeste kvinde på lærredet lige nu.

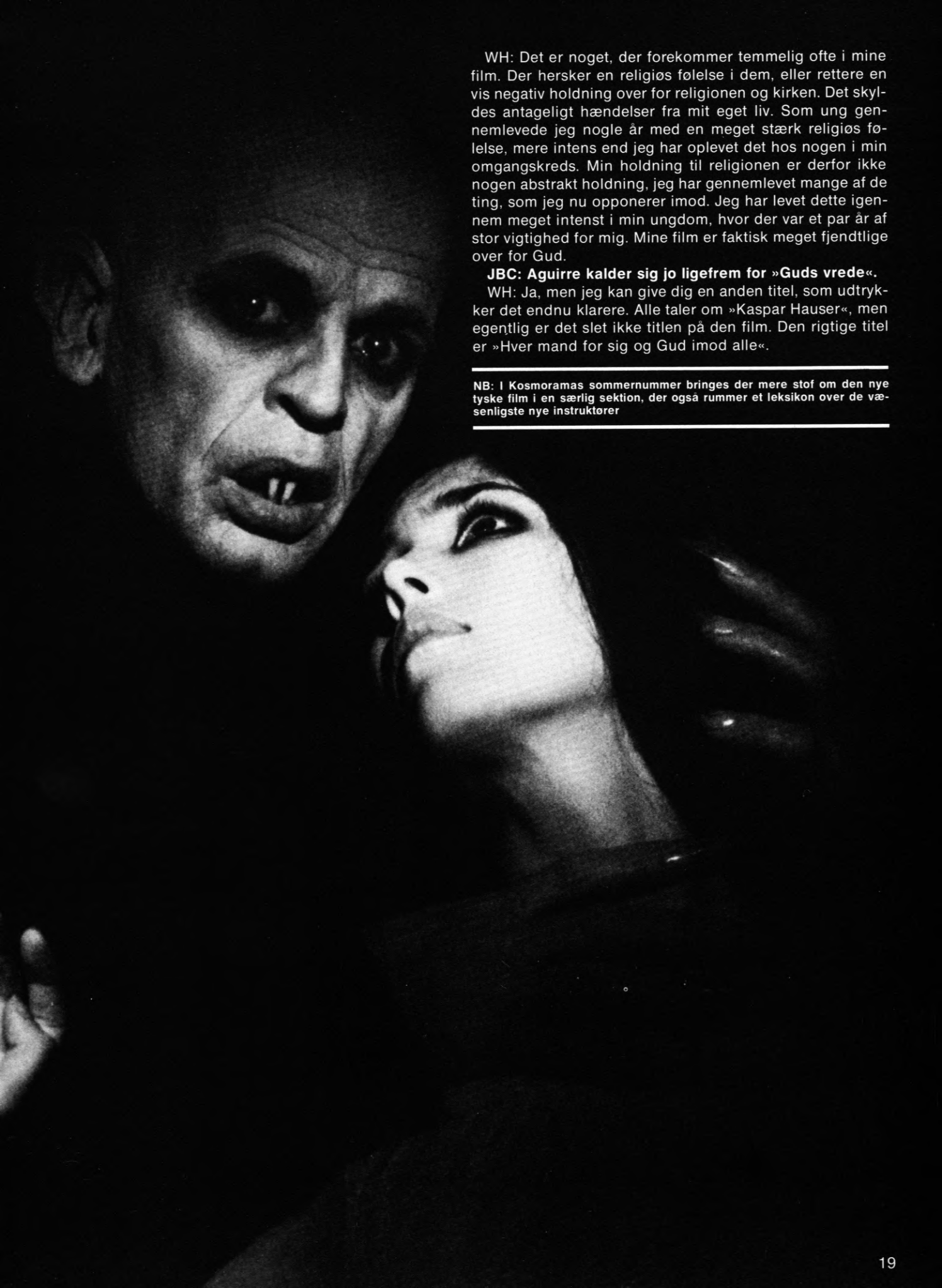
EN ANTI-KRIST

JBC: De sidste scener i din film er af en usædvanlig kraft og af et ganske frapperende indhold, synes jeg. Jonathan Harker er blevet til en vampyr, og han er nu på vej afsted til hest ud i verden for at bringe ondskaben videre. Det er der ikke noget mærkeligt i, det er helt klassisk, men mærkeligt er det, at han rider afsted til et stykke højstemt religiøs musik. Det bibringer denne klassiske scene et helt nyt indhold, det vender tingene fuldstændigt på hovedet. Jonathan Harker er som en ondskabens Messias, en slags Anti-Krist på vej ud til menneskene med sit onde budskab. Scenen er vel, når alt kommer til alt, blasfemisk.

WH: Hvad angår musikken i mine film, så er det vanskeligt at tale om, hvorvidt den er brugt tilsigtet eller ej. Når jeg lægger musik til mine film, sker det oftest uden nogen egentlig hensigt eller bagtanke, det sker, skal vi sige, uden at der ligger noget abstrakt logisk tanke bag. Jeg tager ganske enkelt den musik, som jeg synes passer bedst til den pågældende scene. Således også med »Nosferatu«, hvor jeg valgte Charles Gounods »Sanctus«, en religiøs messe, til den sidste scene. Men der var ikke tale om en beslutning taget på grundlag af en klart defineret hensigt, beslutningen skyldtes udelukkende instinktet. Men nu, bagefter, når jeg ser den færdige film, kan jeg godt forstå, hvad det er du mener, og jeg føler også selv, at der hviler en klar religiøs følelse over scenen. Harker fremstår ganske rigtig som en Det Ondes Messias på vej ud i verden. Denne sidste scene vil mange givet finde kontroversiel og ubehagelig, men det er helt i orden. Scenen i sig selv, dens iboende kraft, vil man næppe bestride. Men naturligvis er det meget usædvanligt i en vampyrfilm at have en sådan slutning.

JBC: Det er jo ikke første gang, du angriber religionen i dine film. I »Aguirre« hugger munken Carvajal en uskyldig indianer ned, da denne lægger øret til Bibelen og alligevel ikke kan høre Guds ord, og i »Kaspar Hauser« styrter Kaspar skræmt fra vid og sans ud af kirken.

Klaus Kinski og Isabelle Adjani i »Nosferatu«



WH: Det er noget, der forekommer temmelig ofte i mine film. Der hersker en religiøs følelse i dem, eller rettere en vis negativ holdning over for religionen og kirken. Det skyldes antageligt hændelser fra mit eget liv. Som ung gennemlevede jeg nogle år med en meget stærk religiøs følelse, mere intens end jeg har oplevet det hos nogen i min omgangskreds. Min holdning til religionen er derfor ikke nogen abstrakt holdning, jeg har gennemlevet mange af de ting, som jeg nu opponerer imod. Jeg har levet dette igennem meget intenst i min ungdom, hvor der var et par år af stor vigtighed for mig. Mine film er faktisk meget fjendtlige over for Gud.

JBC: Aguirre kalder sig jo ligefrem for »Guds vrede«.

WH: Ja, men jeg kan give dig en anden titel, som udtrykker det endnu klarere. Alle taler om »Kaspar Hauser«, men egentlig er det slet ikke titlen på den film. Den rigtige titel er »Hver mand for sig og Gud imod alle«.

NB: I Kosmoramas sommernummer bringes der mere stof om den nye tyske film i en særlig sektion, der også rummer et leksikon over de væsenligste nye instruktører

---

Kosmorama Essay

Herunder Errol Flynn i scene fra »Robin Hood«. Modsatte side fra oven og ned – Gary Cooper og Jean Arthur i »En nations helte«, Lauren Bacall og Humphrey Bogart i »The Big Sleep«, Katharine Hepburn og Bogart i »Afrikas dronning«.

De store stygge ulve

Niels Jensen

»Contes Moraux« er fællestitlen på en serie film af Eric Rohmer, der begyndte i 1967 med »Nymfomanen« og afsluttedes af »Kærlighed om Eftermiddagen« i 1972. Ifølge *Joan Mellen*, som året efter udsendte en bog om »Women and their Sexuality in the New Film«, handler Rohmers samlede værk om tabet af ægte følelse i det moderne menneskes livsoplevelse. Så vidt forfatterinden kan se skyldes miseren den intellektualisering af tilværelsen, der har været et af hovedmotiverne i hele den modernistiske tradition. Spaltningen mellem mennesket og verden, mellem mennesket og det selv. Den spalte der opstår når alt gøres til genstand for overvejelse, alt så vel i som udenfor den enkelte. Konflikten illustreres tydeligt i »Kærlighed om Eftermiddagen«. Frédéric har svigtet sin kone for Chloe, der nu af badet træder ham nøgen imøde som en moderne, fri Susanne. Og så meget krudt er der alligevel i den spekulative Frédéric at hans attrå vækkes. Sweateren blir trukket over hovedet, men da den slipper issen, ser han hen over dens kant sit blik i spejlet og kastes derved både bogstaveligt og i overført betydning tilbage mod sig selv af reflektionen. Hvad er det han indlader sig på? Hvad er det han svigter? Sweateren kommer altså alligevel ikke af og mens vandet pråser i Chloes badekar løber Frédéric ned ad trappen og hjem. Filmen hævder at flugten er forårsaget af loyalitetsfølelse overfor hustruen, men dette afvises af Joan Mellen som et dækningsløst postulat. Hun ser Frédérics retræte som et udtryk for angst for spontaneiteten og for springet ud i det fremmede med alt, hvad det kan indebære af smerte og fryd. Som han står der med trøjen halvt over hovedet, er Frédéric stadig et uudviklet barn eller en sexual-infantil voksen, hvilket er samme sag.

Denne regressive type dukker også op i Joan Mellens nye bog *»The Big*

Bad Wolves«, hvor den maskuline erotik og specielt den amerikanske filmversion heraf tages under behandling. Og her repræsenteres regressionen overraskende nok af serievis af raske handlingsmænd. Af *Gary Cooper* f.eks. som han fremtræder i Cecil B. de Milles »En Nations Helte«, en af de værste film Joan Mellen mindes at have set! Til karakteristikken af Coopers figur, som er Wild Bill Hickock, hører i filmen det træk, at han altid med en senet håndryg visker Calamity Janes kys af sine læber. For Joan Mellen tegnet for en masochistisk bestemt nedvurdering

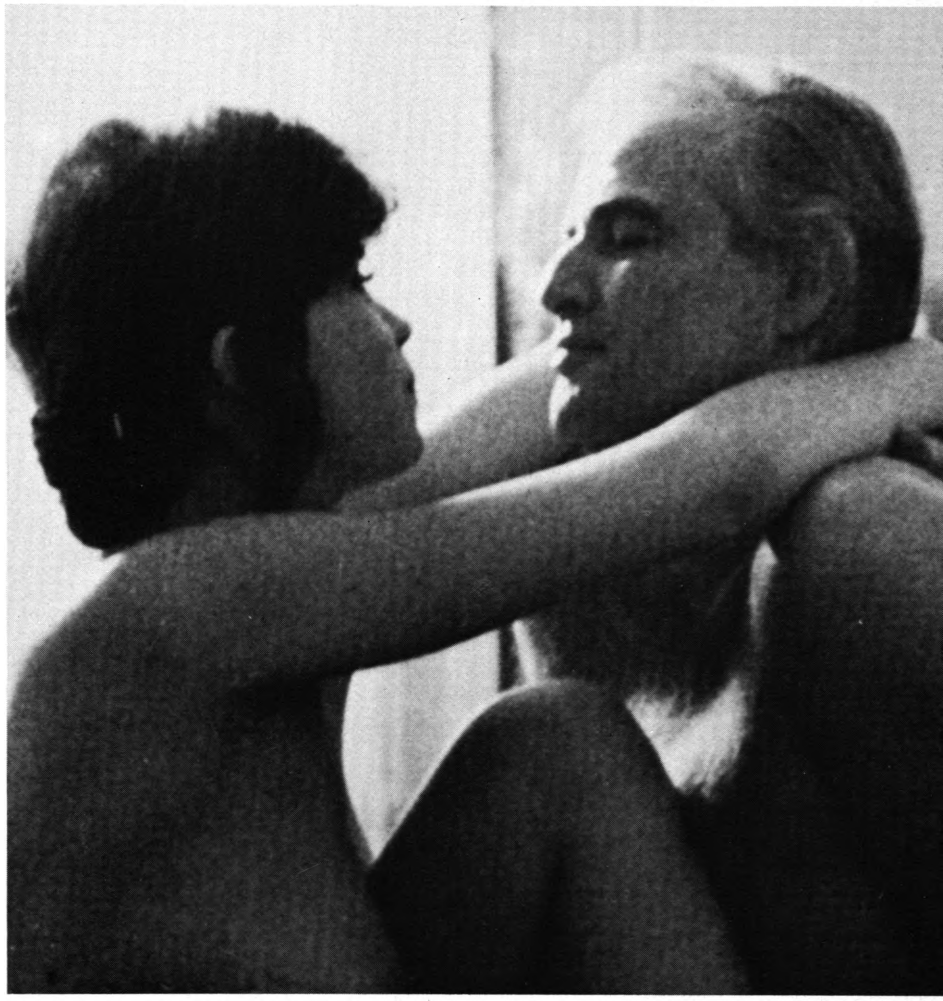
af kvinden udsprunget af en forestilling om, at kun en fjendtlig, lukket og erotisk fortrængt mand er et virkeligt mandfolk.

Om de Milles film iøvrigt har dette som et generelt præg får vi imidlertid ikke at vide, thi til forskel fra den tidligere af hendes sex-bøger, den om kvinderne, er hun her i mindre grad optaget af instruktørernes forestillingsverden og i højere af stjernernes billede i disse, vel sagtens ud fra den betragtning, at stereotyperne ikke ændrer sig synderligt fra film til film, hvem der så end iscenesætter dem. Her er det stjernen der bestemmer kursen, ikke kaptajnen. Vi er i Hollywood. Det holder naturligvis også et langt stykke ad vejen men dog langt fra den hele, hvorfor bogen da også bliver mindre koncentreret end den første og ofte indirekte selvreviderende. John Wayne er nu engang ikke den samme i »Heltene fra Iwo Jima« og i »Kavaleriets gule Bånd«, og der er forskel på *Humphrey Bogart* i »Afrikas Dronning« og i »Sternwood Mysteriet«. Blandt cineaster regnes sidstnævnte almindeligvis for den bedste, mens godtfolk foretrækker den første. Og Joan Mellen synes godtfolkene har ret. For hende er »Afrikas Dronning« historien om et

jævnt og muntert menneske, der netop fordi han er uden heroiske prætentioner og aggressive behov kan hæve sig op til både bravadefri heroisme og øm hengivenhed uden at stivne katatonisk derved. I denne bemærkelsesværdige film vises m.a.o. hvor mange emotionelle muligheder der frigøres i den ellers så følelsesmæssigt forkrøblede mand, når han frimodigt accepterer det modsatte køn som modsat og ligeberettiget.

Man kunne hertil spørge om ikke det er præcis den samme accept, der illustreres i en Howard Hawks film som »Sternwood Mysteriet«, men det spørgsmål rejser andre, og sagen er mere kompliceret end som så. For hvad er egentlig Hawks' kvinder andet end kvinder, der i enhver henseende har overtaget de maskuline normer og adfærdsmønstre? I »At have og ikke have« er Lauren Bacall en pige, som forstår at tage vare på sig selv. Hendes rappe tunge og blanke manér står ikke et øjeblik tilbage for Bogarts men er ikke desto mindre hele tiden ét langt sirenekald, et råb om hjælp og beskyttelse. Når det gælder at leve op til jargon og facon er Bacall til hver en tid Bogarts ligemand. Hun er så at sige hans kvindelige inkarnation og det kunne for så vidt ligeså godt være hende som ham, der fik lov at aflevere den klassiske Hawks-replik, halvt ironisk, halvt beundrende: »You're good, you're awful good.« Men netop fordi hun ser ud til at være en kvinde, der kan klare sig uden en mand, blir hendes kapitulation så erotisk som den gør. For det er altså immervæk det, der er tale om – kapitulation! Den glidende, arrogante, sensuelle Bacall er én lang appel til mandens underlæggelsesinstinkter, og hvis han er sen til at forstå med sanserne, appellerer hun gerne mere direkte: – så kom dog i gang mand! »You don't have to say anything, you don't have to do anything. Just whistle. You know how to whistle, don't you? Put your lips together and blow«.

En sammenligning med Mae West, som selv forstod at fløjte, og som altså ikke behøvede at opfordre andre til at gøre det for sig, vil efter Joan Mellens mening vise, hvor lidet overbevisende Bacalls version af den frigjorte kvinde er. Og selv vil jeg gerne medgive hende, at heller ikke jeg nogensinde har forstået, hvorfor det Hawkske kvindesyn, hvorover Bacall er modeleret, uden videre har kunnet godtages af den moderne kønsrolleopfattelse, for hos Hawks sætter jo mændene helt og aldeles de betingelser hvor under han og hun mødes. Ve den pige der ikke er karl for sin hat. Den maskuline adfærdsimperialisme kunne vanskeligt være tydeligere. Det være – for denne gang – sagt som mit sidste ord i sagen!

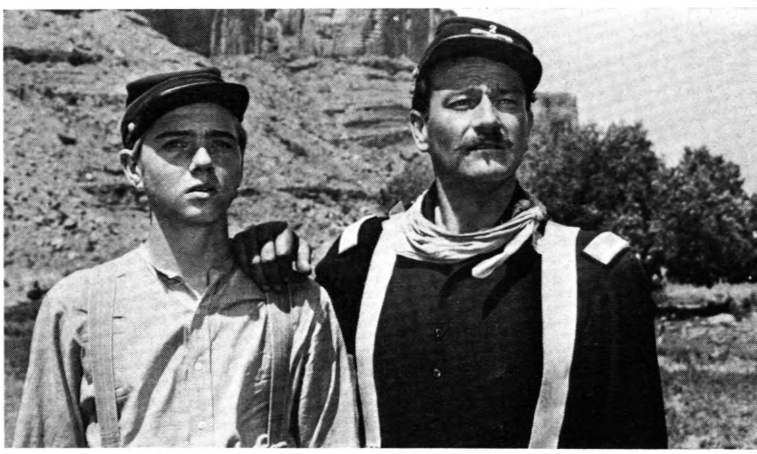


Maria Schneider og Marlon Brando i »Sidste tango i Paris«

Men ikke som Joan Mellens! Hun går videre end hertil og vender ganske spændende hele problematikken på hovedet ved at hævde, at det ikke er kvinden der vinder status ved at vise sig i stand til at leve op til de mandlige fordringer men paradoksalt nok manden selv, der blir til noget gennem dette spil. Og forfatterindens argumentation er både original og ligetil. Ved at gå med på hele det maskuline apparat af regulativer for, hvad man kan og ikke kan, og dog beholde sit køns fulde sexappeal, giver kvinden i en Hawks-film den mand, der vinder hende, en selvrespekt han ikke kan være foruden. Thi først med den i behold kan han slippe erobrerrollen og blive helt sig selv. Til slut i »Sternwood Mysteriet« spørger Bogart: »Hvad er der i vejen?« Og Bacall svarer: »Ikke noget du ikke kan ordne«. Og det har hun i enhver henseende ret i. Dialogen mellem de to udspringer af fælles agtelse, og de kan se på hinanden uden at måtte ty til det traditionelle punktum-kys. For Bogart & Bacall lykkes den øjeblikkelige fuldbyrdelse, der ikke er hæmmet hverken af personlige eller sociale undertrykkelsesmekanismer, alt det der ellers stækker og forvrider folk; alt det der spærrer vejen for et moderne par som Marlon Brando og Maria Schneider, som ellers i »Sidste Tango i Paris« stræber så bevidst efter netop det overrumplende og ikke reflekterede. Bogart og Bacall formår, hvad tangoparret kun kan drømme om: to come without touching! På trods af kulde og kaos i efterkrigens verden er de heroiske nok til at forenes om de så skal drage til Latinamerika før det lykkes, sådan som de måtte det i Delmer Daves' »Dark Passage«. Men heroismen funderes altså i nogle traditionelt maskuline

Karakteristisk eksempel på, hvad en filmplakat kan fortælle. Herunder: John Wayne i »Rio Grande«. Nederst Wayne og Maureen O'Hara i »Den tavse mand«

John Wayne er manden som handler uden anfægtelse, overvejelse eller spekulationer, fordi han alene dirigeres af sine ufejlbare instinkter og reflekser, der fortæller ham, hvordan han rettelig bør optræde. Mens hans karton-efterligning *Burt Reynolds* hele tiden må manifestere sig som et gevaldigt handyr, klarer Wayne sig uden potensforlænger-af nogen art. I det nummer af »Time magazine« der udkom den 13. november blir Reynolds interviewet om, hvordan det føles at have fået skægget barberet af, og han svarer: »Jeg ser ikke så sexet ud mere. Nu ligner jeg en der bedriver elskov i sengen og ikke som før en, der elsker på gulvet«. Replikkens selvironi er der selvfølgelig udelukkende råd til fordi læseren udmærket godt ved, at Burt stadig kan på gulvet.



forestillinger. Forestillinger som parret i »Afrikas Dronning« formår at klare sig uden. Fra start til slut er de sig selv i vedkendt skrøbelighed. Og det er alligevel nok så stærkt. Måske er intet stærkere.

Den der tydeligst i sit spil kommer til at demonstrere, at de maskuline attituder er forsvarsmekanismer, ikke magtens men afmagtens udslag, er naturligvis *Marlon Brando*. Men han er ikke den første, for det var *Kirk Douglas* i William Wylers »Detective Story« fra 1951. Her udnyttes skuespillerens talent for det neurotiske i portrætteringen af en honest cop, der projicerer sit eget mindreværdskompleks ud på omverdenen, som han gør til en svinesti, det blir hans opgave at rense. Typen dukker op femogtyve år senere i Scorseses »Taxi Driver« men med den forskel, at verden i den nye film ikke bare af hovedpersonen men også af filmen selv opleves som det totale fordærv og forfald, mens sammenbruddet hos Wyler tydeligt finder sted eksklusivt inde i manden. Han er et kaos af ideelle fordringer, personlig forfængelighed og forfærdende umodenhed, og de mange modsætninger finder hele tiden overbevisende udtryk. De begrænsninger der alligevel er i »Detective Story« ligger udelukkende i dens kvindeskildring. Sammenhængen mellem det frossent maskuline og det vegetativt feminine overses. Filmen forstår ikke at det passive ved politibetjentens kone, Eleanor Parker, er en konsekvens af det fossile ved ham, men oplever det som noget naturgivet og bliver derfor stikkende i jomfrudyrkelsen. Mens manden martres af indre smerter venter kvinden tålmodig, tilgivende og tanketom . . .

Hvis hun da ikke ligefrem er en ilter Mary Kate Danaher, som til hver en tid vil forbeholde sig ret til at anfægte den maskuline overlegenhed selvom hendes modpol – i den to år senere »Den tavse Mand« af John Ford – er selveste John Wayne; Joan Mellens bête noir og hendes bogs bestandige referencepunkt og pejlemærke.

Men John Wayne behøver altså slet ikke den slags forsikringer. Alt hvad han behøver er blot at komme til syne med eller uden skæg, for han er og blir og kan aldrig være andet end . . . o.s.v. o.s.v. Et forbillede for andre, et eksempel til efterfølgelse ikke mindst i John Fords paternalistiske film. »Du har valgt min form for tilværelse«, siger Fader Wayne i »Rio Grande« til sin søn. »Nu håber jeg bare du kan holde til det!« Det kan drengen,

selvom han nær var faldet i kløerne på alle raske drenges værste fjende, det store moderdyr, der ikke har sans for hverken de prøvelser der skal til for at forvandle en dreng til mand endsige for de kvaliteter, han blir levendegørelsen af, hvis han ellers kommer levende igennem. Kvinden har nu engang forargeligt ringe forståelse for ilddåbens adling. Hun er farlig, fordi hun vil kastrere og femininisere manden. Alligevel blir hun aldrig genstand for maskulin ydmygelse, når manden hedder Wayne. Det er ikke på hende han skal måle sine kræfter, sådan som det er det for de virkelige chauvinister, hvortil Reynolds hører og blandt hvilke *James Bond* er særlig gennemskuelig. En plasticfigur, hvis tiltrækning på masserne måske skal søges i dens hjælpeløshed og følgagtighed.

Mens de klassiske filmhelte udførte deres bedrifter fordi moral og selvagtelse bød dem at gøre det, er Bonds verden uden etik af nogen art. Bond slås ene og alene for at vinde og uden tanke på sejrens pris eller konsekvens. Og så mekanisk formår han at handle, fordi han dybest set ikke er noget i sig selv. Ikke bare kæmper han ved hjælp af en højt udviklet teknik, men han er selv blot et større magtapparats forlængede arm. For en generation af biografgængere der for længst har mistet troen på individuel indsats eller nogen form for moralsk engagement i storpolitiske anliggender blir James Bond det naturlige identifikationsobjekt, den eneste antagelige form for supermand.

Den lighed er der mellem ham og periodens andet idol, *Clint Eastwood*, at de begge er totalt fremmedgjorte. Uden binding til en bestemt lokalitet, en given gruppe mennesker eller til nogen tradition drager de gennem et fjendtligt og umenneskeligt landskab, hvis topografi i Bonds tilfælde er bestemt af et højt udviklet teknisk apparatur og i Eastwoods af morbide storby-karakteristika. Men der er alligevel en forskel på de to. Mens Bond er umiskendelig establishment, systemets mand i nålestribet, er Eastwood en rod. Han appellerer til læderjakker og læredrenge men også til de mindre bevidste af ungdomsoprørets repræsentanter. Til alle de, der i tresserne blev besværlige ikke så meget på grund af overbevisning som fordi de havde en instinktiv fornemmelse

Clint Eastwood i scene fra »Dirty Harry«

af at blive røvrendt af magthaverne. Det vil sige af administratorerne, værgerne, pædagogerne – alle selvgode formyndere med deres på det tørre. I Clint Eastwood, manden med det ubevægelige, udtryksløse og følelsesdrænede ansigt, fandt de umyndiggjorte en sælsom allieret. Joan Mellen ser i figurens tavshed et slægtskab både med læderjakkernes antiintellektuelle fjendtlighed og zen-kulturen, som denne blev forstået af tidens undergrundsgrupperinger. Det var ikke mindst den stadig mere udbredte verbale korruption under Vietnamkrigen man vendte sig imod. Selve ordenes værdi betvivledes. Anstændig var alene ordløsheden. Men den igen var jo blot afmagtens stumme råb, der altid og uafvendeligt på et givet tidspunkt slår over i larmende vold. Der kommer en dag da de ordløse, hvad enten de tilhører et tavst flertal eller en skeptisk ungdom, kræver selvagtelsen genoprettet og identiteten bekræftet. Man har talt om den tabte betydnings krise og om tillidskløften mellem statens borgere og statens ledere. Lige præcis den kløft Clint Eastwood kommer ridende op igennem.

De konsekvenser blomsterbørnene, læderjakkerne og mellemborgerskabet drog af deres mistillid var naturligvis ofte modsat rettede. Nogle affærdigede verden, andre udfordrede den. Nogen mente at alt måtte forandres, andre at intet måtte det. Nogen gik til højre, andre til venstre. Men i svælget mellem dem får det smilløse overmenneske, til lede kvalmet af verdens korruption og fordærv en farlig chance. Farlig fordi han ikke her skildres som psykisk ustabil, sådan som han blev det i sin tid i »Detective Story« eller for den sags skyld i »Taxi Driver«, men tværtimod synes at være den eneste troværdige i en utrolig verden. Og farlig fordi det, han gør op med, hele tiden er tilstandens symptomer og aldrig dens årsager. Det forhold gælder naturligvis for næsten al amerikansk film, det er nok achilleshælen simpelthen, men her er tankegangen og formuleringen usædvanlig kynisk. Eastwoods smilløse St. Georg har ikke tid til kærtegn men hans Magnum er til hver en tid parat til at møde vold med mere vold. Og volden er overalt, om det så er midt i selve velstandssamfundets glitrende symbol svømmepølen. Dér ligger de – i »Dirty Harry« eller »Magnum Force« – de blonde, rige kvinder skændet og myrdet af indbrydere, der altid kommer ude fra de skumrende slumkvarterer i den kogende by. For det er hele tiden de fattige der er fjenden. Det er fra dybet at faren lurer.

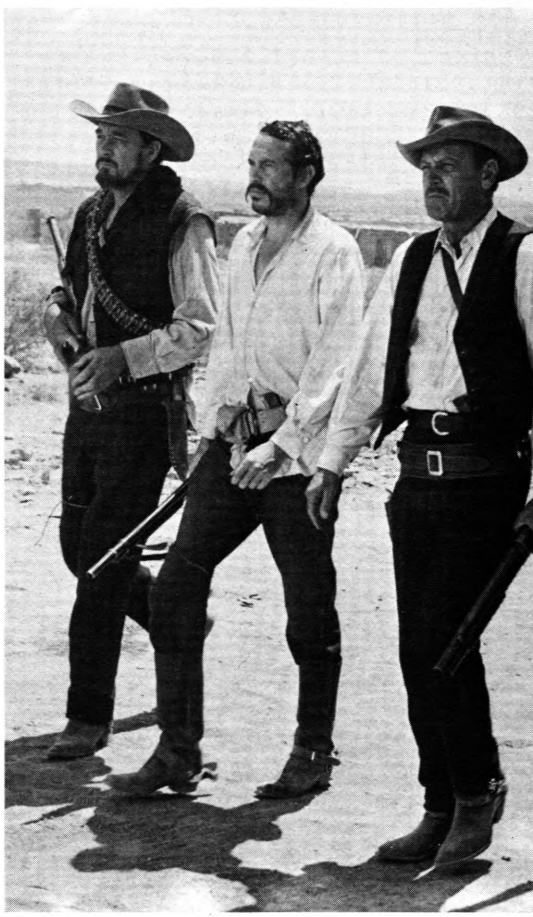
Som det også er det i »Dødens Gab«, hvad enten man nu vil opfatte den store, hvide haj som et socialt eller psykologisk symbol eller slet og ret som voldens apoteose, hvad den i alt fald er. Hajen bekæmpes af tre personer. Af en politimand, der efterhånden kommer til erkendelse af at vold nødvendigvis må mødes af mere vold, af en snu og handlekraftig enegænger med jagt som profession og af en forvirret intellektuel, der støtter sig til de to andre. Man kunne også sige, at de tre hajdræbere er de egenskaber fordelt over flere, der plejer at konstituere *Charles Bronson*.

Prototypiske Bronson-film er »Mr. Majestyk« og »En Mand ser Rødt«. De fortæller om, hvorledes en fredsommelig, godmodig og arbejdsom mand efter at have været offer for bølleterror forvandles til en målbevidst og nådeløs hævner. Dyrisk alvor præger ham og dyrisk er han. Som en kat i natten. Opgøret i »Mr. Majestyk« er Bronson in extremis. Mens de skræmte voldsmænd har søgt ly i deres luxuriøse jagthytte smyger Bronsons skikkelse sig gennem buskadset udenfor. Usynlig, kun øjet glimter bag løvet før et blads sitren varsler, at nu kommer springet. Her er forstand og ræsonnement overflødig, blodet har sine love.

Og Bronson kender dem som ingen anden. Det skulle da lige være *Samuel Peckinpah*!

Mens Jesse James i trediverne bestjal banker for at hjælpe de fattige jordfordrevne, så røver og plyndrer »Den vilde Bande« simpelthen fordi den har testikler! Aggressionen er dens væsen og Robin Hoodsk altruisme en by i Rusland, som Sam Peckinpah aldrig har hørt om.

»Manden glæder sig mere over sine våben end sine kvinder. Fra øksen til brintbomben har han anstrengt sig stærkere for at fuldkommengøre våbnet end noget andet,« skriver Robert Ardrey, som er Peckinpahs mentor og i »African Genesis« hævder han at, »Hollywood, når det gælder selve artens beskaffenhed ved mere om Homo Sapiens end nogen filosofisk, politisk eller videnskabelig skole på kloden«. Og det filmbyen ved er så, at menneskene er efterkommere af urtidens dræber-aber. Vi er Kains børn med instinkt for drab med våben. Dét først og fremmest.

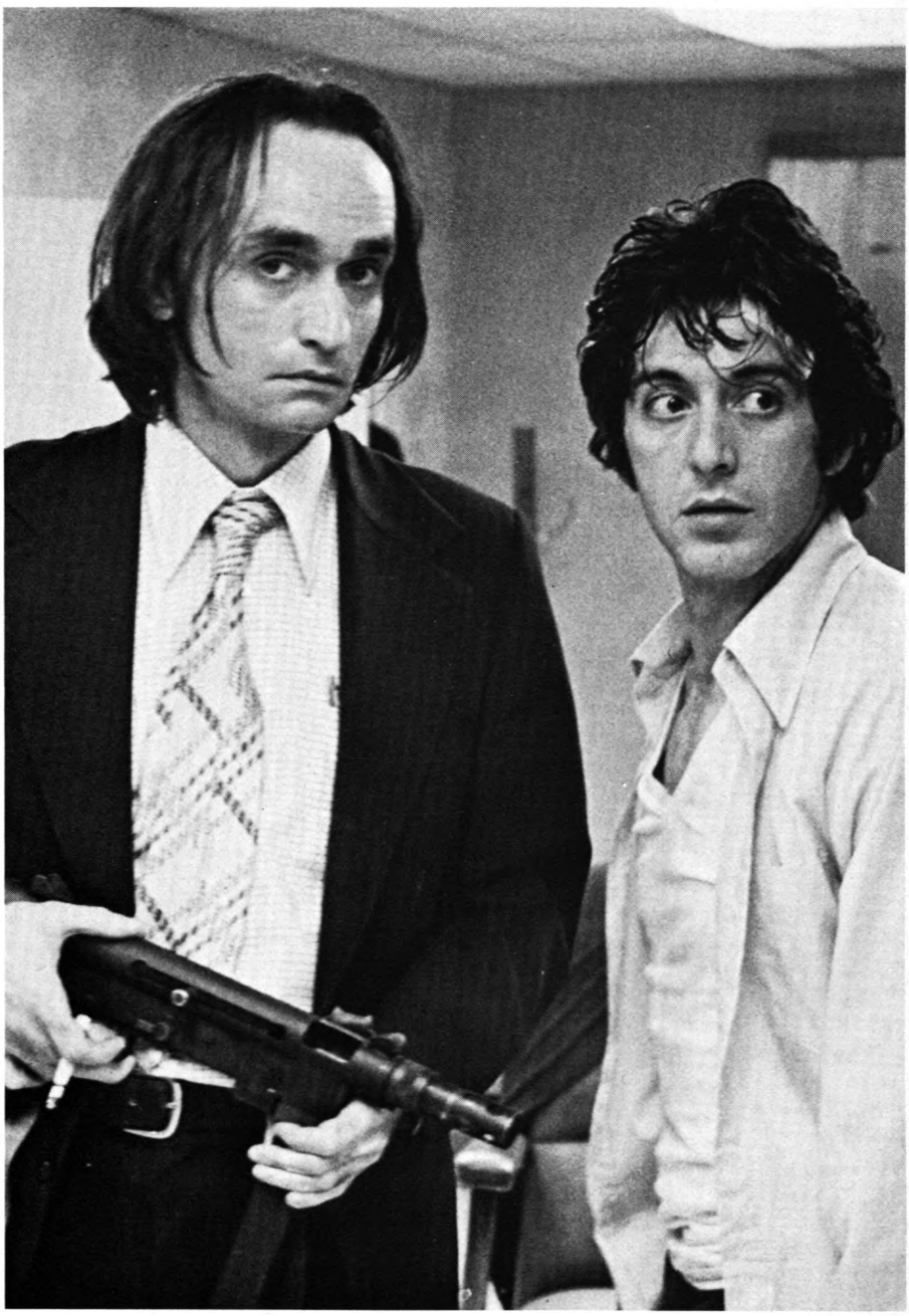


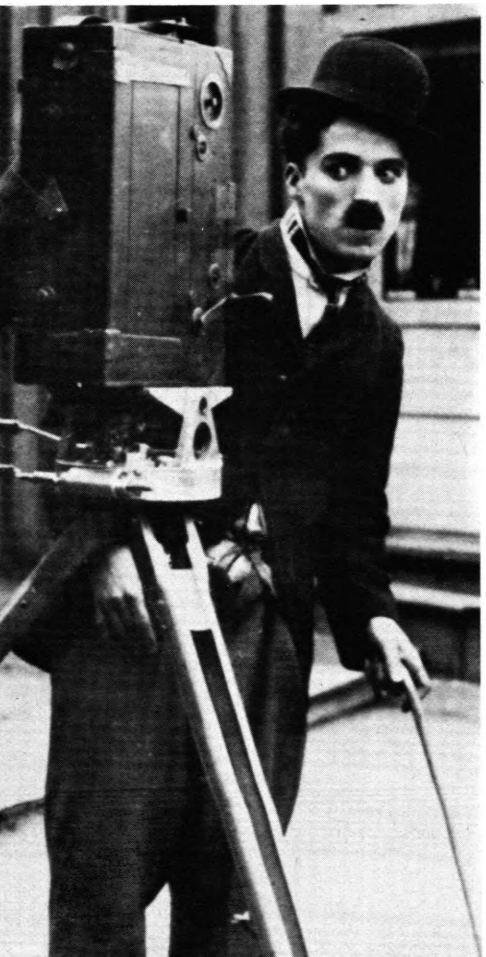
Scener fra 3 »Buddy-film«: øverst Louise Fletcher og Jack Nicholson i »Gøgereden«, derunder Robert Redford og Paul Newman i »Sidste stik«. Nederst en scene fra Peckinpahs »Den vilde bande«

Når Den vilde Bande alligevel tar pigerne med i købet er det heller ikke så meget for deres skyld eller for de glæder, der kunne hentes hos dem, som det er fordi rovet af dem tilbyder endnu en fælles jagtoplevelse.

Dybest set har banden ikke brug for pigerne. Den har nok i sig selv. Og den vilde bande er, når alt kommer til alt, en homoseksuel love-story. En *buddy film*. Og dem har der i følge Joan Mellen altid været mange af i den amerikanske strøm af levende billeder. Mænd uden – og uden ønske om – kvinder er et vedholdende motiv. En af dem, der har dyrket det, er igen Hawks, bl.a. i »Red River«. Den blev skrevet af Borden Chase, der regner had–kærlighedsforhold mellem stærke mænd som det største af alle kærlighedsmotiver. I et interview med Jim Kitses, sagde Chase engang, at han altid havde holdt på, »at en mand kan nære større kærlighed til en anden mand end til en kvinde«.

Og der findes kvinder af samme formening. Næppe Joan Mellen men hun citerer sin navnesøster Joan Woodward for følgende betragtning: »Jo, Bob og Paul er virkelig et par. En dag stikker de nok af sammen. Og så kan jeg sidde tilbage med Lola Redford!« Måske ved hun ikke selv hvad hun siger, men det gør til gengæld søster Mellen, der ikke er i tvivl om, at her afdækkes den samme skjulte homoseksualitet, som dirrer i så mange film. I »Sidste Stik« f.eks.: Paul (*Newman*) og Bob (*Redford*) ser på hinanden hen over det stuvede casino. Og Newmans lysende blå øjne fyldes af tårer, da det går op for ham at det vitterlig *er* Redford, han ser, og at det betyder, at kammeraten er undsluppet en dødelig fare. En vens blik dugges, og tilskueren røres, hvis han da ikke som Joan Mellen ser dybere ned til den egentlige følelse, homoseksualitetens. Et maskulint kærlighedsforhold, der ikke var noget i vejen med, hvis det ikke var opstået af en dyb angst, som er den mørkeste og bedst bevarede hemmelighed i hele den amerikanske kultur, og som kan fortælle, at mænd frygter deres egen mangelfuldhed i en sådan grad, at de kun tør folde sig ud sammen med andre mænd. Argumentationen er ikke i »The Big Bad Wolves« meget grundigere eller mere holdbar end her antydet, men forfatterinden ser »Gøgereden« som det seneste og særdeles slående eksempel på Buddy-filmen. Også her hjemme er denne formidabelt populære film blevet anklaget for at være kvindefjendsk og sentimental





af kritikere for hvem, det har været naturligere at identificere sig med Louise Fletchers sygeplejerske end med den aggressive Jack Nicholson og hans indianerbuddy.

For kvindeskildringernes vedkommende i tidens film mener Joan Mellen iøvrigt ikke, at de nyere heltindehistorier har bidraget til bedring. De vender blot op og ned på det gamle mønster. Er skræddersyet til nogle bestemte stjerner, der bærer de roller til skue, som tidligere var overladt mændene. Disse er til gengæld ikke reviderede i alvor men blot reducerede til det betydningsløse. Ikke engang *Woody Allens* opgør med Bogart-myten er radikalt nok til at blive taget alvorligt. For »Mig og Bogart« er jo blot endnu en historie om the buddy, der overlader pigen til den, der behøver hende mere, og det filmen siger er altså ikke, at ingen kan leve op til Hollywoods mandsideal men tværtimod, at vi alle i alt fald en enkelt gang i livet kan være Humphrey Bogart!

Nu hjælper det naturligvis på Allens kredit, at han er morsom og uden selvhøjtidelighed, for det førstnævnte er der ikke meget af i moderne film, som i alvorlig grad lider af det sidste. Hawks havde humor, og Ford. Og engang var heltene langt fra den misogyne og fascistiske overmandstavshed. De kunne være milde og ridderlige som *Errol Flynn*, der knælede ikke alene for kongen men også for Lady Marian, som til hver en tid var et stærkere mål for hans attrå end alle Sherwoodskovens mænd. Sådan en er der næsten aldrig nu om stunder. Til gengæld dog, hvad umuligt kunne skaffes i de gode gamle dage, en *Al Pacino* i »En skæv Eftermiddag« som en lille og sympatisk homoseksuel aldeles uden sans for John Waynes maskuline mystik.

Det har til gengæld Joan Mellen selv. Bogen igennem kæmper hun med et love-hate forhold til dette fænomen, der på trods af alle ambitioner nok altid har ydet det bedste i film, hvor det var mest sårbart og ramt, senest således i »Seksløberen, der blev tavs«. Underlig at forfatterinden slet ikke har blik herfor, når hun iøvrigt værdsætter netop dette. I supermands-modsætningen *Charlie Chaplin* f.eks. som hun vier sin rene og udelte kærlighed. Altid på kanten af katastrofen er Chaplin præcis der, hvor tilskueren befinder sig. Han er manden, der værdsætter ømhed og kærlighed, men som også ved, at det er det, der gør ham til outsider. For ham er selvopofrelsen det naturlige, og han fornægter Hollywoods John Wayne-syndrom, glorificeringen af det aggressivt maskuline. Voldsomme og dominerende mænd er i Chaplins univers det modsatte af, hvad de er i Hollywoods. De er patologiske figurer, der var al mulig grund til at have ondt af, hvis ikke deres dominans gjorde dem så modbydelige.

Men så er de altså heller ikke værre og havde de været det, havde bogen om dem også været ulæselig. Som den er, er den skrevet med klap for øjet men også med indsigtsfuldhed og en rimelighed på trods. Betoninger og fortolkninger kan være andre end læserens men på bogens præmisser kan de for det meste følges. Hist og her glipper det dog. Hvorfra f.eks. ved Joan Mellen, at Hollywood i 1945 ene og alene tillod en film som »Mildred Pierce«, fordi man var i krig og mændene så smukt placeret i det nationale billede, at der ikke ville være noget risikabelt ved at tildele de selverhvervende kvinder det lille point, som denne film var?

For er det nu så givet, at det var spekulationer eller indtryk i den retning, der gav grønt lys for en film som »Mildred Pierce«? Og hvad med homoseksualiteten som »den bedst skjulte og mest ængstende hemmelighed i amerikansk kultur«? Er en sådan påstand ikke en ligeså stor kliché som de klichéer bogen er ude efter? Blandt dem iøvrigt glorificeringen af the Hollywood Ten, de McCarthy-forfulgte kommunister. Her reduceres de til en samling dobbeltmoralister og vindbøjtler.

Joan Mellen selv skal nok nærmest karakteriseres som en amerikansk venstre-intellektuel med aversion mod de yderste fløje og mest for højre som har mest indflydelse. Hun er ikke i tvivl om hvilke kræfter det er, der årti efter årti har været stærke nok til at fastholde det amerikanske publikum i anakronistiske myter og nægte dem andet ideal for forholdet mellem kønnene end det, der glammes af de store stygge ulve, eller rettere – de små, skræmte drenge.

Modsatte side (øverst) Olivia De Havilland og Errol Flynn i »Kaptajn Blod« og John Cazale og Al Pacino i »En skæv eftermiddag«. Denne side: øverst scene fra Woody Allens »Mig og Bogart«, derunder Charlie Chaplin

Scener fra et bryllup

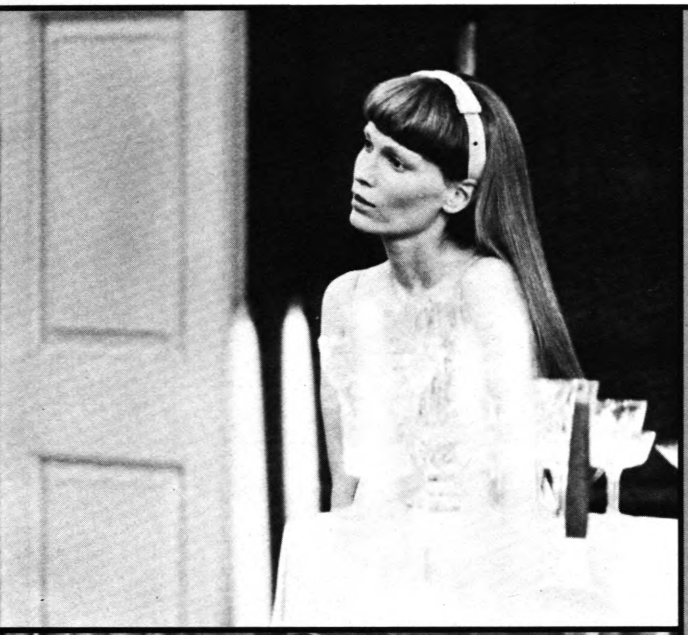
Morten Piil

»Et bryllup« er Robert Altmans mest uforfalskede komedie siden »MASH«. Samtidig knytter den sig med sit kolossale persongalleri til »Nashville«, der første gang demonstrede Altmans mærkelige evne til at holde interessen vedlige for personer, som kun er på lærredet ganske kort tid. Men »Et bryllup« er et mindre ambitiøst værk end »Nashville«, der både psykologisk og samfundsmæssigt nåede langt videre omkring. Til gengæld rummer »Et bryllup« en anarkistisk, vidunderligt frit ynglende sort humor, der i mine øjne gør den til en af de morsomste amerikanske film fra de senere år.

Altmans bryllup er en storstilet affære, der med en slags djævelsk uundgåelighed udvikles fra katastrofe til katastrofe, indtil alle selskabelige masker er faldet og arrangementets hulhed fremstår i al sin ynkelighed. Gennem bryllupsfesten skildrer Altman to familier, Midwest-familien Sloan, der er stærkt konservativ amerikansk overklasse, og sydstatsfamilien Brenner, som er blevet rige opkomlinge takket være familiefaderens succesrige lastbilfirma. Sloan-familien er et stykke smuldrende amerikansk aristokrati, med matriarken Nettie som det døende overhovede og den, der værner om de sidste rester af højborgerlig velanstændighed i familiepalæet. Her er opløsningen i fuld gang – den ene af hendes døtre er narkoman i det skjulte, den anden har en affære gående med en farvet tjener. Og svigersønnens herkomst som beskeden italiensk tjener må skjules som en skam.

Det er karakteristisk for Altman, at han ikke fremstiller nogen medlemmer af denne Sloan-familie direkte usympatisk. Og det er et kup, at han har fået Lillian Gish til at give familieoverhovedet Nettie hele sin milde, værdige uskyld. Hendes person og påklædning giver uundgåelige associationer tilbage til Griffith og gamle tiders faste moralske normer. Det holder hårdt med at erkende hendes død, med alt hvad den indebærer i retning af, at tingene ikke længere er som de var. For brylluppet er arrangeret i Netties ånd, selv om hun ikke deltager. Det er udtryk for en stivnet social orden, der ikke længere kan dække over et totalt følelsesmæssigt og moralsk anarki.

»Et bryllup« fortæller – som de fleste af Altmans film – om mennesker, der ureflekteret og oprigtigt klynger sig til forestillinger og handlemønstre, som ikke stemmer overens med de sande, barske realiteter i deres tilværelse. Hvor Altman i flere af sine tidligere arbejder punkterede film-myter, punkterer han her myten om brylluppet som en meningsfuld familiesammenkomst. Det reelle interessefællesskab mellem de to familier er penge og prestige – andet motiv har de faktisk ikke til at komme sammen og »feste«. Men den eneste, der sætter beskedne spørgsmålstegn ved arrangementets rimelighed, er familielægen, som ser det hele lidt fra oven i en lettere alkoholiseret tilstand. Med træt tolerance bevidner han ritualets totale



opløsning. En anden instruktør end Altman ville nok have brugt ham til at moralisere, men Altman er ikke moralist. Han er en beskrivende, fremlæggende instruktør, der overlader det til tilskueren at drage de moralske konklusioner. Han har noget at vise, ikke noget at bevise.

»Et bryllup« er blevet beskyldt for at hænge sine personer ud, for en lidt for letkøbt misantropi. Men jeg oplever ikke filmen som misantropisk. Altman vil jo netop ikke dunke sine personer ned i skidtet for at vise hvor meget klogere han selv er. Han er solidarisk. Det, der først og fremmest interesserer ham, er personernes menneskelighed, deres spontaneitet midt i omstændighedernes absurditet. Grundholdningen er generøs. Mærkeligt nok synes ingen at have hæftet sig ved de smukke ord af Leonard Cohen, der synges henimod slutningen af filmen, efter at bryllups-katastroferne er ebbet ud: *»Like a bird on a wire/ Like a drunk in a midnight choir/ I have tried en my way to be free«.* Altman personer prøver i høj grad på deres »egen måde« at være frie, men snæres inde af overleverede, udlevede forestillinger og værdinormer. Og hverken de selv eller deres instruktør har noget nyt og bedre at sætte i stedet.

Robert Altman laver film på en måde, der vidner om respekt for personerne og respekt for tilskueren. Han lader skuespillerne selv digte med på figurerne, hvilket tilsyneladende er med til at fremme en solidarisk tolkning af dem. Den dårlige satiriske instruktør lader skuespillerne markere en overlegenhed i forhold til figurerne, som udstilles snarere end fremstilles. Altmans bryllupsgæster er ofte latterlige, men aldrig afstumpede, deres reaktioner har en ægte følelsesbaggrund, man fornemmer at disse personer har en eksistens uden for den billedramme, Altman med sin vidunderlige falske nonchanlance lægger omkring dem. Kun nogle enkelte gange kikser metoden, som når det for eksempel i starten skal gøres morsomt, at bruden har en lidet klædelig bøjle på fortænderne.

Denne form for pointering holder filmen sig ellers for god til. Det smukke ved »Et bryllup« er især, at man i så høj grad selv skal opdage det morsomme, at pointerne henkastes i sidereplikker og skal graves frem i samspillet mellem de store persongalleri. Altman viser sig her (ligesom i »Nashville«) som en mester i at skildre situationer, hvor folk taler forbi hinanden, udveksler monologer og misforstår hinanden med ubønhørlig konsekvens. I »Nashville« kom kontakten via sangene – den mulighed er der ikke i »Et bryllup«, her er alt i virkeligheden en stor misforståelse. Den menneskelige klangbund er mere begrænset end i »Nashville«, men til gengæld udfolder den sorte humor sig rigere.

Ingen af Robert Altmans film undtagen »MASH« har interesseret det danske filmpublikum i synderlig grad, og »Et bryllup« gled meget hurtigt ud af det københavnske filmrepertoire. I Amerika er filmen blevet instruktørens største succes siden »MASH«. Hvorfor er der mon ikke flere danskere, der værdsætter, at Altman giver de vittigste og rigest facetterede Amerika-billeder i disse års amerikanske film? Afskrækker det, at Altmans film ikke har nogen morale på slæb, at man selv skal gøre fortolkningsarbejdet (det sparer et venstrefløjs-*hit* som »Jordens salt« jo én for). Hvorom alting er, kan man kun gentage, at der er en masse at se og opleve i Robert Altmans nye film – og at han, sin frodige natur tro, allerede har lavet to film til, som det danske filmpublikum forhåbentlig vil tage bedre imod. (A Wedding - USA 1978).

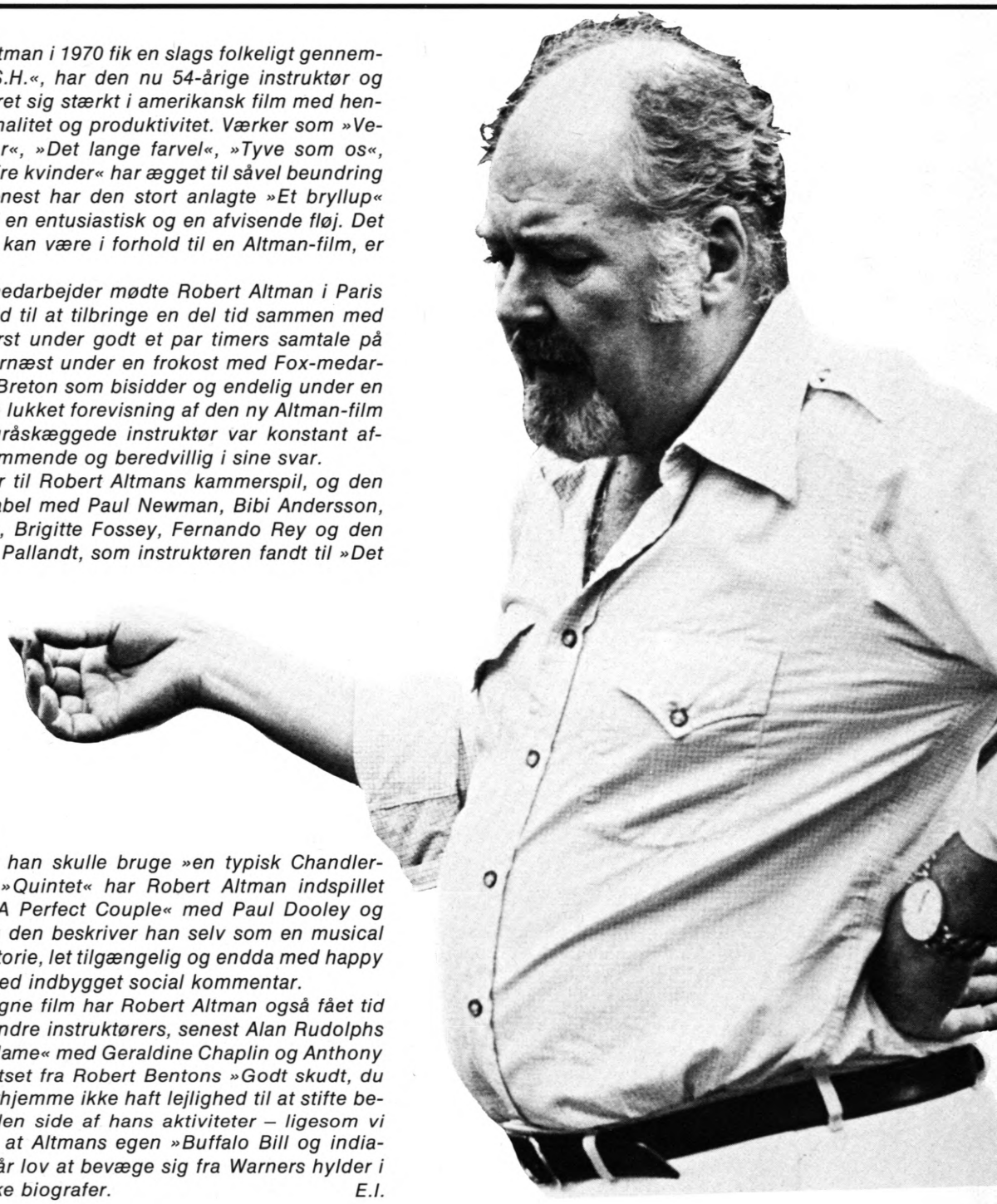
En kommerciel succes

Ebbe Iversen har i Paris mødt Robert Altman, der fortæller om sin holdning og sin teknik, om filmbranchens kommercielle krav og om den degenererede vestlige civilisation

Siden Robert Altman i 1970 fik en slags folkeligt gennembrud med »M.A.S.H.«, har den nu 54-årige instruktør og producent markeret sig stærkt i amerikansk film med hensyn til både originalitet og produktivitet. Værker som »Vestens syndige par«, »Det lange farvel«, »Tyve som os«, »Nashville« og »Tre kvinder« har ægget til såvel beundring som kritik, og senest har den stort anlagte »Et bryllup« delt anmelderne i en entusiastisk og en afvisende fløj. Det eneste, man ikke kan være i forhold til en Altman-film, er ligeglad.

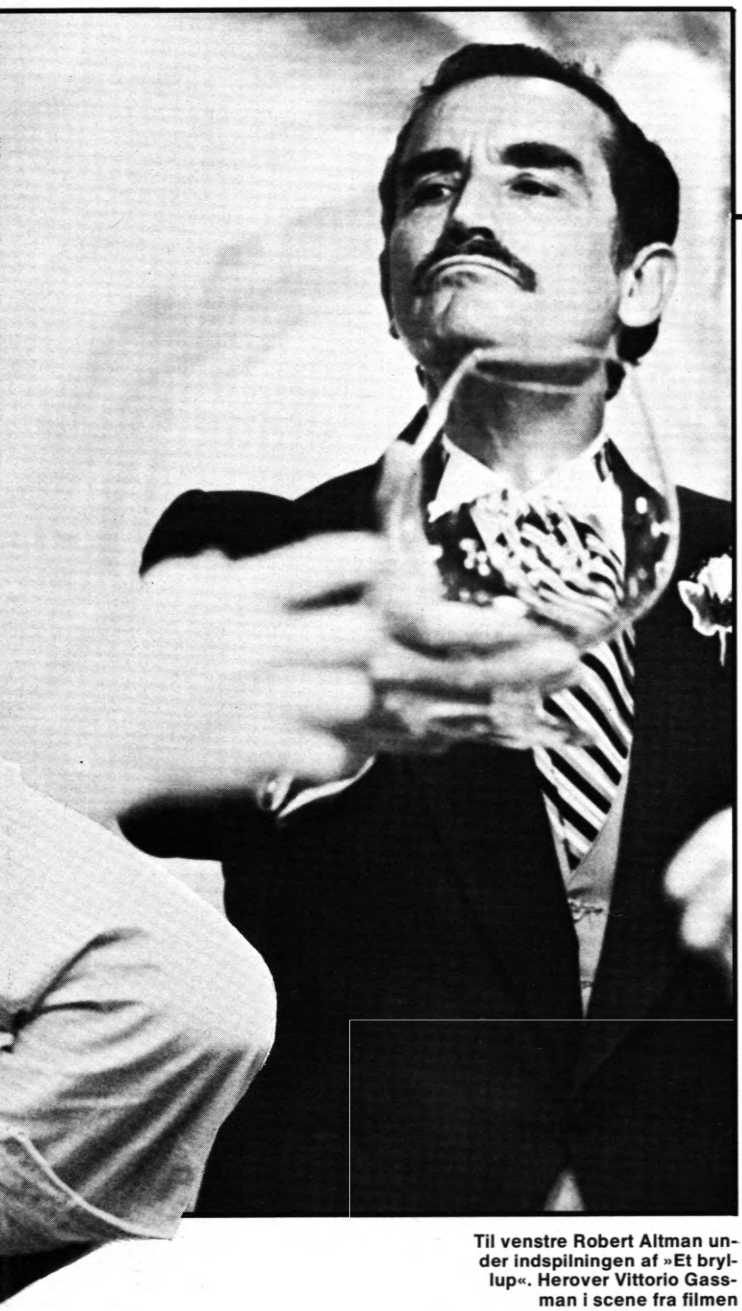
Kosmoramas medarbejder mødte Robert Altman i Paris og havde lejlighed til at tilbringe en del tid sammen med instruktøren – først under godt et par timers samtale på tomandshånd, dernæst under en frokost med Fox-medarbejderen Denise Breton som bisidder og endelig under en reception efter en lukket forevisning af den ny Altman-film »Quintet«. Den gråskæggede instruktør var konstant afslappet, imødekommende og beredvillig i sine svar.

»Quintet« hører til Robert Altmans kammerspil, og den er en filosofisk fabel med Paul Newman, Bibi Andersson, Vittorio Gassman, Brigitte Fossey, Fernando Rey og den danske Nina van Pallandt, som instruktøren fandt til »Det lange farvel«, da han skulle bruge »en typisk Chandler-blondine«. Efter »Quintet« har Robert Altman indspillet endnu en film, »A Perfect Couple« med Paul Dooley og Martha Heflin, og den beskriver han selv som en musical og kærlighedshistorie, let tilgængelig og endda med happy end, men også med indbygget social kommentar.



Foruden sine egne film har Robert Altman også fået tid til at producere andre instruktørers, senest Alan Rudolphs »Remember My Name« med Geraldine Chaplin og Anthony Perkins. Men bortset fra Robert Bentons »Godt skudt, du gamle« har vi herhjemme ikke haft lejlighed til at stifte bekendtskab med den side af hans aktiviteter – ligesom vi stadig venter på, at Altmans egen »Buffalo Bill og indianerne« fra 1976 får lov at bevæge sig fra Warners hylder i Valby til de danske biografer. *E.I.*

ville gøre ham bange



Til venstre Robert Altman under indspilningen af »Et bryllup«. Herover Vittorio Gassman i scene fra filmen

KOSMORAMA: Det virker, som om De hele tiden meget bevidst veksler mellem store og personrige film som »Nashville«, »Buffalo Bill og indianerne« og »Et bryllup« – og så mere intime film som »California Split«, »Tre kvinder« og senest den helt nye »Quintet«?

ALTMAN: Ja, det er rigtigt. Det er simpelt hen rent fysisk så svært at lave de store film, at jeg ikke magter at lave to lige efter hinanden, og derfor bliver de små film som en slags ferie for mig. Dem kan jeg indspille hurtigt, og dermed kan jeg f.eks. i 1979 nå at instruere i alt tre film.

Kommercielt har »Et bryllup« i USA klaret sig dobbelt så godt som »Nashville«. De to ligner stilistisk hinanden med deres store persongalleri, selv om personerne i »Nashville« ikke havde direkte forbindelse med hinanden som dem i »Et bryllup«. Men det er fælles for de to film, at de ingen ydre handling har, og at de beskæftiger sig med menneskelig adfærd. Jeg er klar over, at manglen på handling gør filmene sværere at kapere for et publikum, der er vant til plots, men jeg er mere interesseret i personernes adfærd, i den arena, de bevæger sig i.

KOSMORAMA: De har ry for generelt at arbejde meget hurtigt, når De optager. Er det rigtigt?

ALTMAN: Ja, og det hænger sammen med, at jeg har en fast og meget kompetent stab af medarbejdere. Jeg lægger navn til filmene, men faktisk er der seks-syv Altman'er, for jeg kan uddelegere en masse ansvar, og forholdet er baseret på gensidig tillid.

På sin vis er det selvfølgelig kompliceret at lave de store film med mange personer, men faktisk havde vi færre problemer med »Et bryllup« end med nogen tidligere film. Skuespillerne var allesammen meget energiske og samarbejdsvillige, og det hjælper gevaldigt.

Det er korrekt, at vi ofte først skriver en scene den dag, hvor den skal optages. Men vi har et meget præcist blueprint, historien og strukturen ligger klar, og kun dialogen skrives i sidste øjeblik. Det kan godt skabe en smule nervøsitet hos de medvirkende, men ikke meget, for vi bruger gerne god tid på prøverne. Og føler skuespillerne sig så ikke klar efter prøverne, udsætter vi simpelt hen den pågældende scene til senere.

KOSMORAMA: De virker som en udpræget auteur, men har dog flere manuskript-medarbejdere?

ALTMAN: Ja, men ideerne er mine, og at bruge flere forfattere er et redskab på linie med at bruge en kameramand. At

lave film er i det hele taget samarbejde, og her er det en stor fordel med faste medarbejdere, eller rettere samarbejdere. Vi fungerer som én hjerne. Tidligere oplevede jeg med vore manuskripter, at meget måtte ændres og skrives om i sidste øjeblik. Er man så træt eller doven, er det lettest ikke at ændre noget alligevel, og det er farligt. Tingene frøs lidt til og blev noget anspændte. Derfor fylder vi nu detaljerne på i sidste øjeblik og bruger så vores blue-print på samme måde, som man bruger grundplanen til en nybygning.

På samme måde har jeg to faste klippere, som arbejder på skift. Jeg sidder ikke og kigger dem over skulderen hele tiden, men selvfølgelig laver jeg ændringer i deres arbejde. Det sker i en stadig kommunikation og diskussion med klipperne, og mange gange er det da dem, som til slut får deres vilje.

KOSMORAMA: Hvordan laver De de store scener med masser af bevægelse og personer på én gang?

ALTMAN: Til dem bruger jeg tre simultane kameraer, og i »Et bryllup« brugte jeg næsten hele tiden to. På den måde kunne f.eks. scenen med bilernes ankomst fra kirken klares på en halv dag. Vi optog ofte det samme stykke information med de samme personer to-tre forskellige steder, så vi havde noget at arbejde med bagefter. Men generelt er jeg ingen storforbruger af råfilm, for jeg laver ikke særligt mange takes.

KOSMORAMA: Der synes at være lidt tvivl om, hvornår De egentlig debuterede som instruktør. Nogle steder er »Countdown« fra 1968 opført som deres første film.

ALTMAN: Nej, min første film var »The Delinquents« i 1955, en billig og ganske forfærdelig lille film. I seks år lavede jeg dokumentarfilm og reklamefilm i Kansas City. Så kom »Countdown«, men den blev omklippet og forsynet med nye scener, så den er ikke min film. Fuld kontrol over mine film har jeg haft siden »Kom i ly for regnen«. I starten måtte jeg slås lidt for denne kontrol, men nu har jeg den kontraktmæssigt sikret. Det har noget at gøre med penge. Andre instruktører indspiller flere penge, end jeg gør, men til gengæld skal de også have meget større honorar. Hvis jeg overskrider mine budgetter, betaler jeg selv overskridelsen, og derfor kan jeg bevare min frihed. Som instruktør er jeg blevet ved, jeg er simpelt hen aldrig holdt op, og det er en del af min berømmelse. Man bliver kendt bare ved at være der, ved at blive ved. Men det betyder på den anden side, at »Et bryllup« bliver kritiseret, netop fordi JEG har lavet den. Det virker begge veje.

KOSMORAMA: Lydsiden er også et vigtigt element i Deres film og tit meget kompliceret. Hvordan arbejder De med den?

ALTMAN: Jeg arbejder med et multi-track-system. Hver skuespiller har sin separate mikrofon, skjult under tøjet og med batteridreven radiotransmitter. Skuespillernes stemmer går så ind på forskellige tracks, og dem afbalancerer vi bagefter i redigeringen, hvor stemmerne dæmpes eller bringes frem. Der er tale om et redskab, som giver større frihed og større realisme, og som også betyder, at man kan arbejde hurtigere. Vi gør meget ud af lyden, men den er ikke helt så spontan, som den kan tage sig ud. Jeg forsøger at påvirke sanserne på en måde, så folk selv må bruge deres fantasi. F.eks. er en eksplosion, som man kun hører – det forekommer i »Quintet« – mere skræmmende end én, som man også ser.

Men faktisk er dialogen i mine film nøje planlagt, og den bliver omhyggeligt sat sammen som en mosaik med tusinde småstykker og med det mål at indfange publikum emotionelt. Jeg lader skuespillerne improvisere under prøverne, men ikke under selve optagelserne.

KOSMORAMA: Man har betegnet i hvert tilfælde Deres tidligere film som opgør med de etablerede genrer?

ALTMAN: Ja, og jeg laver sådan set stadig opgør, men nu gør jeg bare ikke op med filmgenrer, men med holdninger. Jeg siger »Vent et øjeblik. Prøv at se på tingene, som jeg gør, gennem mine vinduer«. Folk vil have helte, lykke osv., men det er det mest destruktive, man kan give dem. Det er meget vigtigere at indrømme, at man er en hykler, og det er vi ved Gud allesammen. Jeg arbejder ligesom en maler. Jeg skildrer kun, hvad jeg ser, og jeg undersøger først og fremmest stil. Jeg putter ikke indholdet ind i stilen, det er der i forvejen. Og jeg søger at arbejde på flere planer, så tilskueren selv kan vælge, hvor dybt han vil gå. F.eks. var »Buffalo Bill og indianerne« den sandeste beretning, der er lavet om Buffalo Bill. Men hvis han ikke interesserer én, handler filmen også om helte og om show-business. Man kan selv vælge.

KOSMORAMA: Den type film giver ikke altid stor publikumssucces?

ALTMAN: Nej, pengemæssigt er mine film ikke store succeser, de er ikke »Stjernekrigen« eller »Dødens gab«, men til gengæld er de billigt lavet, og dermed bliver risikoen mindre. Jeg tror ikke, at jeg nogensinde får stor kommerciel succes. TV har ødelagt publikum ved at forklare alt for meget og ved at vænne folk af med at tænke selv, at møde en film på halvvejen. TV i dag er som et opium, der ikke kræver tankevirksomhed. I den vestlige verden er livet blevet lettere, ingen sulter ihjel eller fryser til døde. Men alle vil gennem livet så bekvemt som muligt, som om tilværelsen bare er tid, man skal have til at gå.

KOSMORAMA: Men den kritiske holdning følger De i Deres film ikke op med konstruktive alternativer?

ALTMAN: Den kritik for ikke at være positiv nok har jeg hørt før, men den er irrelevant. Folk må drage deres egne konklusioner. F.eks. handler »Et bryllup« om et ægteskab uden kærlighed. Filmen er ikke rettet mod ægteskabet som sådant, men mod, at ceremonien bliver vigtigere end menneskene. Havde der været kærlighed, var filmens bryllup aldrig blevet så latterligt.

Jeg er ikke politiker eller filosof, men kunstner, og derfor afspejler jeg, hvad jeg ser. At være kunstner er et job. Propaganda interesserer mig ikke, kun, hvordan virkeligheden ser ud for mig. Jeg er ikke prædikant og har intet at sige udover dette: Se, hvad jeg så i dag! Og så laver jeg selvfølgelig også film for at underholde. At vise folk deres egen tåbelighed er morsomt. Jeg ler meget selv, jeg kan lide humor og vittigheder, og lad så publikum tænke selv.

Man har sagt, at jeg er for skånselsløs i min udlevering af personerne i »Et bryllup«. Men den er en film uden helte eller skurke, kun mennesker, der er blevet narret, også af sig selv. Filmen rummer ikke én person, som jeg ikke kender fra min egen familie, og alt, hvad personerne i »Et bryllup« repræsenterer, rummer jeg også selv. Filmen skildrer

Lillian Gish og Robert Altman under indspilningen af »Et bryllup«

folk, som jeg altid har kendt og leet ad – men med kærlighed.

KOSMORAMA: I hvor høj grad kan film efter Deres mening påvirke publikum?

ALTMAN: Som instruktør har man et vist ansvar, men jeg tror ikke, at man påvirker folk særligt stærkt. Unge instruktører tror, at de kan ændre verden, og det samme tror alle andre unge, gudskelov. Personligt bryder jeg mig ikke om politiske film, men lad dog folk lave dem. Jeg har intet mod nogen film overhovedet, bare der ikke er tale om kommercielt fup som f.eks. »Grease«. Men jeg betragter advarslerne mod sex og vold på film som en farlig måde at tænke på. Se bare på Danmark: pornografiens frigivelse gjorde den kedelig, og i dag er pornobutikkerne kun for turisterne. Når pendulet svinger for langt ud den ene vej, må det ende med at svinge den modsatte. Ligeledes kan man overreagere mod vold. Krigslegetøj er da herligt, for det lærer børn noget om teknik. Hvad det drejer sig om, er at udvikle et tænkende publikum, som selv kan sortere. Kun hvis publikum er robotter, som foran TV-skærmen, bliver det farligt. Så kan man lancere hvad som helst med succes – piger med store bryster, punk-rock eller John Travolta. Og så får man kunstigt skabte »helte« uden virkelig substans. Folk som Gable og Bogart arbejdede jo i årevis, inden de blev helte.

KOSMORAMA: Betyder det, at De ligesom Solsjenitsyn betragter den vestlige civilisation som degenereret?

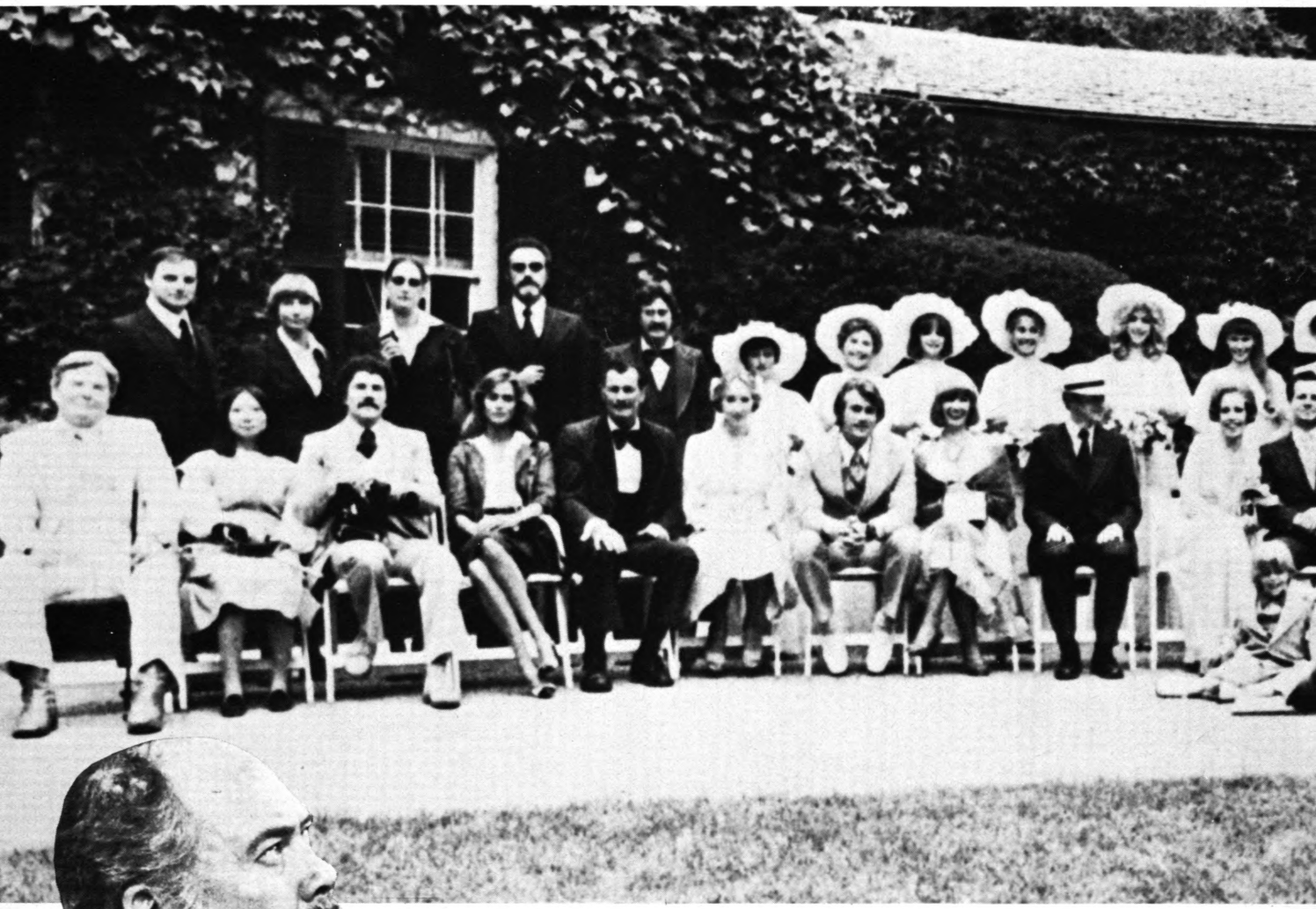
ALTMAN: Ja, jeg er helt enig med Solsjenitsyn. Der er ikke engang nogen ægte glæde tilbage, alting udtrykkes i swimming-pools og den slags. Når man ikke skal kæmpe for at overleve fysisk, må man i stedet kæmpe intellektuelt og emotionelt, men folk kan ikke engang læse mere. Læsning tvinger jo én til at digte med, men det gør film og TV ikke. Man sidder som en svamp – eller snarere som en si. Selv

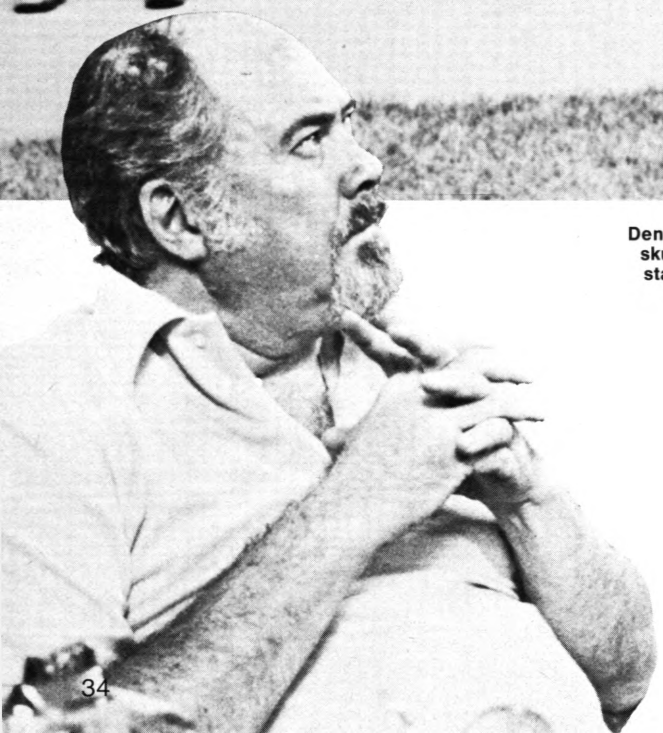
prøver jeg i mine film at opstille situationer, hvor publikum kan træffe egne beslutninger og valg, bringe egne erfaringer ind i filmene. Men det kræver øvelse ligesom alt andet, og mit mål er at gøre publikum lidt større fra film til film. Der må være et alternativ til film som »Dødens gab«, der bevæger sig væk fra det menneskelige og i stedet er fyldt med mekaniske monstre og katastrofer. Og hvorfor pokker har nogen lyst til at se en film som »Grease«? Det er et socialt fænomen, en frygt for ikke at blive accepteret i kliken. Hvad som helst kan gøres populært, så længe det ingenting er og ingen forståelse kræver hos publikum.

Degenerationen i vort samfund skyldes netop, at det er så kommercielt. Loven om udbud og efterspørgsel er matematisk korrekt, men i dag har man vendt den på hovedet. Man skaber en efterspørgsel og kommer så med udbuddet bagefter. Man skaber kunstig stil og kunstig mode. Og når det sker, følger de moralske værdier med nedad i forfaldet, for gælder det hele om at besidde, må man ustandseligt gå på moralsk kompromis.

KOSMORAMA: Tressernes ungdomsoprør var jo netop en protest mod denne materialisme.

ALTMAN: Ja, men i dag er de unge i USA de mest konservative, fantasi og intellekt har fået ringere vilkår, og der er ingen lidenskab mere. I stedet tænder folk for deres fjernsyn og sætter sig så til at vente på at dø. Der hersker stor desillusion, og den kender jeg ikke svarene eller løsningerne på. Jeg ved ikke, om tilstandene kan forbedre sig gradvis, eller om en apokalyptisk ændring er nødvendig – en ændring af den situation, hvor alt er et spørgsmål om magt og publicity, og hvor der ikke findes noget politisk system, som man virkelig kan beundre. Alle systemer slås med de samme problemer, og selv om de forsøger forskellige løsninger, virker ingen af dem, for motivationen er altid selvisk. Enhver regering skaber sit folks behov. Men det er i virkeligheden altsammen uvigtigt. Universet fortsætter under alle omstændigheder, og om vi mennesker fortsætter som art, er ligegyldigt. At være i live er en tilstand, som vi må udholde. Man kan begå selvmord, leve ulykkeligt, prøve at more sig bedst muligt – eller man kan udveksle ideer og forsøge at udvikle sig intellektuelt. Meget af dette søger jeg at udtrykke i »Quintet«.





Den samlede skuespillerstab fra »Et bryllup«

KOSMORAMA: Er det ikke svært for Dem selv at leve med så pessimistisk en livsanskuelse?

ALTMAN: Nej, jeg betragter ikke mig selv som pessimist. Jeg ser bare tingene ske. Jeg ser, at folk er rådvilde og ikke aner, hvorhen de skal vende sig. Det er sådan, at hører man en tiger brøle, så løber man, så mærker man adrenalinen bruse – og så lever man. Men det sker ikke mere, for alle tigrene er enten i zoologiske haver eller forvandlet til kvinders pelskåber. Udfoldelser med en vis risiko i, f.eks. gambling og visse former for sport, bringer én tættere på livet. Og livet må have den fryd, der får blodet til at rulle hurtigere, og som man føler ved sex og i fare. Derfor skal man huske, når man taler om at afskaffe vold, at den er en del af vores natur. Man må finde en sund afløsning for den, f.eks. netop sport. Indianerne havde, før den hvide mand kom og stjal deres land, vældige stammekrige, hvor de bare ikke slog hinanden ihjel, men nøjedes med at markere. I dag har vi bomber, der kan slå millioner ihjel og sikkert også en dag vil gøre det, startet af en eller anden galning som Idi Amin eller Jim Jones. For hvad Jim Jones gjorde i Guyana, er også muligt i en større målestok, og baggrunden for Jones var netop den manglende følelse af fælles glæde andre steder i samfundet.

KOSMORAMA: Men for at vende tilbage til filmverdenen, så er den jo ikke kun et spørgsmål om holdninger, men også om økonomi.

ALTMAN: Ja, og som instruktør skubbes man utvivlsomt af økonomien, man søger at nå FOR mange mennesker. I andre brancher er en profit på 20 pct. en stor succes, men i filmbranchen skal den være på mindst 100 pct. Branchens pengemænd er monstre, og man vil jo nødigt miste sit job. I realiteten er de store studier endnu mere magtfulde i dag end tidligere, for ganske vist kontrollerer de færre mennesker, men til gengæld flere penge. Det vigtigste bliver, at man har en professionel etik, for kunst er også en profession. Men også »uafhængige« filmproduktioner er afhængige af banker og dermed af distributørerne. Tænk, hvis en mand som Lew Grade i England havde lyst og smag til at lave gode film. Men hans største glæde er store cigarer, og dem har han nok af.

Selvfølgelig skal der også være plads til gode underholdningsfilm, men det er ønsket om altid at gentage succeserne, der er så dødbringende. Financiererne er lige glade med god, professionel underholdning, de vil bare se penge. Det er frustrerende, og personligt ville jeg nærmest være lidt bange for at få millionsucces.

Jeg har mit eget selskab, og vi blomstrer ikke, men vi overlever. Distributørerne ved i det mindste, at jeg KAN lave film, at jeg gør mig færdig til tiden, og at resultatet er respektabelt. Jeg klager ikke over min egen skæbne, og jeg synes ikke, at jeg er så forskellig fra andre instruktører. Jeg laver bare mine film på min måde, for det er ikke morsomt at kopiere. Og hvis alle film var som mine, ville det da være trist. Der skal også være plads til »Stjernekrigen« og »Julia« og alle de andre.

»Hvor

Alan J. Pakula og Hollywood-traditionalismen

Mads Egmont Christensen

»Hollywood traditionalisme« er et begreb, der er blevet hæftet på Alan J. Pakulas produktion. For så vidt der hermed tænkes på hans films visuelle udformning og sindige fortællemåde, er karakteristikken korrekt men nok ikke ganske dækkende. For Pakula er på trods af sine halvtreds år en »ung« instruktør. En moderne *auteur* hvis mest spændende præstationer kan iagttages i arbejdet med – og videreudviklingen af – en række klassiske filmgenrer. Sidst nu i »Hvor vinden raser«.

PAKULAS BAGGRUND

I modsætning til mange af halvfjerdsernes amerikanske instruktører, som mere og mere synes at være universitets- og filmskoleuddannede, begyndte Pakula meget traditionelt i branchen. Som såkaldt *go-fer* (bud) i Warner Bros. tegnefilmsafdeling i slutningen af fyrrerne. I 1950 blev han produktionssekretær på MGM, og året efter ledsagede han Don Hartman, som var blevet tilbudt stillingen som *head of production* på Paramount, hertil som dennes assistent. Pakula erindrer selv tiden i studiets *front office* som fascinerende. Han deltog i alle betydningsfulde møder, skrev alenlange memoranda over hver eneste film, studiet producerede, og han fik lejlighed til at arbejde tæt sammen med en række manuskriptforfattere. Der er vel grund til at antage, at den fornemmelse af grundighed, der kan spores i hans egen film, stammer fra erfaringerne i disse læreår.

Skønt Pakula brændte for at arbejde med skuespillere – han er *Bachelor of Arts* i drama – holdt Hartman ham til-

bage, og han kom til at fungere som producer i nogle år. Sammen med Robert Mulligan lavede han 7 film, her i blandt »En nat med en fremmed« og »Dræb ikke en sangfugl«. I 1967 havde han sikret sig rettighederne til romanen »The Sterile Cuckoo«, som Alvin Sargent blev sat til at skrive manuskript på. Som en følge af det frugtbare samarbejde med ham, besluttede Pakula selv at instruere.

»Pigen Pookie«, som filmen kom til at hedde på dansk, blev imidlertid ikke nogen egentlig succes for Pakula som instruktør. På trods af en glimrende præstation af Liza Minnelli i hovedrollen som den sårbare college-pige, der gennemlever en traurig affære, ser filmen i sin tilstræbte hverdagsrealisme ud som om, den kunne være lavet af Mulligan. Eller, som John Russell Taylor polemisk påpeger i »Sight & Sound«, måske er Mulligans film lavet af Pakula. End ikke Sargents indflydelse kan fornemmes, så selv om »Pigen Pookie« måske nok giver nogle fingerpeg om, hvad der senere skulle vise sig i Pakulas produktion, kom han aldrig rigtigt til at sætte sit personlige præg på den.

Dette skete derimod i den næste film, »Klute« fra 1971, som ikke blot blev en personlig triumf for Jane Fonda – hun vandt en Oscar for rollen som call-girl'en Bree Daniel – men tillige viste Pakula som en højst kompetent og stilsikker filmskaber.

»Klute« er blevet karakteriseret som *noget af det nærmeste man kan komme en ægte »film noir«.* En opfattelse, der – såvidt jeg kan se – korrekt bunder i, at det der principielt konstitutionerer en *sort* film, er et tematisk aspekt omkring personernes desperate søgen efter et ståsted, en identitet i det tomrum af meningsløshed, moderne eksistens har drevet dem hovedkuld ud i. Det er genrens filosofi, der spænder fra Kierkegård til Sartre, fra Hammett til Greene. Når Pakula på trods af filmens titel vælger at koncentrere sig om pigen og hendes univers i stedet for detektiven, bør dette ses som et ønske om at forny genren og ikke som et opgør med den – en idé der skulle vise sig at dukke op i senere film.

I 1973 kom »Love and Pain and the Whole Damn Thing«, som ikke har været i distribution herhjemme. Historien, der fokuserer på to menneskers rejse igennem Spanien, er for så vidt typisk for Pakulas interesse for et uadskilleligt had/kærligheds syndrom i ethvert parforhold. Men i Maggie Smiths og Timothy Bottoms groft karikerede fremstilling løfter filmen sig aldrig ud over det banale på trods af et forsøg på at indkorporere elementer fra farcen og melodramaet.

I »Sidste vidne« fra 1974 vendte Pakula imidlertid tilbage til den genre, han havde vist, han mestrede. Denne gang i form af en politisk thriller og igen kan man iagttage en sjælden sans for at kombinere en række af genrens konventionelle træk med et nutidigt syn på det amerikanske samfund. Filmen var det første resultat af et samarbejde med fotografen Gordon Willis, og der synes at være en subtil sammenhæng mellem dennes fabelagtige kompositionsforståelse og hele visuelle stil og Pakulas tematiske interesser. Den paranoia, der gennemsyrer »Sidste vidne« er, som Per Calum pegede på i sin anmeldelse (»Kosmorama« 125) *fortalt med en slags hypersensitiv ekspressionisme og med frapperende visuelle metaforer.* Altsammen er dette noget, der bunder i en *»ny« opfattelse af en national galskab.* Dette udsagn skulle i sandhed få en påtrængende aktualitet med Nixons afgang det følgende år.

Watergate skandalen, som paradoksalt nok på een og samme tid blev et endegyldigt bevis på USAs vidtforgrenede net af politisk og økonomisk korruption og kom til at fremstå som et eksempel på demokratiets levedygtighed og den frie presses muligheder for at trænge igennem magthavernes spind af falskhed, blev temaet i Pakulas næste film »Alle præsidentens mænd« fra 1976. Filmen var som bekendt en adaption af Woodward og Bernsteins bestseller, som Robert Redford havde sikret sig rettighederne til og selv ønskede at medvirke i. På trods af den noget selvhævdende indfaldsvinkel forlægget anlægger på afsløringerne, tjener det Pakula til ære, at hans forsigtige og afromantiserede instruktion ikke falder i denne grøft. Der er en uhyggelig fornemmelse af noget uafsluttet over »Alle præsidentens mænd« på samme vis som over »Klute« og »Sidste Vidne«.

Pakulas heltinder og helte er mennesker, der kæmper for en meningsfyldt tilværelse enten på det private plan eller i forbindelse med deres erhverv. De gør dette med mere eller mindre held, men fælles for dem alle er det, at de er oppe

Alan J. Pakula

imod stærke – og ikke netop altid klart definerede – magthavere. Helt suveræn i denne forbindelse er sekvensen i Library of Congress i »Alle præsidentens mænd«, hvor Dustin Hoffman er ved at afdække korruptionens overvældende omfang. Willis' ophængte kamera trækker sig op og tilbage i en lang bevægelse efterladende den lille person i midten af det spindelvæv, som bibliotekets etagerundgange og korridorer tegner på lærredet. Helt ude ryster kameraet svagt og skaber en pudsig illusion af bevægelse i det grafiske mønster. Nok er den skarpsindige journalist i centrum, og nok skaber hans viden dønninger, der breder sig som ringe i vandet, men hans lidenhed og egentlige afmagt er håndfast symboliseret.

»HVOR VINDEN RASER«

Groft og meget skematisk opstillet kan man tale om, at det i halvfjerdsernes amerikanske filmproduktion særligt er to grundholdninger, der har haft vind i sejlene. Begge er de udsprunget af en spirende bevidsthed om, at der er noget fundamentalt galt i selve samfundsudviklingen, men hvor den ene har set det som sin opgave at gøre opmærksom på disse tendenser, har den anden forsøgt at camouflere dem.

Gennemgangen af Pakulas film skulle gerne have dokumenteret, at de hører til i den første af disse grupper. Men mere generelt kan man pege på, at camouflagen er kommet til udtryk i filmtyper som den nostalgiske film og katastrofefilmen, mens bevidsthedsdannelsen på den ene side skyldes en gevaldig inspiration fra den auteur-orienterede europæiske film hos instruktører som Ashby, Mazursky, Scorsese m.fl. På den anden side finder vi enkeltværker, der – skønt kommercialiserede – har forholdt sig selvkritisk til de nævnte stilarter eller genrer (definitionerne ligger ikke helt klart). Man kunne nævne værker som »Chinatown«, den anden Godfather-film og »Julia«. Sidstnævnte måske mere i Sargents fortræffelige manuskript end i Zinnemanns realisation, der ikke rigtigt får fat i problemstillingen om erindringens karakter af ubevidste vrangforestillinger – nostalgi er ikke, hvad det har været.

Som en naturlig følge af denne udvikling blev også den klassiske western med hele dens ballast af ærkeamerikanske idealer og drømme om individets frihed taget under ny behandling. Først med Peckinpahs mytenedbrydende værker og senere i årtiet med rækken af »realistiske« westerns. Nu skulle det romantiske, fortegnede billede, som blandt andre Ford og Hawks havde malet af civilisationens besværlige fremmarch i midtvesten i forrige århundrede afløses af virkelige og afglorificerede skildringer af cowboyens barske og beskidte hverdag. På trods af fremkomsten af flere fremragende film af denne type, lod resultaterne af dette *attack* på selve genrens inderste væsen, dens dybtliggende mytologiske appel til sit publikum, ikke vente længe på sig. Den forsvandt simpelthen fra repertoiret i en periode.

Der blev imidlertid atter skabt kommerciel basis for genren, da ABC fjernsynsselskabets chef, Fred Silverman midt i 1976 besluttede at producere en episk western-serie med den klassiske titel, »How the West Was Won«. *»Westerns er in igen«,* hævdede han, og seriens succes – dele af den har kunnet ses i svensk TV – syntes at give ham ret. Amerika var åbenbart parat til at få de gamle myter repeteret og cementeret. Og filmselskaberne var rede til at producere nye westerns.

Derfor står vi nu med Pakulas sjette film, »Comes A Horseman« – med den, fristes man til at sige, sædvanlige uforklarlige fantasifuldhed i den danske titel, »Hvor vinden raser« – over for noget så aparte som en klassisk western, der, måske netop fordi den foregår i 1945, for en hastig betragtning indeholder grelle overtoner af nostalgi og katastrofe. Hvad vil den spændende Pakula på den galej, samstemmede dagbladskritikken efter filmens europapremiere.

Det forholder sig imidlertid sådan, at en nærmere vurdering af filmens tematik, dens visuelle stil og sammenhængen mellem disse elementer, gør det rimeligt at placere »Hvor vinden raser« i klar forlængelse af Pakulas øvrige film. Både hvad visioner og ideer angår, og ligeledes i videreudviklingen af en given genre.

Historien, der foregår i Montana umiddelbart før afslutningen på den anden verdenskrig, er spækket med eksempler på sin skabers beherskelse af genrens visuelle stil og dens terminologi. Den hjemvendte cowboy, Frank Athearn (James Caan) har sammen med en partner købt en jordlod af Ella Connors, (Jane Fonda) en stærk kvinde af få ord der driver en mindre farm i en økonomisk ulige kamp mod ranchejeren J. W. Ewing (Jason Robards). Ewing, der på sin side presses af oliefolk, ønsker at beherske hele området, og han foranstalter et baghold mod *the newcomers,* og partneren dræbes. Frank og Ella forbereder sig sammen til det uundgåelige *showdown,* hvor Ewing naturligvis får, hvad han fortjener.

Dette simple handlingsforløb fortælles stramt og i et ro-

Jane Fonda og James Caan i scene fra »Hvor vinden raser«

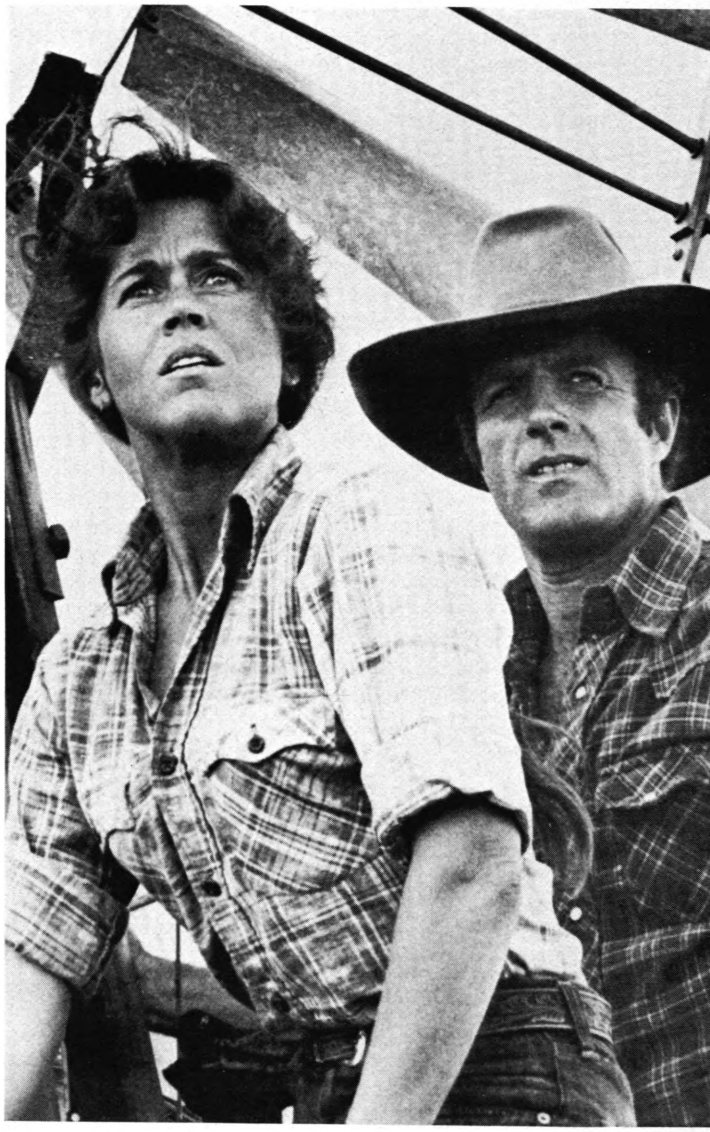
ligt og behersket regi, der giver Pakula lejlighed til at dvæle ved person-karakteristikken, det indbyrdes forhold personerne imellem og vigtigst det arbejde, småfarmerne udfører i en overvældende harmonisk samhørighed med den omkringliggende natur. På samme detaljemættede måde den daglige rutine på en avisredaktion blev fremstillet i »Alle præsidentens mænd«, er det her igen lykkedes for Pakula og Gordon Willis at indfange og beskrive mennesker, der er beskæftiget med et arbejde, de behersker til fuldkommenhed. Det er således ikke blot visuelt under indfangelsen af kvæget i stringent rytmiske montager af *travellings* og panoreringer, men selv oppakningen af trækhesten dokumenteres i sin perfekte funktionalisme af Willis' respektfulde og omsorgsfuldt iagttagende kamera-arbejde.

Som endnu en understregning af menneskets forhold til naturen er der i flere sekvenser benyttet dag for nat optagelser, med den lysmængde og deraf følgende dybdeskarphed dette åbner mulighed for. Bjergene, der omkranser dalen, træder bestandigt frem med kolossal kraft og visualiserer det tætte slægtskab, der består i det uberørte fællesskab, mellem dalens beboere og deres omgivelser.

Filmens personer er muligvis anakronismer, som Pakula hævder i en samtale i tidsskriftet »American Film«. Men deres kamp er virkelig og vedkommende nok. På den ene side står heltinden og hendes hjælpere, den ældre erfarne og den unge stærke cowboy, som ønsker at skabe en tilværelse i uforstyrret ro omkring deres daglige virke. Overfor dem finder vi to grupper af magthavere. Bemærkelsesværdigt nok er det ikke de egentlige, oliefolkene, der direkte truer småfarmerne. Det er monopolisten, imperiebyggeren, i hvem drømmen om en samlet dal er blevet en patologisk besættelse. Den stærkt stiliserede fremstilling af Ewing er desværre temmelig unuanceret, for portrættet kunne have båret kimen til en udvidet forståelse af magtens væsen i det amerikanske samfund. Som det fremstår nu, må man nøjes med at konstatere, at terroren er en direkte følge af det dilemma, et moderne ekspanderende industrisamfunds økonomiske interesser har anbragt jordejerne i. Egentligt ville Ewing blæse på, at der bores efter olie på hans jord, sålænge den bare er hans. Taberne i dette magtspil er naturligvis de små selvstændige, som hverken ønsker eller har bedt om andet end at passe sig selv. Set under denne synsvinkel er »Hvor vinden raser« en konkret politisk kommentar til spørgsmålet, om et samfund skal bygge på stadig vækst. En problemstilling der netop nu er skabt en vældig debat omkring gennem fremlæggelsen af præsident Carters energi-besparende lovforslag.

Filmens billedsprog iøvrigt er præget af Pakulas omhyggelighed. Jeg synes især, det er værd at hæfte sig ved den pudsige detalje, at Fonda i en række indstillinger er anbragt bag ved noget. Gardiner, bildøre – ja endog i middagssekvensen bag sin bog. Det skin af isolation og indelukkethed, der er figurens psykologiske fundament, accentueres gennem anvendelsen af dette formelle element. Forløbet kulminerer i slutsekvensen, hvor vi umiddelbart før flugten ud af det brændende stuehus bliver præsenteret for et sidste nærbillede af den indespærrede heltinde. Indstillingen, hvor vinduets blyindfatning så at sige omkranser Fondas ansigt, rummer stærke mytologiske overtoner, og den følges da også af den mirakuløse redning og den lige så usandsynlige nedskydning af Ewing og hans mænd.

Ligeledes er den sekvens, der indledes med de olieboringseksplosioner, som vælter den aldrende cowboy af hesten og slutter med Ella og Franks forening på vindmøllen, bemærkelsesværdig i sin visuelle udformning. Efter den dramatiske optakt i forbindelse med hestens styrt følger en lang *interiør-scene,* hvor Willis til fulde bekræfter det ry, han har fra »Godfather-filmene«, som mesteren, der behersker både lyssætningen og panavision-kameraets særlige format. I brede detaljerede halvtotaler og rolige billedskift til følelsesmættede nærbilleder tager de to unge afsked med deres ældre partner i den lille hyttes halvmørke. Rytmen i scenerne den følgende morgen bliver stadigt langsommere, og Pakula vælger forbløffende at stoppe helt op i klippet mellem de to frosne totaler, hvor



Ella og Frank begraver Dodger. Stilstanden – eller måske rettere fornemmelsen af total håbløshed – brydes brat, da også vindmøllen viser sig at være ude af drift. For nu følger sekvensens fabelagtige kulmination, hvor Ella for første gang helt åbenlyst mister selvkontrollen men netop derfor spontant åbner sig følelsesmæssigt. Optrinnet, der foregår på toppen af vindmøllen (!), beskrives mesterligt i et selvforklarende forløb af nærbilleder og totaler, hvor eksplosionerne i baggrunden skyder op som paddehatte.

Det er min opfattelse, at Pakula ved at beskrive Ellas behov for fysisk kontakt som et direkte resultat af Ewings ødelæggelse af landet – Dodgers styrt med hesten er jo også en følge af denne virksomhed – endnu en gang for-

mår at understrege sin films centrale tema: menneskets kamp for at eksistere i harmoni med de omgivelser, som verden udenfor maser sig ind på. Filmens stærkeste udsagn kommer – da sandsynligheden taler for, at der er olie i jorden – herefter til at ligge i beskrivelsen af Ella og Franks stadige vægring ved at opgive deres meningsfyldte arbejde til fordel for et liv i luksus i storbyen, som han spøgende foreslår.

I sin bog om westerns skriver Philip French om *den moderne verdens hæslige indtrængen* på genrens enemærker, som det f.eks. kan iagttages i så forskellige værker som »Manden der skød Liberty Valance«, »Monte Walsh« og »Hud – den utæmmelige«, hvor det henholdsvis er politikere, økonomiske bagmænd og en blanding af begge dele, der stiller sig i vejen for opretholdelsen af det mytiske livssyn, der traditionelt er cowboyens. Som tidligere berørt var tendensen den samme i Peckinpahs film og i de »realistiske« westerns. »Hvor vinden raser« adskiller sig imidlertid fundamentalt fra hele denne gruppe af værker, idet den i en moderne sammenhæng virkeliggør den klassiske myte ved at give sine protagonister den endelige sejr.

I dette ligger der en nøgle til forståelse af Pakulas videreudvikling af genren. Hvor den klassiske western skildrede opbygningen af det amerikanske samfund, beskriver »Hvor vinden raser« de ikke eftertragtelsesværdige konsekvenser, den fortsatte udbygning i industriel henseende har haft på det menneskelige plan. Den sætter ikke kombinationen af myte og virkelighed til debat, men derimod alene virkeligheden, som den har udviklet sig. Ved at blande utraditionelle elementer som f.eks. biler, flyvemaskiner og natlige telefonsamtaler til New York ind i en traditionel fremstilling, kommenterer Pakula genrens klassiske tematik, når han anvender sin viden om, hvad drømmene og myterne faktisk resulterede i. Og ved at vende op og ned på begrebet om fremskridtet som løsningen på alskens problemer indfletter han sit eget syn på, hvilke idealer, der burde være brugbare – også for den moderne amerikaner.

Jim Davis, Jason Robards og James Kline i »Hvor vinden raser«. Modsatte side: Jane Fonda og James Caan i scene fra filmen

Den eksistentielle konflikt og den næsten revolutionært økologiske apoteose, som »Hvor vinden raser« munder ud i med genopbygningen af den udbrændte farm, hvor vindmøllen står knejsende tilbage som et symbolsk monument for kommende tider, bekræfter i mine øjne Alan J. Pakulas position som en engageret filmskaber, der har både modet og talentet til at eksperimentere med sin kunst.

Nyt fra Spanien

Ove K. Pedersen anmelder to nye spanske film – »Krybskytten« og »Forellerne« – og supplerer med en orientering om krisen i 70'ernes spanske film

Krybskytten

Instruktør: JOSÉ LUIS BORAU

»Hvad rådner under skovens stilhed?« Med dette spørgsmål introducerede José Luis Borau »Los furtivos« på festivalen i Sebastian 1975. Svaret giver filmen selvfølgelig selv.

Krybskytten Angel lever med sin mor i et hus isoleret i skoven. Flere gange om året bryder provinsguvernøren ind i denne afsondrede verden. Omgivet af eskorterende politi, oppassere og venner går han på kronjagt. Under et besøg i provinshovedstaden møder Angel pigen Milagros, der er flygtet fra et opdragelseshjem. For prisen af en kjole bliver hun krybskyttens elskerinde; moderen smides brutalt ud af ægtesengen.

Personer og scene er dermed sat for et parabolsk spil om Spanien og spaniernes måde at leve på under Franco. »Skoven er et symbol på vort land og vor måde at leve på«, har Borau sagt. Det er da også inden for den ældgamle filosofiske og antropologiske modsætning mellem natur og samfund at »Los furtivos« bliver meningsfyldt.

General Franco har engang sagt om Spanien: »Hvilken fred der råder i denne skov«. Borau har taget denne lignelse helt bogstaveligt og fremstillet Spanien som et naturgroet, ikke-civiliseret samfund. Her er den stærkes lov de svages pligt. Og når provinsguvernøren, spillet af Borau selv, i filmens mest centrale scene gør krybskytten til statsansat skytte, er det netop eneherskerens magt til at legalisere det ulovlige, der afslører naturtilstanden. Hans tilfældige beslutning skaber lov og ret, men fratager også alle de magtesløse friheden over deres eget liv i samfundet.

Guvernøren symboliserer utvetydigt general Franco, El Caudillo, selv. I de sidste år af det rædselsfulde herredømme, der blev udfoldet i hans navn, viste han sig sjældent – og kun når han skulle på jagt. Den magt og den tilbagetrukkethed han personificerede, er netop for Borau symbolet på civilisationens fravær og tilfældighedernes suverænitet.

Hvad der rådner i skovens stilhed er derfor den individuelle frihed og lighed, dét borgerlige samfund som den borgerlige demokratiske stat formelt gør mulig og sikrer. Det er altså ikke alene den naturlignende brutalitet mellem den stærke og de mange svage, der optager Borau, men ligeså meget den brutalisering af livet mellem menneskene i det hele taget, der er resultatet heraf og en forudsætning herfor.

Forholdet mellem mor og søn og elskerinde er akkurat så objektiveret som kun forholdet mellem individer i uhæmmet kamp alle mod alle kan være: Angel køber pigens kærlighed med en kjole; moderen dræber pigen fordi hun har overtaget pladsen i ægtesengen; sønnen dræber moderen som hævn. Alle gebærder sig uhæmmet ifølge deres primitive behov og reflekser. De påtvinges kun den orden guvernøren gennem sit karismatiske lederskab beslutter for dem. Han bestemmer Angel og Milagros skal gifte sig. Det gør de så. Han bestikker moderen til at spille traditionel mor overfor ham selv. Det gør hun så. Han tvinger Angel til at blive respektabel skytte. Hvilket han bliver. Den eneste han ikke kan beslutte over er El Cuqui, pigens tidligere ven, nu evigt på flugt for politiet og som sådan allerede en folkekær myte.

Oprøret har derfor smalle vilkår i »Los furtivos«. I sit ideologiske grundsyn er filmen meget pessimistisk, nærmest nihilistisk. Kun den ensomme bandit, altid på spring, er ikke indfanget af herredømmet. Alle de andre personer spiller enten positivt eller kun mindre modstræbende med på systemets præmisser. Resultat: selvdestruktion og at stilheden råder i Spanien.

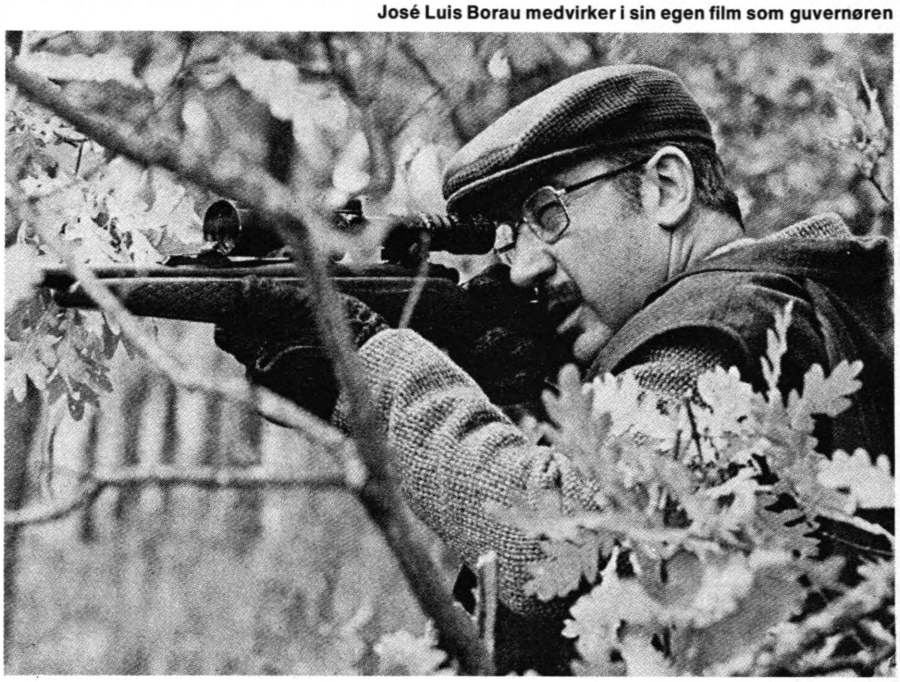
Menneskene er som ulve. Overfor hinanden og overfor naturen selv. Ulvementaliteten vises i flere drabsscener. Først hvor moderen bestialsk mishandler og til sidst nedhugger den hunulv, der er gået i Angels fælde. Dernæst i jagtscenerne, hvor dyrene myrdes uden nogen tilkendegivet grund. Sidst ved drabet af moderen, som skydes ned og dræbes som var hun et dyr. »Spanien er en grusom moder, der fortærer sine børn«, siger Borau. Ulv over ulv.

»Los furtivos« er svær at begribe i alle dens nuancer; i den rigdom af konkrete henvisninger til personer, steder, begivenheder, jeg som udenforstående ikke har evnet at fange. Dens mere firkantede meninger er dog tilgængelige, selvom de konsekvent holdes indhegnet bag metaforens retorik. Gennem symboler (persongalleriet), allusioner (henvisninger til begivenheder, steder, udtalelser) og ved hele den allegorisk anlagte narrative struktur er den et kunstnerisk udtryk for Spaniens tragedie.

Den narrative struktur synes mere at være opbygget for at reflektere over personernes karakterer og deres skæbne end for at skabe et plot. Således forsøger Borau – mere eller mindre konsekvent – at skabe et fiktivt univers, baseret på filmmediets evne til at skabe sin egen tidsrytme og mentale rum. På intet tidspunkt anvendes nedtoninger. Derimod klippes abrupt mellem indstillinger, der – omend de tidsmæssigt forholder sig kontinuerligt til hinanden – springer i tiden.

Borau søger begivenhedernes resultat, ikke selve aktionen. Det giver filmen en næsten aggressiv rytme, der sammen med billedernes sort-hvide kontraster og den tågede vinterskov, passer udmærket til den mening Borau vil have frem. (Los furtivos - Spanien 1975).

José Luis Borau medvirker i sin egen film som guvernøren



Scene fra »Forellerne« – festmiddagen tilberedes

Forellerne

Instruktør: JOSÉ LUIS GARCIA SANCHEZ

José Luis Garcia Sanchez har i et interview sagt: »Det drejer sig kort om følgende: Skal kunsten gå publikum, folket om man vil, i møde, eller skal kunsten avancere mest muligt og derved tvinge folk op på et højere niveau. Jeg tror, at det her drejer sig om en dialektisk kamp mellem det, man gerne vil opnå rent formmæssigt, og det, man ønsker at opnå hos tilskueren som modtager«.

»Forellerne« befinder sig midt i dette klassiske spændingsfelt mellem intention og form, virkelighed og symbol. Spørgsmålet er, om Sanchez formår at udnytte spændingen, at skabe den syntese, hvor intention bliver til ny forståelse hos publikum, og hvor virkeligheden kunstnerisk omsættes til virkelighedsfølelse?

Handlingen foregår på tre tidsplaner. Den første er straks tilgængelig for enhver. Den fremtræder på handlingens overflade som en sædekomedie uden hæmninger. Den anden er mere tillukket. Den fremstår via hentydninger til Spaniens historie siden 20'erne og ved antydninger om klassekampe- og kæmpere heri. Den tredie er derimod næsten utilnærmelig. Den skal eftersøges på handlingens semantiske niveau. Tidsmæssigt omfatter den hele civilisationens eller det borgerlige herredømmes historie.

Vi befinder os foran porten til Villa Rosa – en luksuskabaret for frankister i 50'erne og 60'erne. Udenfor kæmper en menneskemængde om adgang til lystfiskerforeningens årlige banket. Vi skal forstå, at de ret set kæmper om magten i Spanien. Kun nogle få kan vinde og kun få gør det. Enten fordi de allerede besidder status. Eller fordi de med vold kupper sig til den. Eller også fordi de øvrige diskuterer sig til handlingslammelse om hvilken vej at vælge til magten. Går den over hierarki og samfundsorden eller anarki og selvrealisering?

Porten sprænges under presset. Masserne strømmer syngende mod magtens bord. Der bliver kapløb om taburetterne. Kaos opstår, men ro og orden genskabes: handlekraftige herrer sender masserne på vild flugt med pistolskud og skumslukkere. Porten lukkes igen. Frankisterne har installeret sig med magten – og afventer nu første ombæring foreller.

Således er filmens første del en politisk fabel med let genkendelige historiske referencer. Efter min mening er det filmens indholdsmæssigt mest afklarede og formmæssigt mest vellykkede. Den giver en tilgængelig og kritiserende politisk mening fra sig. Først og fremmest ved at omsætte moderne spansk historie til et genkendeligt, men metaforisk virkelighedsaftryk. Men også ved at distancere sig fra den politiske films skabelonagtige formindhold syntese og traditionelle patos. Sanchez rytmeklipper mellem nær, halvnær og total, fylder billedrammerne med

mønstre af bevægelse, kontrapunkterer med musik, larm og sang. Samtidig ophæver den umiddelbare handlings vanvid og persongalleriets komiske stereotyper modsætningsvis den patetiske form til grinagtig og meningsfyldt kritik. Og det både af den spanske historie selv og den politiske films traditionelle måde at omsætte historien på.

I køkkenet strejker arbejderne. De kræver højere løn. Menuen står på foreller – rådne foreller – fanget af årets lystfisker i fiskehusets kloakker. Fiskene bliver tilberedt og serveret, og selskabet æder sig til sygdom og død i de pilrådne fisk.

Herefter følger vi magtens korrumption, dens selvgenererende forfaldsproces. Det er vel at mærke ikke frankismens degenerering vi bevidner. Derimod overværer vi de ydre ritualer og den indre opløsning hos enhver magt på ethvert niveau og til enhver tid. Sanchez springer fra spansk lokalhistorie til civilisationens verdenshistorie ved rundhåndet at sortere verdenshistorien ud på tre scener:

Først restaurationslokalet, hvor magten sidder ved højbords for at æde sig under bordet. Her henter handlingen sin stil fra de gamle folkelige sæde- og smædekomedier. Personerne er ikke individer, men typer, der bærer masker bestående af præcist karrikerede borgerlige og småborgerlige attituder. Dernæst køkkenet, hvor underklassen gør sit bedste for aktivt at gå til hænde ved overklassens selvmord. Her er maskerne sænket. I stedet ser vi et kollektiv af naturbørn uhæmmet optaget af erotikkens sanselige glæder; ustyrligt kåde i tilberedelsen af det sidste måltid. Endelig børnelokalet, hvor magtens symbolske ritualer og menneskesyn skildres gennem børnenes leg og optræden. Her er maskerne igen hævet. Dog på en dobbelttydig måde. Fordi det er børn, der i de voksnes kostumer forsøger at spille magtens sociale roller, kommer vi rollerne selv på afstand. Vi får mulighed for at betragte attituderne som masker og det sociale liv som et rollespil.

I denne anden del synes filmen at skifte fra historisk virkelighedsaftryk til virkelighedsfjern satire. Anden del er først og fremmest indholdsmæssigt mislykket. Hvorfor, hænger sammen med, at handlingen ikke står i forhold til formen.

Det samme er tilfældet med tredie og sidste del. Denne er i handling og form en tro kopi af den foregående. Men udgør til trods herfor filmens politiske konklusion.

Vi forlader Villa Rosa med restaurationsarbejderne. Skæve af marihuana smækker de demonstrativt porten bag sig. Bag porten sidder magten tilbage, bænket omkring det sidste ritual: for æren og troværdighedens skyld æder de sig ihjel. Sanchez' konklusion er anarkistisk. Han mener: den lære, magtens forfaldsproces giver fra sig, er foragten. Foragten for al magt og den frivillige tilbagetrækning fra den.

Sanchez har udtalt, at hans intention med filmen var at skildre »enhver manifestation, hvor irrationelle mekanismer pludselig dukker op«. Efter min mening går denne intention – i anden og tredie del – tabt i handlingens ustyrligt morsomme overflade. Bogstaveligt drukner den i latter.

Ved anarkistisk at vende bunden i vejret på fædreland, kønsliv, fordøjelse og al anden moral; ved at se det moralske fra det umoralske og det alvorlige fra det komiske kommer Sanchez nok til væsentlige pointer. F.eks. om ære og hierarki eller fremmedgjorthed og menneskeforagt som momenter i magtens rituelle tragedie. Men vi – tilskuerne – mister følelsen af virkelighedskontakt. Det vi kan opleve ud af den enkelte scene er morsomt. Men det vi samtidig ansatsvis kan aflæse er helt anderledes alvorligt.

Vi kan læse om magten, dens uvæsen og selvdestruktion. Men emnet er historisk så bredt og substantielt så alment, at pointen bliver for abstrakt. Virkeligheden iscenesættes så drastisk at virkelighedsfølelsen forsvinder. Dette hænger igen sammen med, at den bombastiske handling ikke smelter sammen med filmens form. De to sider står i modsigelse. Sanchez forsøger i formen at skabe afstand til handlingen. Han forsøger ved – i sekvenser – at krydsklippe mellem de tre scener; ved at lade hver scenes budskab støde sammen og herved skabe distance; ved at gøre hver billedramme til et tableau med farver og farveharmonier à la Velasquez, eller ved at lade personmaskernes stereotyper umiddelbart stå i modsigelse til de barske løjer.

Men midlerne er for svage. Ud af modsigelsen opstår aldrig nogen højere enhed: en forståelig mening. Handlingen hindrer formen i at skabe såvel afstand til som mening i galskaben.

Desuden: fordi handling og form ikke smelter sammen bliver modsigelse til selvmodsigelse, og denne efterlader forvirring om hvilken mening Sanchez egentlig vil tilskueren skal modtage.

Min kritik er derfor mere principiel end som så. Hvis en kunstner vil gøre sig gældende som ledende i en forvirret tid, må han først og fremmest tage tidens brændende spørgsmål op. Dernæst må han gøre det på en måde, så hans verdensanskuelse og hans værdier står tydeligt frem.

Sanchez opnår det første i filmens første del. I den anden del er indholdet så historisk bredt og menneskeligt alment, at det bliver fjernt og utilnærmeligt.

Det sidste opnår han på intet tidspunkt. Selvmodsigelsen og den abstrakte pointe hindrer dette.

Det er derfor min påstand, at Sanchez har tabt den dialektiske kamp. På den ene side har han givet folket, hvad folket vil ha': grin og ballade. På den anden side har han villet tvinge dem op på et højere meningsniveau. Men grinet er for bredt og meningen for abstrakt. Virkeligheden kan derfor ikke genkendes. Meningen går tabt og erkendelse udebliver. (Los truchas – Spanien 1978).

Krisen i

Efter fyrre års knæfald for Francos neofascistiske diktatur er en autentisk, national og populær spansk film stadig en drøm. Gennem tyve år er drømmen blevet født og genfødt, næret og søgt udviklet blandt intellektuelle katolikker og kommunister i Madrid og Barcelona. Men til trods for de sidste to års lempelser i censuren og i importrestriktionerne, statssubsidier og co-produktivitet er drømmen stadig en utopi. De mange års herredømme over spansk kultur og spaniernes bevidsthed smuldrer ikke på dage eller år. Slet ikke inden for grænserne af det aktuelt tillempede demokrati, hvor kampen mellem regressive og progressive kræfter til stadighed er uafgjort.

Spansk kultur og spansk film er derfor i dag hvad den har været siden republikkens fald i april 1939: i sjæl og form et sjældent ensidigt udtryk for statens, kirkens og økonomiens censur. Næppe noget sted i den vesteuropæiske del af verden har et kulturelt herredømme i nyere tid haft betingelser for at kunne eksistere så længe og med så destruktivt et resultat som i Francos Spanien.

Selvom den spanske stat er sammensat af nationer med rige sproglige og kulturelle traditioner er det lykkedes for central-staten, gennem en blanding af voldelig undertrykkelse, minutiøs censur og simpel korruption, at skabe et »Imperialt sprog« samt en officiel kultur omkring fire reelle og symbolske magter i Spanien: familien, kirken, staten og Franco.

Filmen har gennem de fyrre år spillet sin store rolle i denne kulturkamp. I årene efter borgerkrigen, indtil begyndelsen af 50'erne, gjorde emigrationer og totalcensur det af med netop de nationale filmtraditioner, 30'erne og særligt den revolutionære kamp havde fremmet. I stedet fulgte reaktionære propaganda-film med stilistiske lån fra nazistiske UFA-film. »Korstoget for frihed« blev lovprist. De besejrede ydmyget. Hjulpet af Tyskland og det fascistiske Italien blev der produceret film med altsigende titler som »Raza« (José Sáenz de Heredia, 1940), »Escuadrilla« (Antonio Román, 1941) og »A mi la legión! (Juan de Orduña, 1941). Samtidig blev særligt nordamerikanske og engelske film bandlyst, klippet til ukendelighed eller tilføjet »forklarende« indlæg.

Siden 40'erne og 50'erne er midlerne blevet finpudsede; målet er dog forblevet det samme. Specielt fra 1966 har spansk filmproduktion været i kvantitativ udvikling – takket være bl.a. co-produktivitet med Vesttyskland og Italien. I 1963 produceredes således 94 film, hvoraf 35 var coproduktioner; i 1966 160, med 92 i coprod.

70'ernes spanske film

Næsten samtlige disse film tynges af en klerikal konformisme, religiøs puritanisme, moralsk og politisk ensidighed. Såvel den narrative struktur som persontyper tages fra et reservoir af faste stereotyper: den gifte mand/den gifte kvinde/ægteskabelig utroskab; den unge mand/den unge kvinde/jomfrudom; banditten/samfundet/ret og retfærdighed. Genretyperne viser ikke større idérigdom: horror og fantastic film, spaghetti-westerns og musicals, lette komedier og vaudeviller.

Det var kort tid før og særligt efter den berømte Første Nationale Filmkongres i Salamanca 1955, at den intellektuelle elite præsenterede film, der under påvirkning af den italienske neo-realisme, skjult bag sort humor eller litterære forlæg fragav en simpel social kritik. Særligt to instruktører stod i denne og i senere perioder som talsmænd for et begyndende oprør: Juan Antonio Bardem Muñoz og Luis Berlanga. I 1951 instruerede de sammen »Esa pareja felizz« og i 1953 »Bienvenido Mr. Marshall«. Alene instruerede Berlanga »Catabuich« (1956), »Plácido« (1961) og »El verdugo« (1963). Bardem instruerede 1954 »Muerta de un ciclista«, »Calle Mayor« (1956) og »La venganza« (1957). Det var Bardem, der i Salamanca konkluderede om spansk film, at den var: politisk frugtesløs, socialt falsk, intellektuelt værdiløs, æstetisk uden værdi og industrielt paralyseret.

Efter kongressen blev tidsskriftet »Objetivo«, dervar tæt forbundet med de tanker og den organisation, der stod bag kongressen, forbudt af myndighederne. Kort efter startede det katolske tidsskrift »Film ideal«, der senere i 1962 udskiftede redaktion og konfessionel tro med tanker fra André Bazin og »Cahiers du Cinema«. Sammen med det venstreorienterede »Nuestro cine« blev »Film ideal« teoretisk samlingspunkt for de unge instruktører, hvis værker senere blev klassificeret under fællesnavnet »Den ny spanske film«.

Den ny film tidsfæstes sædvanligvis til Carlos Sauras første spillefilm »Los Golfos« (1959). Saura blev da også periodens bedst kendte og er i dag den eneste internationalt respekterede spanske instruktører bortset fra Buñuel. Hans første spillefilm var – som den tids spanske film iøvrigt – påvirket af André Bazins »la politique des auteurs«, men samtidig holdt i en social og til tider barsk realistisk stil. Den ny film hentede dog for det meste sine emner hos det spanske borgerskab, dets historiske traumer og seksuelle frustrationer. Den fremstillede desuden disse således, at filmene på en måde, der både var acceptabel for de officielle krav til moralsk hygiejne og de internationale krav til kvalitet, kunne præsentere spansk film udadtil. De film, der i perioden 1963-67 blev produceret af instruktører som Saura (»Los Golfos«, »La caza«, »Peppermit frappé«), Barilleo Martin Patino (»Nueve cartas a Berta«), Mario Camus (»Con el viento solano«), Manuel Summers (»El juego de la oca«), Jorge Grau (»Acteon«) etc. blev følgerigtigt støttet af staten med ekstraordinære tilskud. De blev betragtet som værende af »speciel interesse«, da de levede op til kravet om at »indeholde en relevant moral, sociale, uddannelsesmæssige og politiske værdier«.

Allerede 1967 blev den ny skole dog stærkt kritiseret; derefter hurtigt begravet. Kritikken mente, de spanske instruktører havde gjort sig til hofsnoge, blindt virkende instrumenter for den frankistiske stats propaganda-felttog over for en omverden, som den af økonomiske grunde måtte vise et demokratisk sindelag.

Kritikken kom særligt fra Katalonien, hvor netop 1967 annoncerede den såkaldte Barcelona-skole. Det skete med »Fata Morgana« (Vincente Aranda), »Los felices sesenta« og »Mañana será otro dia« (Jaime Camino) og med film af Roman Gubern, Pedro Balaña, Pere Portabella, Carles Durán og Jacinto Esteva. Allerede 1970 var Barcelona-skolen dog tørlagt, drænet af censur og emigrationer. Forinden var det i 1968 lykkedes at producere og distribuere »La Piel quemanda« (José Maria Forn), som utilsløret lod personerne tale katalansk og udtrykke sig i klassekamps termer. I det små er en katalansk film dog på vej igen. Talen går nu om »en nyere Barcelonaskole« repræsenteret ved »La Nova Cançò« (Francese Bellmunt, 1976), »La ciutat cremada« (Antoni Ribas, 1977) og film af Jaime Camino, Ventura Pons og Eloy de la Iglesia.

Siden begyndelsen af 70'erne har spansk film været i krise:

Politisk var tiden op til Francos død i november 1975 præget af ekstraordinær ideologisk forfølgelse. Således blev Patinos »Canciones para después de una guerra« (1971) og Ribas' »La ciutat cremada« (1976) forbudt. Efter Adolfo Suarez og UCD overtog magten 1977 har den formelle censur været ophævet.

Økonomisk har spansk film haft svært ved at konkurrere med den bølge af nye og ældre udenlandske film som lettelsen af importrestriktioner lod skylle over landet. Produktionsstøtten fra staten er samtidig næsten gået i stå og produktionspriserne er steget kraftigt p.g.a. inflation og økonomisk krise. Produktionen faldt 1978 til omkring 60 film.

Kunstnerisk er de fleste film stadig fanget i den metaforiske og tillukkede stil som fyrre års censur har påtvunget.

Indholdsmæssigt er seksuel frigjorthed og opgøret med de mange års historieforfalskning fortsat emnet.

Det er derfor svært at danne sig et overblik og udpege tendenser. Nye navne blandes med gamle. Berlanga, Bardem, Saura, Summers, Borau er stadig blandt de aktive, men også de konventionelle. Intet afgørende brud med de censur-tilpassede former har vist sig i film af Pedro de Olea, Antonio Gimenez Rico, Jaime Chavarri, Jaime Camino, José Maria Forn.

Spansk film står således foran en kæmpe opgave: at frigøre sig fra franskismens kulturelle herredømme, at skabe en autentisk, national og populær-kritisk film, der kan deltage i kampen om spaniernes bevidsthed. Selve opgavens størrelse, den opsparede aggresivitet, de umådelige krav om nyskabelser gør, at alt kan og bør ventes.

For den udenforstående synes et af de større problemer, at være den indelukkede stil, den næsten hermetiske metaforik, som spanske instruktører har måttet skærme sig og deres engagement bag. Kritikken af det neofascistiske styre har skabt en veritabel – og meget intellektuel – retorik, bestående af symboler, allusioner og allegori.

Netop dette problem kendetegner, men udmærker også to film, der inden for de seneste måneder har været vist i Danmark: »Las Truchas« (José Luis Garcia Sánchez, 1978) og »Los Furtivos« (José Luis Borau, 1975). Begge kan karakteriseres ved symbolikkens dialektiske forhold til virkeligheden. På den ene side trækker de sig ind i et imaginært fiktivt rum. På den anden side henviser de tids- og indholdsmæssigt til virkelige tildragelser, personer og steder. De er derfor kun tilgængelige for et lille og særligt udstyret publikum.

Den metaforiske stil må dog accepteres for det den er: det ideologiske udtryk for politisk undertrykkelse, og det politiske udtryk for ideologisk kritik.

José Luis Garcia Sánchez er uddannet jurist og sociolog. Han har skrevet børnebøger, manuskripter til fem film og selv instrueret »El love feroz« (1975) og »Colorin Colorado« (1978).

José Luis Borau, 50, er uddannet jurist, desuden dimitteret fra den spanske filmskole IIEC. Han har instrueret reklamefilm og har i »Brandy, el sherif de Losatumba« (19654), »Crimen de doble filo« (1965) og »Hay que matar a B« (1973) vist en stor forkærlighed for amerikanske genrefilm, særlig westerns og film noir.

Filmene

»Slægten«
»Gådefulde Fedora«
»Ifigenia«
»Ødipus«
»Et dukkehjem«
»Hvorfor ikke!«
»Jeg elsker mig«

Helle Hertz og Jens Okking i »Slægten«

Slægten

Instruktør: ANDERS REFN

Inden jeg så »Slægten« – og det skete noget forsinket – havde jeg hørt en masse forskellige mennesker udtale sig om den. Det var ingen af dem, der ikke kunne lide filmen, og der var ingen af dem, der var rigtigt begejstrede for den. Når man oplever den slags ting, skal man skynde sig at sige nej til at anmelde en film, især når den er lavet af et menneske, man kender, og som man derfor ikke kan opfinde sære illustrative anekdoter om. Jeg fik ikke sagt nej i tide. Og jeg har ikke noget opsigtsvækkende at sige om filmen. Men på den anden side er det jo heller ikke nogen opsigtsvækkende film. Den er bare udmærket.

Man kan naturligvis starte med at spørge sig selv om, hvorfor Anders Refn overhovedet har villet filmatisere denne roman. Jeg synes sådan set ikke, den har så forfærdelig meget at sige vore dage, men man kan vel også føle sig tiltrukket af en historie, bare fordi den er god. Det professionelle i hele foretagendet – og det er jo det prædikat, Anders Refn til stadighed må se hæftet på sig, hvad han sikkert heller ikke har noget imod – er både godt og ondt. Der er ingen grund til, at Anders skulle have lavet en kantet og skæv film bare for at demonstrere sin tilstedeværelse, men han følger temmelig slavisk romanen, og da det jo er Gustav Wied, der har skrevet den, fornemmer man Anders Refns personlighed mindre i denne film, end man gjorde i »Strømer«. Man kan sige, at han har valgt en narrativ holdning, der adskiller sig en del fra romanens – først og fremmest er Karens kontrapunktiske breve i romanen ikke modsvaret af nogen tilsvarende narrativ forvrængning i filmen. Men så er filmen igen – atter er der tale om professionalisme – fortalt i et utrolig logisk billedsprog, lange rolige totalbilleder, der fanger miljøet diskret ind omkring personerne, og kun i de følelsesmæssige konfrontationer går Anders Refn ind i nærbillederne, der er eksemplarisk konstruerede i uvarierede krydsklip. Det er en klassisk teknik, der fungerer fremragende, og som kan siges at være udsprunget af miljøet på samme måde, som den mere nervøse fortællerteknik i »Strømer« var udsprunget af hovedpersonens sindstilstand og miljøet. Den eneste fare ved den sindige rytme i »Slægten« er naturligvis, at filmen for den mindre (eller alt for) sofistikerede tilskuer kommer til at virke lidt kedelig og derved forskertser nogle af de muligheder, filmen har som regulær folkekomedie.

Når jeg spørger om, hvorfor Anders Refn overhovedet har valgt at filmatisere denne historie, skyldes det, at jeg har lidt ondt ved at interessere mig for filmens personer og deres problemer. Og dér må Anders og hans med-manusforfatter nok bære en del af skylden. Den baggrund, som Wied i sin tids vedtagne romanstil giver sine personer, savner man, og hvor filmen vel primært burde være en slags episk fortælling, bliver den nu mere en case-history, og så er det altså, at den ikke altid kan interessere én lige meget.

Der kan også rettes nogle bebrejdelser mod skuespillerne, selv om det naturligvis er helt uklart, om det er dem eller instruktøren, der må bære ansvaret. Der spilles fantastisk godt rundt omkring i filmen, men det harmonerer ikke lige godt altsammen. Det generer mig lidt, at nogle af typerne er så uforfalsket moderne i gestikulation og sprogbrug, mens andre spiller sig frem i en stil, der bevidst skal distancere sig til vore dage. Det kan selvfølgelig have en mening, at netop børnene og de unge i filmen virker, som om de er taget ud af vore dage, mens Bodil Udsen virkelig agerer, men i visse scener skurrer denne forskel i stilen. Jens Okking er – som sædvanlig havde man nær sagt – ufatteligt præcis i sin karakteristik, og der er rystende undertoner i hans figur. Jeg kan også godt se, at Helle Hertz med sin æteriske skønhed er et ideelt valg til Alvilda, men på en eller anden måde er hun – og det er afgjort utilsigtet – kommet til at virke lidt for rugbrøds-sund til rollen. Dette sidste er en meget alvorlig indvending, fordi det undergraver troværdigheden i historien, og så nytter det ikke, at Helle Hertz faktisk spiller godt nok. Hun er havnet i den forkerte grøft.

Rent billedmæssigt er »Slægten« et unikum i dansk film, ufatteligt smuk uden at føre sig frem som billedbog, ufatteligt

rigtigt og stemningsbefordrende komponeret og belyst. Det er en billedskønhed, vi slet ikke er forvænt med i dansk film, selv om vi egentlig har gode fotografer nok. For denne side af filmen alene kunne jeg gerne se den igen.

Som man vil forstå, efterlyser jeg ikke en debatfilm, ikke et politisk manifest, ikke en social indignation. Det er ikke disse ting, jeg savner i »Slægten«. Det er ikke det ydre engagement – mangelen på det – der gør mig kølig overfor filmen. Det er heller ikke den dubiøse professionalisme. Jeg hopper ikke på Braad Thomsens vogn og anklager en film for automatisk at blive upersonlig, bare fordi den er flot og tydeligvis har kostet penge. Men jeg savner Anders Refns ståsted i filmen. Hvor skal vi anbringe sympatien? Hvad er det præcis i disse menneskers historie, han vil have os til at leve med i? Som det ser ud nu, er Anders blevet borte bag sin dygtige og smukke film. Men den beviser naturligvis, hvad de fleste vel vidste i forvejen, at han er en naturbegavelse, en af vore få helt professionelle filmfolk. (Danmark 1978).

Ib Lindberg

Gådefulde Fedora

Instruktør: BILLY WILDER

Billy Wilders seneste film »Fedora« må nok siges at henvende sig til det initierede publikum, Hollywood-elskerne. Alle de andre – og det hellige, almindelige forudsætningsløse publikum – vil nok have svært ved at kapere Wilders og I.A.L. Diamonds høje, melodramatiske historie om den indkapslede stjerne, hvis idé, parret har hentet i en novelle af skuespilleren og forfatteren Tom Tryon.

For venner af Wilder og af den 'gammeldags' genre eller subgenre, det introverte melodrama om filmens verden, som Wilder vel må siges at være den eneste overlevende udøver af, byder »Fedora« dog på megen fryd. Det skal naturligvis ikke postuleres, at »Fedora« er blandt Wilders mest betydelige film, og den har slet ikke samme præcise kraft og melankolske tyngde som »Sunset Boulevard«, som den naturligvis på mange måder er en follow-up på. Men den byder i hvert fald på en række observationer og kommentarer om filmverdenen af en gammel professionel, der aldrig bliver træt af at variere over temaet: verden vil bedrages.

Det er vanskeligt at se den uden at tænke på »Sunset Boulevard«. Begge film handler jo om en stjerne, der er holdt op, og William Holden spiller stort set samme rolle i begge film, blot er han i »Fedora« blevet 30 år ældre.

Men især forskellene er illuminerende. Norma Desmond i »Sunset Boulevard« var den store stumfilmstjerne, og hendes karriere lå inden for en periode, der i filmens nutid var uigenkaldeligt forbi. Man havde ikke mere brug for ansigter som hendes, og hun var gået i eksil i selve filmbyen. Norma Desmond levede i mindernes verden i en vild fornægtelse af virkeligheden, som efterhånden førte hende ud i vanvidet.

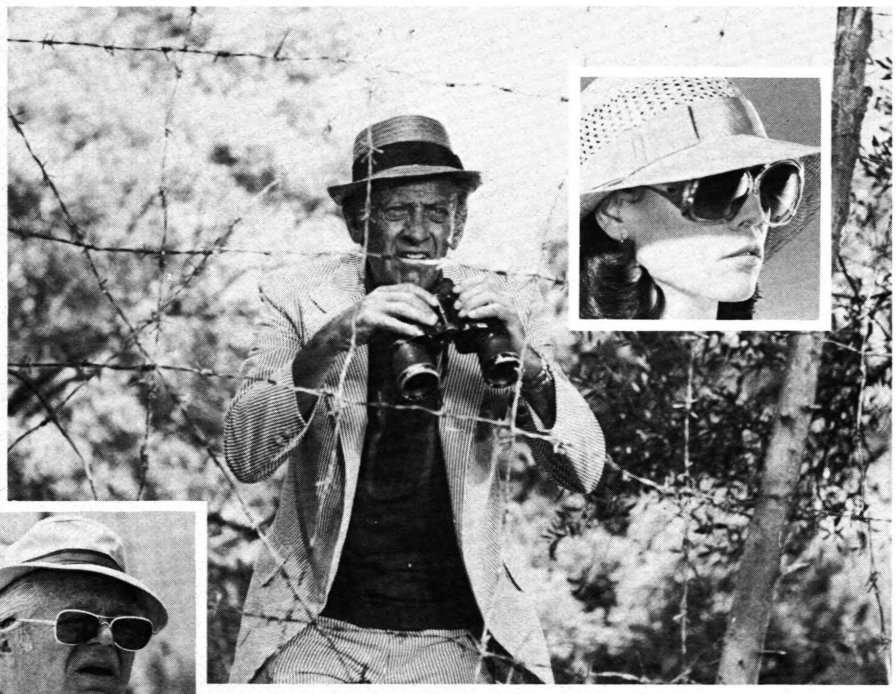
Fedora derimod hører hjemme i vor tid og grunden til, at hun er blevet sat ud af spillet er den simple, at hun har mistet det ydre, som i en ungdomsdyrkende og skønhedsforherligende filmindustri har været alfa og omega. Fedora nærer ingen illusioner om, at hendes storhed skyldes et eksceptionelt talent, som verden ikke mere har brug for. Ved lidt ferm make-up er det således ingen kunst at få datteren til at illudere som moderen. Verden vil bedrages. Er det det kyniske facit af Wilders erfaringer? Mens der var en grotesk storhed og galskab i Norma Desmonds blinde klyngen sig til illusionerne og en gigantisk livsløgn, er der intet grandiost selvbedrag hos Fedora. Hun er tværtimod en desillusioneret realist, der spiller en fantastisk maskerade på den grumme virkeligheds betingelser. Hun har i bogstaveligste forstand betalt prisen for at bilde sit publikum ind, at hendes skønhed var uforgængelig. Fedora er derfor ingen sand tragisk figur. Hun er en frygtelig karikatur af mennesket, der ikke vil indrømme, at alderen forandrer også det ydre. Og Wilder har kunnet hente inspirationen til den figur mange andre steder end hos Mae West, Marlene Dietrich og andre af showverdenens fiksstjerner. De er ikke alene om at underkaste sig foryngelseskure og kosmetisk kirurgi. Dorian Gray-syndromet støder man på i alle de bedre kredse. Fedora skulle derfor nok kunne tjene som et universelt symbol på angsten for at miste sin ungdom. Når filmen trods alt ikke rækker meget udover den lukkede verden, den foregår i, skyldes det nok, at historien er for tynget af paradoksale paradokser og fordi hverken Hildegard Kneff eller Marthe Keller formår at give deres karakterer sådanne menneskelige perspektiver, at vi afficeres dybt af deres skæbner. »Fedora« giver os et show. Man har samme holdning til filmen som man indtager til et perfekt transvestitshow. Det er den makabre og morbide humor, Wilder og Diamond trækker på i filmen, og i forhold til parrets bedre film må »Fedora« nok siges i ret iøjnefaldende grad at mangle hurtigheden og brillansen i viddet. »Fedora« er en film, der snarere fanger en ind i detaljerne end i helheden.

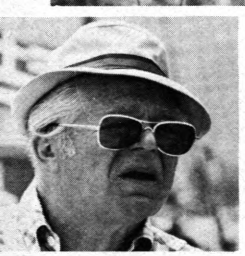
Men den velvillige tilskuer vil da også finde mange glimrende detaljer. Det er således vanskeligt ikke at blive berørt af scenen, hvori Henry Fonda som præsident for Academy of Motion Picture Arts and Sciences ankommer til villaen på Korfu for at overrække Fedora den særlige Oscar for hendes fortjenester inden for filmindustrien. Netop ved at lade ærlige Henry optræde i rollen, ægte begejstret for at skulle hylde den store stjerne, kommer filmen fri af en nem railleren over hykleriet i branchen. Det er strengt taget ligegyldigt, om Fedora er en fake. For Fonda er hun virkelig, en personifikation af skuespilleren som triumf. Her løber Wilders illusionsløshed og følsomhed sammen i smuk, dobbelttydig helhed.

Sådanne scener er der ganske vist ikke mange af i »Fedora«. Oftere klemmer Wilder lidt bitre bemærkninger ud af sidebenene, om the Movie-Movie Boys, den nye generation af skæggede ynglinge, der nu behersker Hollywood, og andre nymodens fænomener i filmverdenen, som den gamle professionelle ikke har meget til overs for. Men det bliver kun til sidebemærkninger, og man kunne ganske godt tænke sig at se Wilder skrue bissen på igen, og i stedet for at harcellere over resterne af en fortid satirisere over repræsentanterne for en nutid. (Vesttyskland–Frankrig 1978).

Ib Monty

William Holden i »Fedora«. Indsat: Marthe Keller i filmens titelrolle. Nederst Billy Wilder





Tre klassiske tragedier i ny

Scene fra »Ifigenia«

Ifigenia

Instruktør: MICHAEL CACOYANNIS

Selvom Cacoyannis lægger handlingen ud i de græske lokaliteter, er der meget teatersprog i hans Euripidesfilmatisering. Korets gruppering omkring Ifigenia og de lange stillestående passager, der indfanger personerne for lydigt at gengive deres replikker, er det mest iøjnefaldende.

Handlingen bygger på tragedien »Ifigenia i Aulis«, der fortæller om hærføreren Agamemnons datter Ifigenia, der skal ofres til gudinden Artemis for at flåden kan få god vind på rejsen til Troja. I den tro, at hun skal giftes med Achilleus, ankommer hun sammen med moderen Klytaimnestra til lejren. Først sent går det op for hende, hvad der er ved at ske. Achilleus er rede til at kæmpe for hendes liv, men overfor hele hæren kan han intet stille op. Klytaimnestra er rasende og fortvivlet, og Ifigenia appellerer til faderfølelsen hos Agamemnon, men omend nødtvungent står hans beslutning ved magt. Rank går Ifigenia derefter i døden for fædrelandets vel, men hvor Euripides lader Artemis gribe ind og føre Ifigenia til sit tempel, hvor så fortællingen fortsætter i tragedien »Ifigenia i Taurus«, gør Cacoyannis definitivt en ende på Ifigenias liv – en bombastisk afslutning, der skal forstærke Agamemnons splittede situation.

Det er blevet meget kulørt, fordi problemstillingen er trukket så skarpt op. Agamemnon er anbragt mellem pligt og faderfølelse, dirigeret af præsten Kalchas, der vil have hævn, fordi en af hans hellige hjorte er blevet dræbt. De smuthuller, der er for Ifigenia, er hendes godtroenhed og kærlighed til faderen selv med til at stoppe. Tragedien må føres til ende, og Cacoyannis gør det. På intet tidspunkt er man i tvivl om Agamemnons splittethed. Lange dvælende scener registrerer de grå nuancer i hans anspændte og belastede situation. Alt serveres med en dyster klarhed, der fratager spillet sine egentlige dramatiske kvaliteter. Cacoyannis' stil er meget udadvendt. Han nøjes ikke med at slå, men hamrer ligefrem løs på de sentimentale strenge, hvilket skaber en hul øjeblikseffekt, der dræber Euripides-tragediens sande sjæl.

Det græske publikum forventer ganske bestemte ting i opførelser af de gamle klassikere. Cacoyannis har ikke blot imødekommet men yderligere understreget disse forhold. Det er sket på bekostning af en personlig filmisk fortolkning, en gendigtning der skulle retfærdiggøre filmatiseringen og gøre den til andet og mere end en kulørt reproduktion. (Iphigenia-Grækenland 1976).

Ødipus

Instruktør: PIER PAOLO PASOLINI

Den frihed, der manglede hos Cacoyannis, finder man til gengæld næsten i overmål hos Pasolini. Han følger ganske vist omhuggeligt Sofokles' tragedie, der fortæller om sagnfiguren Ødipus, som intetanende dræber sin far og siden bliver gift med sin mor. Men hvor Sofokles lægger hovedvægten dels på den umådelige magt, guderne og skæbnen har over menneskene – hvad der én gang er bestemt lader sig ikke ændre, hvor meget der end kæmpes imod – dels på at beskrive sin samtids normer ved hjælp af et idealiseret billede af stykkets hovedperson, har Pasolini forrykket handlingens tyngdepunkt henimod en beskrivelse af Ødipus som et ikke-intellektuelt, uskyldigt naivt menneske, en anti-helt der hverken føler sig udfordret af det ukendte eller søger en mening med livet. Han er en jævn mand, der reagerer spontant på meddelelsen om, at han vil forårsage en ulykke. Han skynder sig derfor bort, men netop denne undvigelsesmanøvre bringer ham intetanende nærmere tragedien.

Ved at lade filmens prolog udspille sig i 1930'rne og epilogen i tresserne har Pasolini ønsket at placere sin egen person i forløbet. Det nære tilknytningsforhold til moderen og det hadefulde til faderen overføres som i en drøm til Sofokles-tragedien. Ødipus er ikke mere produkt af Sofokles' tid end af vor egen. Myten lever til alle tider, dvs. Pasolini gør det modsatte af Sofokles. Mens han tog en sagnfigur og placerede den i historisk sammenhæng for at fortælle noget om sin egen tid, forstærker Pasolini sagnfiguren og dermed myten ved at skrælle det historiske islæt af figuren. Myte har ikke noget med historie at gøre men er ifølge Pasolini et symbol på virkelighed. Derfor er Ødipus-filmen også meget universel i kulturel henseende. Det græske landskab er udskiftet

Scene fra »Ødipus«

med det marokkanske, og musikken stammer fra henholdsvis Rumænien og Japan.

Pasolini benyttede et meget smukt og poetisk billedsprog, der overflødiggjorde store dele af dialogen. Sofokles' kor var således helt udeladt. Kun enkelte tekster var skudt ind for at bevare kontinuiteten og stykkets stramme komposition. På smukkeste måde fik han kombineret det almenmenneskelige og almengyldige hos Sofokles med sin egen helt personlige og nutidige fortolkning af kontrasten mellem den fuldstændige harmløshed og forpligtelsen til at forstå livet og virkeligheden. (Edipo Re-Italien 1967).

tolkning

Et dukkehjem

Instruktør: JOSEPH LOSEY

Losey har omhyggeligt søgt at slette ethvert spor af teater i sin filmatisering af Ibsens »Et dukkehjem«. Han lader dramaet udspille sig i så mange forskellige lokaliteter som muligt og begynder med at skrue tiden år tilbage for at redegøre for de begivenheder, der har ført til personernes nuværende situation. Dem nøjedes Ibsen med at hentyde til. Grunden til, at Losey lægger så stor vægt på forspillet, er, at han ikke blot ønsker at skildre Noras forvandling, men i historien om den fallerede sagfører Krogstad ser en parallelhandling, som forstærker hele stykkets sociale perspektiv.

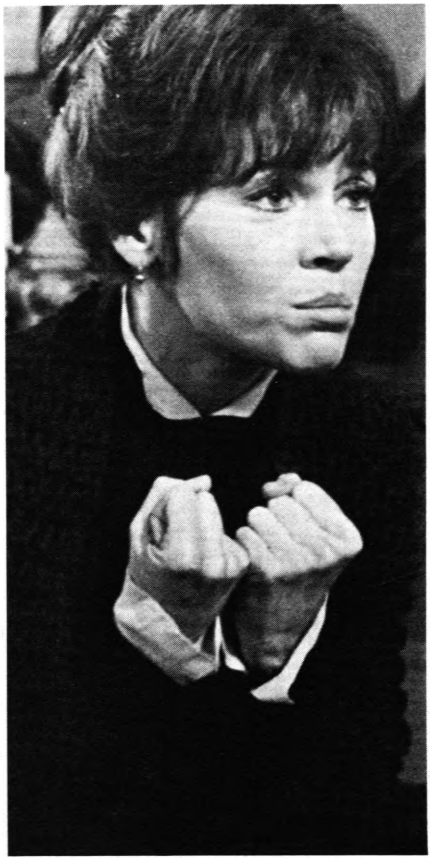
Det er Krogstad, der sætter begivenhederne igang ved at true Nora med at ville afsløre hende. De har begge begået den samme forbrydelse. Mens Krogstad blev afsløret og dømt, skete der intet med hende. Krogstad kendte rækkevidden af sine handlinger. Det gjorde Nora ikke. Hun handlede af næstekærlighed til sin mand Helmer, mente sig endog moralsk forpligtet hertil og skænkede knap nok det kriminelle aspekt en tanke. Når Krogstad roder op i fortiden, er det, fordi Helmer vil have ham fyret. Ved at true med at skandalisere familien håber han at få vendt beslutningen. Samtidig understreger han, at loven er lige for alle, og at Noras naivitet ikke er nogen formildende omstændighed.

Krogstad ønsker at forsvare sit eksistensgrundlag. Losey gør meget ud af at skildre ham som en omsorgsfuld far. Klippet fra børneværelset, hvor han trøster sin dreng efter et mareridt, til Nora, som kigger ind til sine fredfyldte sovende børn, giver klart indtryk af to mennesker i samme følelsesmæssige situation, men med helt forskellige sociale forudsætninger. Krogstads kamp er en appel om større social ligestilling og dermed retfærdighed. Det er oplagt, at Nora bliver genstand for hans hævnakt, der foruden ansvarsbevidsthed og krænket retfærdighedsfølelse også rummer en god portion simpel misundelse. Han tilintetgør sine egne hensigter, da forholdet til Kristine etableres påny. Hun får ham gennem kærlighed til at indse de sande livskvaliteter, og derfor afstår han fra at bruge sin viden om Nora. Denne pludselige ændrede holdning virkede dog ikke så lidt postulerende, fordi Edward Fox som Krogstad havde trukket figurens situation meget skarpt og kompromisløst op. Hans spil var for bastant til, at man kunne øjne bare den mindste gnist af vilje til at ville anderledes.

Jane Fondas Nora var lillepigen, som Losey holdt kameraet på behørig afstand af. Kun til sidst, da hun bryder med Helmer, benyttede han nærbilleder. Hendes barnlige glæde og naive troskyldighed fik frit løb indenfor de snævre rammer, som den autoritære Helmer havde afstukket. Hendes panik forstår man, mens hendes endelige beslutning forblev på skitseplanet. Der blev lagt op til en større følelsesmæssig eksplosion end det kølige og nøgterne opgør, man blev præsenteret for. Losey var ellers helt præcis i sin parallellisme. Både Krogstad og Nora nåede til en erkendelse af nødvendigheden af at måtte starte helt forfra. Da Krogstad blev klar over, at han havde genvundet sin gamle kærlighed, Kristine, blev alt andet ligegyldigt for ham. En ny tilværelse var allerede begyndt. Da Nora blev klar over, at den mand, hun stolede på og mente elskede hende, svigtede, blev han og alt, hvad der knyttede sig til ham herunder deres fælles hjem, inderligt ligegyldigt for hende. Eneste mulige udvej var så at leve videre for sig selv. Losey afslørede ved at se på Helmer, hvordan de menneskelige værdier døde i takt med velfærdsstigningen. Men med hensyn til fortolkningen af både Krogstad og Nora gjaldt det, at de fra Ibsens side rummer mere, end der kom frem i filmen. (A Doll's House-England/Frankrig 1973).

Erik Hvidt

Jane Fonda i »Et dukkehjem«



Hvorfor ikke!

Instruktør: COLINE SERREAU

»Pourquoi pas« er en komedie om en minoritet og dens problemer. Den handler om seksuelle afvigere, så man er straks klar over, at det er en film, man skal tage meget alvorligt, skønt den tilhører komediegenren.

Fernand og Louis og Alex, to mænd og en kvinde, bor sammen i en villa i Paris. Før filmens egentlige handling kan begynde, defineres deres indbyrdes roller i denne tresomhed. De to mænd er biseksuelle og har også begge omgang med Alex. De lever en yderst afslappet bohemetilværelse, der er helt blottet for jalousi. Fernand er den praktiske gris. Han står for madlavning, rengøring o.s.v. og synes permanent beskæftiget med at reparere alt det, de andre to i deres fummelfingrethed ødelægger. De to andre er de musikalske grise, som ikke er til nogen som helst gavn i det lille stenhus, men som bringer pengene ind – Louis som jazzmusiker og Alex som oplæser for ensomme gamle damer. Denne første del af filmen er kontant og økonomisk afviklet. Men måske netop derfor lykkes det ikke rigtigt at forklare, hvad disse tre har tilfælles. De har naturligvis deres problemfri seksualliv, men derudover tilbringer de den meste tid med at skændes. I sin iver efter at skildre dette trekløvers samliv som et ganske »normalt« ægteskab er instruktøren endt med at skabe et karikeret og overfladisk billede.

Den mellemste del af filmen beskæftiger sig med deres forhold til omverdenen og med deres fortid. Alex mødes med sin forhenværende mand, som nærmest af anstændighedsgrunde ønsker at få hende tilbage. Han er et hysterisk menneske, som skiftevis slår hende, trygler hende om at komme tilbage, og udtrykker væmmelse over hendes to elskere. Louis kommer fra den dekadente overklasse. Hans mor er sindsyg og sidder blot i sengen og glor ud i luften, og hans far er heller ikke helt normal. I ledige stunder forlyster han sig med at hælde mælk over hovedet på sig selv. Louis selv er således i fare for med årene at gå fra forstanden. Fernand har været gift og har to børn, som hans eks-kone og dennes nye mand nægter at lade ham se, fordi han er biseksuel. Det forekommer som om de tre ikke har noget alternativ til det liv, de fører. En intolerant og vanvittig omverden har tvunget dem ind i den situation, de er i. Er det nødvendigt at udstyre disse seksuelle afvigere med en så outreret baggrund? Kan man ikke være »anderledes« samtidigt med, at man er »normal«?

Trekløverets omverden indeholder dog også positive mennesker, men disse er selv unormale på deres egen måde og storleverandører til filmens komiske indslag. De tre bor til leje hos en tunghør gammel dame, som undrer sig over, hvem af de to mænd Alex hører sammen med, og ender med at konkludere, at det kan jo være lige meget, blot de tre kan hitte ud af

Til venstre en scene fra »Hvorfor ikke!«, til højre Henry Winkler i scene fra »Jeg elsker mig«

det med hinanden. Den gamle dame, som via sin alder og sin tunghørhed selv er en outsider, er således i stand til at acceptere deres forhold. Også politiinspektør Brical kan acceptere trekløveret. Han er ved en fejltagelse blevet sat til at afhøre Fernand, og efter mange ørkesløse men hyggelige besøg bliver han, da fejltagelsen er blevet opdaget, en hyppig gæst i huset. Men også Brical er en outsider. Dels er han ved at gå til i politiets bureaukrati, og dels har hans kone netop forladt ham.

Først i den sidste trediedel kommer filmens hovedhandling i fokus, da de tre konfronteres med Sylvie. Hun er en ganske normal ung pige, som flytter ind hos de tre i den tro, at hun er forlovet med Fernand og uvidende om, at de tre lever i en »menage a trois«. Da hun endelig opdager, at han også lever sammen med de andre to, bliver hun fuldstændigt knust og beslutter at drage bort. Men i sidste øjeblik, da hun står i rejsetøjet med kufferten i hånden, bliver hun alligevel, hvilket er den situation, titlen hentyder til. Men heller ikke i skildringen af Sylvies tilværelse sammen med de tre slår filmen til. Når Sylvie i sidste ende beslutter at blive, er det et seksualpolitisk statement og ikke en naturlig konsekvens af personernes indbyrdes relationer. Man får simpelt hen ikke en tilstrækkeligt indgående psykologisk skildring af de fire hovedpersoner til at interessere sig for om hun bliver eller ej. Filmen kunne nøjagtig lige så godt være endt med, at Sylvie skuffet forlod trekløveret. Ved nærmere eftertanke er slutningen endda umoralsk. Fernands følelser for Sylvie er nemlig ikke helt ærlige. Hans »pipe-dream« er, at hans to børn, hvoraf den ene hedder Sylvie, skal komme og bo hos ham, og han har indrettet et børneværelse til dem, som han og Sylvie flytter ind i. Sylvie, der er yngre og mere uerfaren og uskyldig end de andre tre, er tydeligvis en substitut for Fernands børn. Ved filmens slutning synes spørgsmålet »Hvorfor?« langt mere nærliggende end »Hvorfor ikke!«

»Pourquoi pas« er sikkert en velment film, men grundet på en utilstrækkelig personkarakteristik og en noget tvivlsom moral – sikkert udslag af, at instruktøren Coline Serreau har villet for meget med filmen – er resultatet blevet temmelig pauvert og ligegyldigt. (Pourquoi pas – Frankrig 1978).

Ul Jørgensen.

JEG ELSKER MIG

Instruktion: CARL REINER

Der er noget keatonsk over Andy Schmidts stædige vilje til at projicere sig selv ud, koste hvad det vil. Der gives ikke små roller, kun små skuespillere, mener han, så fra skolekomedien og fremefter spiller han roller, på scenen som i livet, til stor gene for sine omgivelser; som når han har inviteret sin pige på restaurant og »spiller« tilbeder ved at synge »Getting to Know You« højt i hendes øre, så alle kan høre, hvor god en tilbeder han er. De ustandselige nederlag slår ham ikke ud, og han finder sin endelige vokation som fribryder i TV-transmitterede fup-forestillinger, hvor det gælder om at have et gimmick. Andy forsøger sig bl.a. i nazi-udstyr med Hitlermustache, men får først succes som Gorgeous George med cape og permanent og monstruøs selvforelskelse. Men keatonsk er det alligevel ikke. Andys drøm er ikke at falde på plads i samfundet og vinde pigen og kærligheden. Han har allerede vundet kærligheden – alene – og om at falde på plads kan der aldrig være tale. Opstigning. Det er det, Andy drømmer om, opstigning til scenen, til arenaen, til ringen – til hvadsomhelst, der bringer ham andre menneskers opmærksomhed. Altså et i bund og grund utåleligt menneske, og dobbelt utålelig fordi han er talentløs.

Og alligevel. I det totalt kunstige miljø finder han sammen med andre, som – mere eller mindre ufrivilligt – skiller sig ud fra mængden på grund af fysiske særheder – og det er hans intelligens, der bærer ham frem til en vis erkendelse.

Instruktøren og skuespilleren Carl Reiner, der lavede næsten-mesterværket »Hvor er farmand?« (se Kos.) og den sympatiske »Åh Gud« (Kos. 140) virker ikke helt oplagt på dette tema om et menneske anbragt midtvejs mellem showbiz og seriøs psykiatrisk behandling, altså et abnormt, extremt tilfælde, der kun med besvær og i glimt får anstrøg af noget tids- eller miljøtypisk. Resultatet er at filmen – trods flere gode gags, trods Henry Winkler (som i USA indtil da havde skabt sig et navn i TV-situation-comedies), og trods en prægtig, frenetisk præstation af Gene Saks (instruktøren) som Andys promotor – aldrig rigtig kommer på højde med de forventninger, man kan stille til en film af Carl Reiner – om en del af hans verden. Men måske er Steve Gordons manuskript for fastlåst i det fænomenale. (The One and Only – USA 1978). Poul Malmkjær

Kort sagt

IKKE HELT ALMINDELIG

Instruktør: CLAUDE BERRI

Claude Berri, som er mest kendt for debut'en »Den gamle mand og drengen«, har lavet en lille komedie-agtig film, der fortæller om to enlige midaldrende venner, som holder ferie i Provence med deres teenage-døtre. Problemet opstår, da den ene pige har held til at forføre den anden piges far. Det giver anledning til en række stilfærdige komedie-scener (i stil med »Den kvikke kanin«), hvor diverse seksuelle og andre fordomme behandles med venlig satire. Det hele er uprætentiøst, vellavet og sympatisk. P.S.

OPSTIGNINGEN

Instruktør: LARISA ŠEPITKO

»Opstigningen«, der er instrueret af den 40-årige Larisa Šepitko, blev modtaget med en vis interesse, da den vistes på Berlin festival'en i 1977. Det er en af disse blytunge sovjetiske film, der for gudved hvilken gang vender tilbage til Den store Fædrelandskrig. Men der er ikke tale om en af de sædvanlige åndløse, chauvinistiske mammut-reklamefilm for den røde hærs heroiske bedrifter, men om et ambitiøst forsøg på at forme en barsk, enkel historie om nogle forskellige personers martyrium under den tyske besættelse til et bibelsk passionsspil. Når det endelig skal være, er det ikke uinteressant at se en

sovjetisk krigsfilm, der uden entydig fordømmelse fokuserer på russiske medløbere og forrædere; men desværre lader filmen efterhånden den først anslåede, interessante problematik – den politiske idealist kontra den politiske pragmatiker – fare til fordel for en noget opstyltet modernisering af Judas-legenden. Musikken og den maniererede billedstil bidrager til den patetiske svulstighed. (Vosjodenje – USSR 1977). P.S.

REJSEKAMMERATER

Instruktør: VASILIJ ŠUKŠIN

Den sovjetiske instruktør Vasilij Šukšin (1929–1974) høstede megen anerkendelse for filmen »Kalina krasnaja« fra 1974 (vist 1977 i dansk TV som »Røde syrener«). »Rejsekammerater«, hans næstsidste film, er en forholdsvis uprætentiøs ting. Men historien om den sibiriske bonde (spillet af instruktøren selv), der for første gang får lejlighed til at se sig om i sit fædreland, er præget af en patetisk naivitet, som ikke er ualmindelig i sovjetisk film, men som kan være svær at kapere for et vestligt publikum. Pointerne og vittighederne forklares omstændeligt, pegefingrene løftes, så ingen kan være i tvivl om det opbyggelige indhold i denne eller hin scene. Filmen er ikke usympatisk, men det er svært at skubbe den indbildske tanke fra sig, at vi trods alt er vokset fra den form for film. (Petški-Lavotški – USSR 1973). P.S.

SUPERMAN

Instruktør: RICHARD DONNER

»The film stands or falls on whether the characters appear to fly. If they do, the picture is a success«. Udtalelsen kommer fra Terence Stamp (citeret fra Time Mag., 27.11.78). Og Superman flyver mindst til 10 guldmedaljer, men nogen ubetinget succes er filmen dog ikke. Manuskriptet er ofte for ringe (filmens sidste trediedel er en ligegyldig ophobning af special effects), der gøres for lidt ud af Supermans dobbeltspil som journalisten Clark Kent og samspillet med Margot Kidders Lois Lane, skønt det netop er i disse scener filmen oftest charmerer, så man for en stund er villig til at overse, hvor tanken om foretagendet er. Men måske bliver den lovede 2. del bedre? Da bliver instruktøren Richard Lester, og selv uden at være nogen Superman, så flyver hans film bedre og højere end Richard Donners. (Superman – the Movie – USA 1978). P.C.

STJÅLNE KROPPE

Instruktør: PHILIP KAUFMAN

En genindspilning af Don Siegels 23 gamle »The Invasion of the Body Snatchers« er selvfølgelig en farlig sag. Ikke blot fordi genindspilninger sjældent måler sig med originalen, men også fordi Siegels film er blevet noget af en kultfilm. Uden at være så stramt fortalt, og uden at rumme samme perspektiv, som Siegels film, så fungerer »Stjålne kroppe« dog fortrinligt som en begavet leg med mediet. Det er en gyser mere end en science fiction-historie, og det er de krybende gys, Philip Kaufman koncentrerer sig om i historien om de mystiske planter, der overtager menneskenes legemer og lammer deres hjerner. Måske er logik ikke filmens stærke side (hvordan kan det lade sig gøre at overtage en millionbys kroppe uden at blot en enkelt slipper bort og sladrer?). Til gengæld er filmen konsekvent og lader selv sin helt blive frastjålet legeme og sjæl. (Invasion of the Body Snatchers – USA 1978). P.C.

Set i TV

Den onde cirkel

Instruktør: DARYUSH MEHRJUI

»Den onde cirkel« (Dayereh Mina) er tredie film af den iranske instruktør Daryush Mehrjui. Hans to foregående film – »Postbudet« og »Koen« – er tidligere vist i dansk TV.

Handlingen i »Den onde cirkel« er bygget omkring køb og salg af blod i Iran. Det købes af blod-baroner, der ved minimal indsats af arbejde og maksimal præstation af kynisme bliver i stand til at sælge det videre til hospitaler i Téhéran.

To personer, far og søn, kommer til den iranske hovedstad for at få faderen opereret. De indfanges i den onde cirkel omkring hospitalet: faderen dør uden at blive indlagt; sønnen bliver kynisk mellemhandler som de andre blod-baroner.

Filmen viser virkeligheden både dokumentarisk og fiktivt. Den er dokumentarisk på en sådan formidlende måde, at den bliver et fiktivt historisk lærestykke om den politiske kulturs, de moralske normers sammenbrud i et såkaldt overgangssamfund. På samme vis som f.eks. den italienske neo-realisme (f.eks. de Sicas »Cykeltyven«, 1948) formår Mehrjui at give den dokumentariske realisme en metafysisk dimension. Fra filmens indgangsscene, over hver sekvens, forbliver de materielle omgivelser fremstillet som årsag til fremmedgørelse:

Arbejderne der kropvisiteres ved udgangen fra en byggeplads, jerngitteret der omgiver og indhegner hospitalet, hospitalgangenes lange ensformighed, blodet som salgsvare. Alt er tegn til os: livsbetingelserne, de levende individers livsvilkår, er bestemt af ting; udvendige forhold, der er fremmede for levende individer.

»Den onde cirkel« kan derfor forståes som en lignelse over fortabelsen af naturgroet umiddelbarhed, men også som en fortælling om fremmedgørelsens cirkel:

I filmens to første sekvenser er far og søn uden for. Hospitalet er hegnet inde. De holdes ude. Det understreges formmæssigt ved konsekvent anvendelse af hel- eller halvtotale billeder, ved de åbne, men indhegnede landskaber og pladser, hvor handlingen foregår og ved panorerende kamerabevægelser.

I de sidste to sekvenser har sønnen underlagt sig tingenes tilstand. Cirklen er sluttet: tingenes tyranni har taget grebet over hans bevidsthed. Hans normer er tilpassede. Det understreges ved halvtotale og halvnære billeder, ved de tillukkede hospitalsgange og -rum og ved punktfikserede kamerabevægelser.

Kombinationen af det objektive med det metafysiske gør allerede »Den onde cirkel« til en god film. At den fastholder denne kombination som en konkret del af det iranske samfund i en bestemt periode gør den endnu bedre.

Mehrjui begrænser sig nemlig ikke til at præsentere fremmedgørelsen og dens onde cirkel. Han går videre. Han viser, at fremmedgørelsen i dens grundlag er asocial; at den må udvikles med fælles konventioner; at kun en kollektiv moral kan forene de egoistiske enkeltindivider til et samfund. Et sådant samfund er Iran ikke. Tværtimod er korruption, nepotisme, mangel på regelmæssighed i samværsformerne det normale.

»Den onde cirkel« er derfor både en lignelse over fortidens forfald, en fortælling om nutidens fordærvethed og et politisk lærestykke om fremtidens håbløshed. Læren er entydig: uden kollektive normer intet samfund. Og uden samfund, ingen fremtid. Læren har dog vist sig for entydig. Aktuelt kan vi se, at nutidens fordærvethed også bar kimen til oprøret imod korruption og nepotisme. Mehrjui kan derfor kritiseres for at have gjort fremtiden håbløs. Han skildrer ikke oprørets eller frigørelsens mulighed.

Kritikken er selvfølgelig både ideal og båret af nem bagklogskab. Under optagelserne var Mehrjui udsat for forcensur. Efter færdiggørelsen blev filmen forbudt i Iran. Selvcensuren har sikkert tvunget ham til at udelukke netop de fænomener, som i dag har ændret ved tingenes tilstand: den islamiske religion og de venstreorienterede organisationer.

»Den onde cirkel« præsenterer sig derfor for os som et udtryk for den militarisering af dagligdagen og undertrykkelse af ytringsfriheden, som den selv klargør forudsætningerne for. Set fra denne vinkel er filmen politisk lærerig. Som kunstnerisk kombination af filmisk form med et politisk og metafysisk indhold placerer den sig i traditionen, der går i lige linie fra den italienske neo-realisme til den brasilianske Cinema Novo, f.eks. Nelson Pereira dos Santos' »Rio ved 40°« (1955). (Dayereh Mina, Iran 1974).

Ove K. Pedersen

Premierne

1.10-31.12.78/ved Claus Hesselberg

Anvendte forkortelser:

Adapt:	= Adaption	**Komp:**	= Komponist
Ark:	= Filmarkitekt	**Kost:**	= Kostumer
Arr:	= Musikarrangør	**Medv:**	= Medvirkende skuespillere
As-P:	= Associate Producer	**P:**	= Producere
Ass:	= Assistent	**P-leder:**	= Produktionsleder
Dekor:	= Scenedekorationer	**Prem:**	= Dansk premiere
Dir:	= Dirigent	**P-selskab:**	= Produktionsselskab
Dist:	= Udlejer i oprindelsesland	**P-sup:**	= Produktions-superviser
Ex-P:	= Executive Producer	**P-tegn:**	= Produktionstegner (design)
Foto:	= Cheffotograf	**Rekvis:**	= Rekvisitør
Instr:	= Instruktør	**Sp-E:**	= Specielle effekter
Kamera:	=Kameraoperatør	**Udl:**	= Dansk udlejning

ABORRESØEN
Danmark 1978. **Dist:** Gjellerup media. **P-selskab:** Filmforsyningen. (I samarbejde med Sveriges Radio TV2 og Det Danske Filminstitut). **P:** Svend Johansen. **Instr:** Svend Johansen. **Manus:** Svend Johansen. **Animation:** Anders Sørensen, Kjeld Simonsen, Søren Buus, Per Tønnes Nielsen. **Design:** Rikke Kruse, Per Tønnes Nielsen, Lennart Forup. **Kons:** Jannik Hastrup, Mikkel, Flemming Quist Møller, Susanne Lindgren. **Div. ass:** Jessie Nielsen, Palle Jensen, Lone Johansen, Vibeke Kyhl, Hans Due-Boje, Preben Nygård, Helle Hansen, Gorm Rasmussen, Ib Emmler (Ferskvandslaboratoriet), Gabriel Sørensen (Havbiologisk Institut). **Musik:** Kenneth Knudsen. **Tone:** Jon Bille-Brahe, Søren Tom-Petersen. **Medv:** Otto brandenburg (Fortæller). **Længde:** 60 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Gjellerup media. **Prem:** 11.12.78 Biografen i Huset. Filmen består af 5 tegnefilm hver på ca. 12 min. Børnefilm.

ALLE ELLER INGEN
Nessuno o Tutti. **Dist:** Italien 1975. **Instr:** Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli. **Manus:** Marco Bellocchjio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli. **Foto:** Enzio Bellani, Dimitri Nicolau. **tone:** Remo Golinelli. **Længde:** 135 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk Filmcentrum. **Prem:** 8.12.78 Biografen i Huset. Dokumentarfilm.

ANNE, 18 ÅR OG KNADLIDERLIG
Sexabitur. **Dist:** Vesttyskland. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 82 min., 2240 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Borg. **Prem:** 26.12.78 Carlton. Pornofilm.

ANSIGTET PÅ MUREN
Damien - Omen II. USA 1978. **dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Harvey Bernhard. **Co-P:** Charles Orme. **As-P:** Joseph Lenzi. **P-leder:** Joseph Lenzi. **Instr:** Don Taylor. **Instr-ass:** Al Nicholson, Jerry Ballew, Richard Luke Rothschild, Bob Dahlin. **Manus:** Stanley Mann, Michael Hodges. **Efter :** fortælling af Harvey Bernhard på basis af figurer skabt af David Seltzer. **Foto:** Bill Butler, Gil Taylor. **Undervands-foto:** Al Giddings. **Miniature-foto:** Stanley Cortez. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Robert Brown Jr. **P-tegn:** Philip M. Jeffries, Fred Harpman. **Dekor:** Robert De Vestel, William Fosser. **Miniaturer:** Chuck Taylor. **Kost:** Ray Summers. **Makeup:** Robert Dawn, Lillian Toth. **Sp-E:** Ira Anderson Jr. **Musik:** Jerry Goldsmith. **tone:** Edward Rossi, Richard A. Sperber, William Hartman, Al Overton, Theodore Soderberg, Paul Wells, Douglas O. Williams. **Medv:** William Holden (Richard Thorn), Lee Grant (Ann Thorn), Jonathan Scott-Taylor (Damien Thorn), Robert Foxworth (Paul Buher), Nicholas Pryor (Charles Warren), Lew Ayres (Bill Atherton), Sylvia Sidney (Tante Marion), Lance Henriksen (Sergent Neff), Elizabeth Shepherd (Joan Hart), Lucas Donat (Mark Thorn), Alan Arbuss (Paserian), Fritz Ford (Murray), Meshach Taylor (Dr. Kane), John J. Newcombe (Teddy), John Charles Burns (Butler), Paul Cook (Oberst), Diane Daniels (Jane), Robert E. Ingham (Lærer), William B. Fosse (Minister), Corney Morgan (Greenhouse tekniker), Russell P. Delia (Lastbilschauffør), Judith Dowd (Pige). **Længde:** 106 min., 2920 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 30.10.78 Alexandra. Indspilningen startet 12. okt. 1977. Anm. Kos. 140.

BAXTER, VERA BAXTER
Baxter, Vera Baxter. Frankrig 1977. **P-selskab:** Sunchild Productions. **P:** Stella Quef. **As-P:** Stéphane Tchalgadjieff. **P-leder:** Christian Danzas. **Instr:** Marguerite Duras. **Instr-ass:** Robert Pansard Besson, Michele Porte. **Manus:** Marguerite Duras. **Foto:** Sacha Vierny. **Kamera:** Dominique le Rigoleur. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Dominique Duvray. **Ass:** Caroline Camus. **Musik:** Carlos d'Alessio. **Tone:** Guillaume Sciama, Jean-Pierre Triou. **Medv:** Claudine Gabay (Vera Baxter), Delphine Seyrig (Den Ukendte), Gérard Depardieu (Michel Cayre), Noëlle Chatelet (Veningen), Claude Aufort (Barmand), Francois Perier (Jean Baxter). **Længde:** 95 min. **Udl:** Kollektiv Film. **Prem:** 15.9.78 Vester Vov-Vov.

BERNARD OG BIANCA
The Rescuers. USA 1977. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney. **P:** Wolfgang Reitherman. **Ex-P:** Ron Miller. **P-leder:** Don Duckwall. **Instr:** Wolfgang Reitherman, John Lounsbery, Art Stevens. **Instr-ass:** Jeff Patch, Richard Rich. (Dansk version: **Instr:** Jesper Klein). **Manus:** Larry Clemmons, Ken Anderson, Vance Gerry, Frank Thomas, David Michener, Ted Berman, Fred Lucky, Burny Mattinson, Dick Sebast. **Efter:** fortællingerne »The Rescuers« og »Miss Bianca« af Margery Sharp. **Farve:** Technicolor. **Farve-kons:** Al Dempster. **Klip:** James Melton, Jim Koford. **Animation:** Ollie Johnson, Milt Kahl, Frank Thomas, Don Bluth, John Pomeroy, Cliff Nordberg, Andy Gaskill, Gary Goldman, Art Stevens, Dale Baer, Chuck Harvey, Ron Clements, Bob McCrea, Bill Hajee, Glen Keane, Jack Buckley, Ted Kierscey, Dorse A. Lanpher, James L. George, Dick Lucas. **Ark:** Don Griffith. (Dansk version: **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre) **Musik:** Artie Butler. **Sange:** »The Journey«, »Rescue Aid Society«, »Tomorrow Is Another Day« af Carol Connors, Ayn Robbins. »Someone's Waiting for You« af Sammy Fain, Carol Connors, Ayn Robbins. **Solist:** Shelby Filnt. »The U.S. Air Force« af Robert Crawford. **Medv:** (stemmer) Preben Kaas (Bernard), Susanne Bruun-Koppel (Bianca), Kirsten Rolffes (Medusa), Benny Hansen (Snus), Elin Reimer (Ellie Mae), Olaf Nielsen (Luke), Claus Ryskjær (Albatrossen Orville), Helge Kjærulff-Schmidt (Rufus), Nicla Ursin (Penny), Bjørn Watt-Boolsen (Chariman), Jess Ingerslev (Kommentator). **Længde:** 77 min., 2055 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.12.78 Metropol, Ballerup, Rialto II, BIO TRIO. Anm. Kos. 140.

BETTY BOOP SKANDALER
Betty Boobs Scnadals. USA 1928-1934. **Filmener:** 1928: »Koko's Earth Kontrol« **P-selskab:** Out of the Inkwell. **P:** Max Fleischer. 1930: »Swing, You Sinners«. **P-selskab:** Talkartoon. **P:** Max Fleischer. **Instr:** Dave Fleischer. 1931: »Bimbo's Initiation« **P-selskab:** Talkartoon. **P:** Max Fleischer. **Instr:** Dave Fleischer. 1932: »Minnie the Moocher«. **P-selskab:** Talkatoon. **Instr:** Dave Fleischer. **Sange:** »Minnie the Moocher« og »Tiger Rag« m. Cab Calloway og hans orkester. 1933: »Stoopnocracy«. **P-selskab:** Screen Songs. **Instr:** Dave Fleischer., »Burlesk« **P-selskab:** Screen Songs. **Instr:** Dave Fleischer. **Manus:** Max Fleischer., »Snow White«. **P-selskab:** B.B. Cartoon. **Instr:** Dave Fleischer. 1934: »Betty Boop's Rise to Fame« **P-selskab:** B.B. Cartoon. (klip fra »Betty Boop's Bamboo Isle« (32) **Animation:** Seymour Kneitel, Bernard Wolf. »The Old Man of The Mountain«. **Animation:** Bernard Wolf, Thomas Johnson. »Stopping the Show« (32). Alle **instr:** Dave Fleischer.), »Ha, Ha, Ha« **P-selskab:** B.B. Cartoon. **Instr:** Dave Fleischer. **Animation:** Seymour Kneitel, Roland Crandall. **Længde:** 72 min., 1965 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 15.12.78 Klaptræet. Tegnefilm.

BRYLLUP, ET
A Wedding. USA 1978. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Lion's Gate Films. **P:** Robert Altman. **Ex-P:** Tommy Thompson. **As-P:** Robert Eggenweiler, Scott Bushnell. **P-samordner:** Victoria Barney. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Peter Bergquist, Bob Dahlin. **Fortekster:** Pat Ryan. **Manus:** John Considine, Patricia Resnick, Allan Nicholls, Robert Altman. **Efter:** fortælling af Robert Altman. **Foto:** Charles Rosher. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Tony Lombardo. **Kost:** J. Allen Highfill. **Makeup:** Monty Westmore. **Musik:** John Hotchkins. **Musik-sup:** Tom Walls. **Kor:** The Choir of St. Luke's Episcopal Church, Evanston, Illinois. **Dir:** Richard Webster. **Brass:** Robert Rushford, Betty Di Sorci. **Orgel:** Ruth Peliz. **Tone:** Sam Gemette, Hal Sanders, Jim Webb, Chris McLaughlin, Jim Bourgeois, Jim Stuebe, Richard Portman. **Medv:** Carol Burnett (Tulip Brenner), Paul Dooley (Snooks Brenner), Amy Stryker (Muffin Brenner), Mia Farrow (Buffy Brenner), Dennis Christopher (Hughie Brenner), Gerald Busby (Pastor David Ruteledge), Peggy Ann Garner (Candice Ruteledge), Mark R. Deming (Matthew Ruteledge), Mary Seibel (Tante Marge Spar), Margaret Ladd (Ruby Spar), Lesley Rogers (Rosie Bean), Timothy Thomerson (Russell Bean), Martha Heflin (Shelby Munker), David Brand, Chris Brand, Amy Brand, Jenny Brand, Jeffrey Jones, Jay D. Jones, Courtney MacArthur, Paul D. Keller III (Ruteledge-børnene), Lillian Gish (Nettie Sloan), Nina Van Pallandt (Regina Corelli), Vittorio Gassman (Luigi Corelli), Desi Arnaz Jr. (David Corelli), Belita Moreno (Daphne Corelli), Dina Merrill (Antoinette Goddard), Pat McCormick (Makenzie Goddard), Virginia Vestoff (Clarice Sloan), Howard Duff (Dr. Jules Meecham), Ruth Nelson (Beatrice Sloan Cory), Ann Ryerson (Victoria Cory), Craig Richard Nelson (Reedley Roots), Jeffrey S. Perry (Bunky Lemay), John Cromwell (Biskop Martin), Luigi Proietti (Dino Corelli) Geraldine Chaplin (Rita Billingsley), John Considine (Jeff Kuykendall, vagttjenesten), Lauren Hutton (Florence Farmer filmproducent), Allan Nicholls (Jake Jacobs, fotograf), Maysie Hoy (Casey, lydtekniker), Viveca Lindfors (Ingrid Hellstrom), Mona Abboud

(Melba Lear), Beverly Ross (Janet Schulman), Harold C. Johnson (Oscar Edwards), Alexander Sopenar (Victor), Patricia Resnick (Redford, vagttjenesten) Dennis Franz (Koons, vagt), Margery Bond (Lombardo, vagt), Cedric Scott (Randolph), Robert Fortier (Jim Harbor), Maureen Steindler (Libby Clinton), David Fitzgerald (Kevin Clinton), Susan Kendall Newman (Chris Clinton), Pamela Dawber (Tracy Farrell), Gavan O'Herlihy (Wilson Briggs), Bert Remsen (William Williamson, eneste gæst), Ellie Albers (Violinist), Tony Llorens (Pianist), Chuck Banks' Big Band (Orkester), Chris La Kome. **Længde:** 125 min., 3435 m. **Censur:** rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.12.78 Tivoli. Indspillet i Amour Mansion, Illinois, begyndt 15.6.1977. Anm. Kos. 141.

BRØDRENE LØVEHJERTE
Bröderna Lejonhjärta. Sverige 1977. **P-selskab:** Svensk filmindustri. Artfilm. **P:** Olle Nordemar, Olle Hellbom. **P-leder:** Waldemar Bergendahl. **I-leder:** Bengt Wendin. **Instr:** Olle Hellbom. **Instr-ass:** Leon Flamholc, Catti Edfeldt. **Manus:** Astrid Lindgren. **Efter:** egen roman. **Foto:** Rune Ericson, Dan Myhrman, P. O. Ohlsson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jan Persson. **Ark:** P. A. Lundgren. **Kost:** Gunilla Norlund. **Makeup:** Kjell Gustavsson. **Musik:** Björn Isfält, Lasse Dahlberg. **tone:** Eddie Axberg, Peter Holthausen, Berndt Frithiof. **Medv:** Staffan Götestam (Jonathan), Lars Söderdahl (Skorpan), Allan Edwall (Mattias), Gunn Wållgren (Sofia), Folke Hjort (Jossi), Per Oscarsson (Orvar), Tommy Johnson (Hubert), Jan Nygren (Veder), Micha Gabay (Keder), Georg Årlin (Tengil), Bertil Norström (Pjuke), Mats Andersson, Aksel Erhardsen (Tengil-soldater), Bengt Brunskog (Vagt), Bodil Lindorff (En mor), Lone Rode (Antonia), Erno Müller (En vagt), Göte Grefbo (Tengilvagt), per-Axel Arosenius, Björn Strand, Lars Nyberg, Egil Holmesen (Tengilsfolk). **Længde:** 108 min., 2960 m. **Censur:** Grøn Fb.u.12. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 13.12.78 Grand, Palads. Børnefilm.

BYENS HURTIGSTE STRØMER
Poliziotto sprint. **Eng. titel:** Highway Racer. Italien 1977. **P-selskab:** Clem Internationale Cinematografica. **P:** Giovanni di Clemente. **Instr:** Stelvio Massi. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Stelvio Cipriani. **Medv:** Maurizio Merli (Marco Palma), Giancarlo Sbragia, Angelo Infanti, Lilli Carati, Glauco Onorato, Orazio Orlando, Remi Julienne. **Længde:** 98 min., 2675 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Obel. **Prem:** 29.8.78 Kino (Thisted). Politifilm.

COMING HOME – PÅ VEJ HJEM
Coming Home. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Jerome Hellman Enterprises/Jayne Productions. **P:** Jerome Hellman. **As-P:** Bruce Gilbert. **P-leder:** Charles Mulvehill. **I-leder:** Spencer Quinn. **Instr:** Hal Ashby. **Instr-ass:** Charles A. Myers, James Bloom. **Fortekster:** Dan Perri. **Manus:** Waldo Salt, Robert C. Jones. **Efter:** fortælling af Nancy Dowd. **Kons:** Michael Jacobs, Dianne Schroeder, David Wyler, Lucille Jones, Carne Levin. **Foto:** Haskell Wexler. **FArve:** DeLuxe. **Klip:** Don Zimmerman. **P-tegn:** Michael Haller. **Ark:** Jim Schoppe. **Dekor:** George Gaines. **Kost:** Amm Roth. **Makeup:** Garry Liddiard, Bernadine Anderson. **Musik:** »Hey Jude«, »Strawberry Fields« af John Lennon, Paul McCartney. **Solister:** The Beatles./ »Call On Me« af Deadric Malone. **Solister:** Big Brother and The Holding Company (featuring Janis Joplin)./ »Once I Was« af og med Tim Buckley./ »Expecting to Fly« af Neil Young, »For What It's Worth« af Stephen Stills. **Solister:** Buffalo Springfield./ »Time Has Come Today« af og med The Chambers Brothers./ »Just Like a Woman« af og med Bob Dylan./ »Save Me« af Aretha Franklin, Caroline Franklin, Curtis Ousley. **Solist:** Aretha Franklin./ »Follow« **Solist:** Richie Havens/ »Manic Depression« af og med Jimi Hendrix./ »White Rabbit« af Grace Slick. **Solister:** Jefferson Airplane./ »Out of Time«, »No Expectations«, »Jumpin' Jack Flash«, »Ruby Tuesday«, »Sympathy for the Devil« af Mick Jagger, Keith Richard, »My Girl« af William Robinson, Ronald White **Solister:** the Rolling Stones./ »Bookends« af og med Paul Simon, Art Garfunkel./ »Born to be Wild« af Mars Bonfire. **Solister:** Steppenwolf. **Tone:** Frank Warner, Jeff Wexler, Buzz Knudson. **Medv:** Jane Fonda (Sally Hyde), Jon voight (Luke Martin), Bruce Dern (Captain Bob Hyde), Robert Carradine (Billy Munson), Penelope Milford (Vi Munson), Robert Ginty (Sgt. Dink Mobley), Charles Cyphers (Pee Wee), Teresa Hughes (Nurse De Groot), Mary Jackson (Fleta Wilson), Olivia Cole (Corrine), Willie Tyler (Virgil), David Clennon (Tim), Arthur Rosenberg (Bruce), Lou Carello (Bozo), Mary Gregory (Martha Vickery), Beeson Carroll (Kaptajn Earl DeLise), Bruce French (Dr. Lincoln), Richard Lawson (Pat), Kathleen Miller (Kathy DeLise), Rita Taggert (Johnson), Pat corley (Harris), Ned Van Zandt, Dennis Rucker, Jonathan Banks, James Richardson (Marine soldater), Tim Pelt (Jason), Claudie Watson (Bridges), Sally Frei (Connie), Tony Santoro (Porsche-forhandler), Gwen Van Dam (Mrs. Harris), Jim Klein (Willie Malone), Tokyo Ernie (Sig selv), Raoul Bayardo (Mekaniker i rullestol), Stacy Pickren (Sophie), James Kindelon, Joey Faustine (Marinesoldater ved porten), Kimberly Binion (Go-Go Servitrice), Kirk Raymond, Bill Hale (Vagter), Danny Tucker (Monty), Gary Downey (Mand fra efterretningstjenesten), George Roberts, Bob Ott (FBI-agenter), Gary Lee Davis (Marinesoldat), Marc McClure (Skoleleder), Ron Amador, Ken Augustine, Cornelius Austin, Rick Blanchard, John J. Britt, James Lane, Robert Murdock, Frederico Orange, Edward Ramirez, Robert Solo, Chris Sweeden, Albert Arena, James Williams, Robert Abatiell, Blane Baker, James Bennett, Don Boswell, Philip Brasile, Reynard Brooks, Jon Brown, Joe Burghadt, Albert Campos, Bridget Chancelor, Glen Christopher, John Crosson, Romeo Cuellar, Mary Elders, Everett Erickson, Mike Flippin, Adolf Flores, Bernie Folker, Wil Friedman, Robert Garrett, Reginald Gibson, Richard Gilbert, Jim Gleason, Gilbert Gunderson, John Hagelbert, Gary Lee Harris, Butch Hubbard, Terry Jennings, William Johnson, David Kiley, Robert Kretschmann, Kevin Lewis, Robert Leslie, Gordon Lewis, Dennis Link, Richard Lubin, Jeff Lucas, Robert McGee, Richard Malone, Louis Mares, Frank Martin, Marc Mikialian, Jeff Minnebraker, Susan Mirch, Morris Moorehead, Greg Najera, John Craig Nelson, Jerry Newman Sr., Michael Palacios, Brad Parks, Brad Pickle, Butch Radar, Robert Darrell Ray, Richard Rodriguez, Albert Rowe, Steven Scott, Maureen Shapiro, Greg Shepard, Trace Sikora, Hugh Smith, Kenny Snow, Steve Sober, Craig Spruill, Rick Stevens, John Sweeden, Ron Tarin, Tom Walker, ARthur Watson, Michael Watson, Rex Wiegel, Bob White, John Williams, Howard Wolff, James Worth Curtis Waddy. **Længde:** 128 min., 3510 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** United Artists. **Prem:** 6.10.78 Dagmar. Indspilningen begyndt 3.1.1977. Anm. Kos. 139.

DEN MAND ER FARLIG
The Medusa Touch. England/Frankrig 1978. **Dist:** ITC **P-selskab:** Bulldog Productions/Citeca productions. A Coatesgold Film. Presented by Lew Grade, Arnon Milcan, Elliott Kastner. **P:** Jack Gold, Anne V. Coates. **As-P:** Denis Holt. **P-sup:** Colin Brewer. **P-leder:** Chris Kenny. **Instr:** Jack Gold. **Instr-ass:** Derek Cracknell, Richard Jenkins. **Stunt-instr:** Eddie Stacey. **Manus:** John Briley. **Efter:** roman af Peter van Greenaway. **Kons:** Dr. Richard Fell. **Foto:** Arthur Ibbetson. **Sp-foto-E:** Doug Ferris. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Anne V. Coates, Ian Crafford. **Ark:** Peter Mullins. **Dekor:** Jack Stephens. **Kost:** Elsa Fennell, Jane Robinson. **Makeup:** Eric Allwright, Ron Berkeley. **Sp-E:** Brian Johnson. **Musik:** Michael J. Lewis. **tone:** Jonathan Bates, Ivan Sharrock, Gordon K. McCallum. **Medv:** Richard Burton (John Morlar), Lino Ventura (Detektiv Brunel), Lee Remick (Dr. Zonfeld), Harry Andrews (Advokat), Alan Badel (Quinton), Marie-Christine Barrault (Patricia Morlar), Jeremy Brett (Edward Parrish), Michael Hordern (Atropos), Gordon Jackson (Dr. Johnson), Michael Byrne (Detektiv Duff), Derik Jacobi (Forlægger), Robert Lang (Pennington), Avril Elgar (Grace Pennington), John Normington (Mr. Copley), Robert Flemyng (Dommer McKinley), Philip Stone (Dean), Malcolm Tierney (Deacon), Norman Bird (Major Henry Morlar), James Hazeldine (Lovelass), Wendy Gifford (Receptionist), Shaw Taylor (TV-reporter), Mark Jones (Hughes). **Længde:** 109 min., 2840 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** regina **Prem:** 20.11.78 Palads. Indspilningen begyndt 9.5.1977. Anm. Kos. 140.

DESPERATE MAND, DEN
Eine Reise ins Licht. **Eng. titel:** Despair. Vesttyskland/Frankrig 1978. **Dist:** Filmverlag der Autoren/CS Film. **P-selskab:** NF Geria/Bavaria (München)/SFP (Paris). **P:** Peter Märthesheimer. **Ex-P:** Lutz Hengst. **P-sup:** Dieter Minx. **P-leder:** Don French, Wulf Gasthaus. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Harry Baer, Stefen Zurcher. **Manus:** Tom Stoppard. **Efter:** romanen »Otchayanie« af Vladimir Nabokov (1965) (Da. titel: Fortvivlelse (1967)). **Foto:** Michael Ballhaus. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Reginald Beck, Juliane Lorenz, Franz Walsch (-R.W. Fassbinder). **P-tegn:** rolf Zehetbauer. **Ark:** Herbert Strabel, Jochen Schumacher. **Kost:** Dagmar Schauberger. **Makeup:** Peter Knöpfle, Anny Nöbauer. **Musik:** Peer Raben. **Tone:** James Willis, John Stevenson, Milan Bor. **Medv:** Dirk Bogarde (Hermann Hermann), Andréa Ferreol (Lydia Herman), volker Spengler (Ardalion), Klaus Löwitsch (Felix Weber), Alexander Allerson (Mayer), Bernhard Wicki (Orlovius), Peter Kern (Müller), Gottfried John (Perebrodov), Adrian Hoven (Inspektør Schelling), Roger Fritz (Inspektør Baruan), Hark Bohm (Læge), Voli Geiler (Madam), Hans Zander (Müllers bror), Y Sa Lo (Elise), Liselotte Eder (Sekretær), Armin Meier (Tvillingerne/Formand), Gitti Djamal (Dame på pensionat), Ingrid Caven (Receptionist), Isolde Barth. **Længde:** 119 min., 3260 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 17.11.78 Grand (Ålborg). Indspilningen begyndt 25.4. 1977. Anm. Kos. 140.

DOG SOLDIERS – STOP REGNEN
Who'll Stop The Rain. **Eng. titel:** Dog Soldiers. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** The Dog Soldiers Co. For United Artists. **P:** Herb Jaffe, Gabriel Katzka. **As-P:** Robert Spottiswoode, Sheldon Schrager. **P-samordner:** Marie-Carmen Jaffe. **P-leder:** Sheldon Schrager, Alberto Ferrer. **I-leder:** Steven Jaffe. **instr:** Karel Reisz. **Instr-ass:** Arne Schmidt, Jerry Sobul, Jesus Marin. **Stunt-instr:** Bobby Bass, Mickey Gilbert, Chuck Hayward. **Manus:** Judith Rascoe, Robert Stone. **Efter:** roman af Robert Stone: »Dog Soldiers«. **Foto:** Richard H. Kline, Ron Taylor. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Bloom, Chris Ridsdale, Mark Conte, Carlos Puente Portillo. **P-tegn:** Dale Hennesy. **Ark:** Agustin Ytuarte. **Dekor:** Dianne Wager, Robert de Vestel, Enrique Estevez. **Kost:** William Theiss. **Makeup:** Edouard Henriques. **Sp-E:** Paul Stewart, Jerry Williams, Kenneth Pepiot, Chuck Dolan. **Musik:** Laurnece Rosenthal. **Melodier:** »Philadelphia Fillies« af Jim Mundy. **Solist:** Del Reeves/ »Put A Little Love in Your Heart« af Jimmy Holiday, Randy Myers, Jackie DeShannon (= Sharon Lee Dain). **Solist:** Jackie DeShannon./ »American Pie« af og med Don McLean./ »I'll Step Down« af Sid Tepper, Roy C. Bennett. **Solist:** Slim Whitman./ »Hey Tonight«. »Who'll Stop The Rain«, »Proud Mary«, af John C. Fogerty. **Solister:** Creedence Clearwater Revival./ »Gimme Some Loving« af Steve Winwood, Muff Winwood, Spencer Davis. **Solister:** The Spencer Davis Group./ »Golden Rocket« af og med Hank Snow. **Musik-kons:** Tom Nolan. **Tone:** Don Sharpe, Chris Newman, Josè B. Carles, Bill Rowe. **Medv:** Nick Nolte (Ray Hicks), Tuesday Weld (Marge Converse), Michael Moriarty (John Converse), Anthony Zerbe (Antheil), Richard Masur (Danskin), Ray Sharkey (Smitty), Gail Strickland (Charmain), Charles Haid (Eddie Peace), David Opatoshu (Bender), James Cranna (Gerald), Timothy Blake (Jody), Joaquin Martinez (Angel), Shelby Balik (Janey), Jean Howell (Edna), José Carlos Ruiz (Galindez), John Durren (Alex), Bobby Kosser (Hippy), Wings Hauser (Marinechauffør), Michael Bair (Blind mand), Derrel Maury (Soldat), Jan Burrell (Mother), Stuart Wilson (Father), James Gavin (Helikopterpilot) Bill Cross (Radiomand). **Længde:** 126 min., 3455 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 2.10.78 Kinopalæet. Indspilningen begyndt 11. 4.1977 i Durango. Anm. Kos. 140.

DUELLANTERNE
The Duellists. England 1977. **Dist:** CIC. **P-selskab:** Scott Free Enterprises. An Enigma Production. In association with the National Film Finance Consortium. **P:** David Puttnam. **As-P:**

Ivor powell. **P-leder:** Peter Jacques **I-leder:** Olga Frarel. **Instr:** Ridley Scott. **Fortekster:** Mike Dempsey. **Instr-ass:** Terry Marcel, David Wimbury, Peter Kohn, Patricia Eberhard. **Stunt-instr:** William Hobbs. **Heste:** Richard Craydon. **Manus:** Gerald Vaughan-Hughes. **Efter:** novellen »The Duel« / »The Point of Honour« af Joseph Conrad. **Militær-kons:** Richard Holmes. **Foto:** Frank Tidy. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Michael Bradsell, Pamela Power. **P-tegn:** Peter J. Hampton. **Ark:** Bryan Graves. **Dekor:** Ann Mollo. **Kost:** Tom Rand. **Makeup:** Susan Barradel. **Sp-E:** John Burgess. **Musik:** Howard Blake. **Tone:** Terry Rawlins, Derick Leather, Hugh Strain. **Medv:** Keith Carradine (Armand d'Hubert), Harvey Keitel (Gabriel Feraud), Albert Finney (Fouché), Edward Fox (Oberst), Cristina Raines (Adele), Robert Stephens (General Treillard), Tom Conti (Dr. Jacquin), John McEnery (Venlig sekondant), Diana Quick (Laura), Alun Armstrong (Lecourbe), Maurice Colbourne (Høj sekundant), Gay Hamilton (Pige), Meg Wynn Owen (Léonie), Jenny Runacre (Mme. de Lionne), Alan Webb (Chevalier), Arthur Dignam (Kaptajn), Matthew Guinness (Borgmesterens søn), Dave Hill (Cuirassier), Neville Jason (Hilaire), Timothy Penrose (Singer), Morgan Sheppard (Kampinstruktør), Liz Smith (Sandsigerske), Anthony Douse (Kirug), Stacey Keach (Fortæller). **Længde:** 101 min., 2770 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 27.10.78 Grand Indspilningen begyndt 1.11.1976 i Frankrig. Anm. Kos. 140.

DØDEN PÅ NILEN
Death on the Nile. England 1978. **Dist:** Columbia-EMI-Warner. **P-selskab:** Mersham. For EMI. **P:** John Brabourne, Richard Goodwin. **As-P:** Norton Knatchbull. **P-leder:** Barrie Melrose, Achmed Sami, Jim Brennan, Ron Purdie. **Instr:** John Guillermin. **Instr-ass:** Chris Carreras, Ted Sturgis. **Manus:** Anthony Shaffer. **Efter:** roman af Agatha Christie. **Foto:** Jack Cardiff. **2nd-unit-foto:** John Cardiff. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Malcolm Cooke. **P-tegn:** Peter Murton. **Ark:** Brian Ackland-Snow, Terry Ackland-Snow. **Dekor:** Hugh Scaife. **Kost:** Anthony Powell. **Makeup:** Freddie Williamson. **Sp-E:** Nobby Clark. **Koreo:** Wayne Sleep. **Musik:** Nino Rota. **Dir:** Marcus Dods. **Tone:** Nick Stevenson, John Mitchell, Billy Rowe, John Richards. **Medv:** Peter Ustinov (Hercule Poirot), Jane Birkin (Louise Bourget), Lois Chiles (Linnet Ridgeway), Bette Davis (Mrs. VAn Schuyler), Mia Farrow (Jacqueline de Bellefort), Jon Finch (Mr. Ferguson), Olivia Hussey (Rosalie Otterbourne), I.S. Johar (Ahmed Rassoul), George Kennedy (Andrew Pennington), Angela Lansbury (Salome Otterbourne), Simon Mac-Corkindale (Simon Doyle), David Niven (Oberst Race), Maggie Smith (Miss Bowers), Jack Warden (Dr. Ludwig Bessner), Harry Andrews (Barnstaple), Sam Wannamaker (Rockford). **Længde:** 140 min., 3855 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 6.11.78 Palads. Indspilningen påbegyndt 19. september 1977 med locations i London og Ægypten. Anm. Kos. 140.

DØDENS GAB 2
Jaws 2. USA 1978. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Zanuck-Brown. For Universal. **P:** Richard D. Zanuck, David Brown. **As-P:** Joe Alves. **P-leder:** Tom Joyner. **I-leder:** Bill Badalato. **Instr:** Jeannoy Szwarc. **2nd-unit-instr:** Joe Alves. **Instr-ass:** Scott Maitland, Don Zepfel, Kathy Marie Emde, Beau Marks, Wilbur Mosier. **Stunt-instr:** Ted Grossman. **Manus:** Carl Gottlieb, Howard Sackler, Dorothy Tristan. **Efter:** personer skabt af Peter Benchley. **Kons:** Manfred Zendar, Philip Kingry. **Foto:** Michael Butler. **2nd-unit-foto:** David Butler, Michael McGowan. **Undervands-foto:** Michael Dugan, Ron Taylor. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Niel Travis, Steve Potter, Arthur Schmidt. **P-tegn:** Joe Alves. **Ark:** Stewart Campbell, Gene Johnson. **Dekor:** Philip Abramson. **P-ill:** Gene Johnson. **Kost:** Bill Jobe. **Makeup:** Rich Sharp. **Sp-E:** Bob Mattey, Roy Arbogast. **Musik:** John Williams. **Tone:** Jim Alexander, Robert L. Hoyt, Alsie Florence, Jim Troutman. **Medv:** Roy Scheider (Martin Brody), Lorraine Gary (Ellen Brody), Murray Hamilton (Borgmester Vaughan), Joseph Mascolo (Peterson), Jeffrey Kramer (Hendricks), Collin Wilcox (Dr. Elkins), Ann Dusenberry (Tina), Mark Gruner (Mike Brody), Barry Coe (Andrews), Susan French (Gammel dame), Gary Springler (Andy), Donna Wilkes (Jackie), Gary Dubin (Eddie), John Dukakis (Polo), G. Thomas Dunlop (Timmy), David Elliott (Larry), Marc Gilpin (Sean Brody), Keith Gordon (Doug), Cynthia Grover (Lucy), Ben Marley (Patrick), Martha Swatek (Marge), Billy Van Zandt (Bob), Gigi Vorgan (Brooke), Jerry M. Baxter (Helikopterpilot), Daphne Dibble (Svømmer). **Længde:** 116 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 11.12.78 Nørreport, Palads, Tre Falke, Ishøj. Indspilningen påbegyndt 6.6.1977 i Martha's Vineyard med John Hancock som instruktør. Anm. Kos. 140.

FACES/ANSIGTER
Faces. USA 1968. **P:** Maurice McEndree, Al Ruban. **Instr:** John Cassavetes. **Manus:** John Cassavetes. **Foto:** Al Ruban. **Klip:** Al Ruban, Maurice McEndree. **Ark:** Phedon Papamichael. **Musik:** Jack Ackerman. **Sang:** »Never Felt Like This Before« af Charles Smalls. **Tone:** Don Pike. **Medv:** John Marley (Richard Forst), Gene Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Fred Draper (Freddie), Seymour Cassel (Chet,), Val Avery (McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence), Joanne Moore Jordan (Louise), Darlene Conley (Billy Mae), Gene DArfler (Jackson), Elizabeth Deering (Stella), Dave Mazzie, Julie Gambol. **Længde:** 130 min., 3530 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar **Prem:** 30.10.78 Biografen i Huset.

FORELLERNE
Las Truchas. Spanien 1978. **P-selskab:** Arandano S.A. **P:** Luis Megino Grande. **P-leder:** Enrique Gonzalez Macho. **Instr:** José Luis Garcia Sanchez. **Manus:** Manuel Gutierrez Aragon, José Luis Garcia Sanchez, Luis Megino Grande. **Foto:** Magi Torruella. **Kamera:** Alfredo Fernandez. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eduardo Biurrun. **Ark:** José Antonio De La Guerra. **Kost:** Elisa Garcia Saez. **Sp-E:** Ramon De Diego **Musik:** Victor Manuel. **Tone:** Antonio Illán, Sebastian Cabezas. **Medv:** Hector Alterio (Gonzalo), Juan Amigo (Emiliano), Ofelia Angelica (Angelita), Carmen Arevalo (Pirri), Teresa Arteche (Fernanda), Norma Bocaicoa (Norma), Pedro Basanta (Don Baltasar), Mari Carrillo (Maria), Francisco Casares (Felipe), Fernando Chinarro (De La Rosa), Carla Cristi (Dona Lucia), Luis Ciges (Don Carlos), Luisa De La Cruz (Virtudes), Julian Del Monte (Laureano), Emilio De Diego (Ignacio), Juan Estelrich (Jacques), Elena Flores (Angela), Roberto Font (Sebastian), Veronica Forque (Lolin), Irene Foster (Pamela), Javier Gallifa (Gallifa), Antonio Gamero (Felicisimo), Enrique Gregor (Don Atanasio), Yolanda guardione (Adelita), Manuel Garcia (Monolito), Manuel Huete (Don Adolfo), Palom Hurtado (Leonor), Menserrat Julio (Josefina), Irina Kouberskaija (Marisa), Elisa Laguna (Elisa), Conchita Leza (Conchita), Veronica Llimera (Rosa Mari), Alejo Loren (Alejo), Eduardo MacGregor (Don Manuel), Federico Mendez (Ramirez), Amparo Merino (Lorenza), Lautaro Murua (Don Alfonso), Jesus Munarriz (Javier), Aramis Ney (Juan), Carlos Oller (Francisco Javier), Antonio Passy (Fulgencio), Raul Pazos (Obregon), Luis Politti (Don José Maria), Quino Pueyo (Pepe), antonio Requena (Antonio), José Maria Riera (Luis Benito), Marichu Rosado (Margarita), Juan Sala (Antonio Maria), Yelana Samarina (Elvira), Kike San Francisco (José Antonio), Amparo Valle (Carmela), Alfonso Vallejo (Luis), Juan J. Valverde (Juan Alberto), Walter Vidarte (Don Angel). **Længde:** 100 min., 2700 m. **Censur:** Rød. **Udl:** HTM-film. **Prem:** 10.11.78 Palads. Anm. Kos. 141.

FÆNGSLENDE FERIEDAGE
Danmark 1978. **Dist:** Dansk-Svensk. **P-selskab:** Kosmorama Film. **P:** Gerd Roos. **Instr:** Finn Henriksen. **Manus:** Finn Henriksen. **Foto:** Erik Wittrup Willumsen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Annelise Hovmand. **Medv:** Jørgen Ryg (Henry), Birgitte Federspiel (Cornelia), Lisbeth Dahl (Agnete), Preben Kaas (Toft), Arthur Jensen (Klausen), Ole Ernst (Tam), Dirch Passer (Fængselsbetjent Frost), Bjørn Puggaard-Müller (Fritjofsen), Elin Reimer (rikke), Torben Jensen (Cortsen), Ulf Pilgaard (Lægen), Gyrd Løfquist (Amtsvandinspektøren), Bjørn Ploug (Carlsen), Poul Thomsen (Politiassistent), Søren Strømberg (Postfunktionær), Birger Jensen, Henning Jensen (»Kissinger«). **Længde:** 109 min., 2995 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 13.10.78 Saga, Bio Trio. Anm. Kos. 140.

FØRSTE KÆRLIGHED, DEN
First Love. USA 1977. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Turman-Foster. For Paramount. **P:** Lawrence Turman, David Foster. **P-leder:** Phil Rawlins. **Instr:** Joan Darling. **Instr-ass:** Phil Rawlins, Victor Hsu. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Manus:** Jane Stanton Hitchcock, David Freeman. **Efter:** novellen »Sentimental Education« af Harold Brodkey. **Foto:** Bobby Byrne. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Frank Morriss. **P-tegn:** Robert Luthardt. **Dekor:** Don Feld. **P-ill:** Maurice Zuberano. **Kost:** Don Feld. **Musik:** John Barry. »Karelia Suite« af Jean Sibelius spillet af Helsinkis Radiosymfoniorkester. »Antico Canto Siciliano« spillet af Carmine Coppola m.orkester. **Sang:** »Child for a Day« af David Gordon, Paul Travis. **Solist:** Cat Stevens. »That's Enough for Me« af og med Paul Williams. **Tone:** Glenn Anderson, John K. Wilkonson, Howard beals. **Medv:** William Katt (Elgin Smith), Susan Dey (Caroline Hedges), John Heard (David), Beverly D'Angelo (Shelley), Robert Loggia (John March), Tom Lacy (Professor Oxtan), Swoosie Kurtz (Marsha), June Barrett (Felicia), Patrick O'Hara (Zoo-leder), Judy Kerr (Sekretær), Jenny Hill (Pige i bar). **Længde:** 92 min., 2515 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 3.11.78 Tivoli. Indspilningen begyndt 7.2.1977 i Portland. Anm. Kos. 140.

GIRLFRIENDS
Girlfriends. USA 1978. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Claudia Weill Producitions/Cyclops Film/New York State Council on the Arts/ The National Endowment for the Arts/The Creative Artists Public Servive Program/The American Film Institute. **P:** Claudia Weill, Jan Saunders. **As-P:** Pat Churchill, Lilly Kilvert. **P-samordner:** Shelly Houis. **P-leder:** Jan Saunders. **I-leder:** Monty Diamond. **Instr:** Claudia Weill. **Instr-ass:** David Streit. **Fortekster:** Dan perri. **Manus:** Vicki Polon. **Efter:** fortælling af Claudia Weill, Vicki Polon. **Foto:** Fred Murphy. **Farve:** DuArt. **Klip:** Suzanne Pettit, Katherine Wenning. **Ark:** Patricia von Brandenstein. **Kost:** Bonnie Daziel, Jody Coy-Cooper, Susan Becker. **Musik:** Michael Small. **Sange:** My Spanish Doll«. »You and I Were Meant for Love« af Tom Griffith. **Tone:** Ed Rothkowtiz, Hanna Wajshonig, Emily Paine, Maryte kavaliauskas, Lee Dichter. **Medv:** Melanie Mayron (Susan Weinblatt), Eli Wallach (Rabbi Gold), Adam Cohen (Bar Mitzvah dreng), Anita Skinner (Anne Munroe), Jean De Baer (Terry), Christopher Guest (Eric), Nancy Mette (Denise), Ken McMillan (Cabbie), Bob Balaban (Martin), Albert Rogers (Frisør), Jane Anderson (Omegadame) Gina Rogak (Julie), Russell Horton (Foto-redaktør), Regina David (Rabbis sekretær), Amy Wright (Ceil), Ted Lambert (Rabbis søn), Tania Berezin (Rabbis kone), Kathryn Walker (Carpel-sekretær), Roderick Cook (Carpel), Viveca Lindfors (Beatrice), Kristofer Tabori (Charlie), Stacey Lomoe-Smith (Rebecca), Norma Mayron (Mrs. Weinblatt), Mike Kellin (Abe), Anita Skinner (læser digt af Honor Moore: »I Have a War with My Mother«). **Længde:** 88 min., 2410 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 27.10.78 Dagmar. Anm. Kos. 140.

GRUPPESEX FOR VIDEREKOMMENDE
Head Set. USA **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 70 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Panorama. **Prem:** 1.12.78 Broadway. Pornofilm.

HVOR VINDEN RASER
Comes a Horseman. Comes a Horseman Wild and Free. USA 1978. **Dist:** united Artist. **P-selskab:** A Robert Chartoff-Irwin Winkler Production. **P:** Gene Kirkwood, Dan Paulson. **Ex-P:** Robert Chartoff, Irwin Winkler. **Instr:** Alan J. Pakula. **Stunt-instr:** Walter Scott. **Manus:** Dennis Lynton Clark. **Foto:** Gordon C. Willis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Marion Rothman. **P-tegn:** George Jenkins. **Dekor:** Arthur J. Parker. **Kost:** Luster Bayless. **Musik:** Michael Small. **Tone: Chris Newman. Medv:** James Caan (Frank), Jane Fonda (Ella), Jason Robards (Ewing), George Grizzard (Neil Atkinson), Richard Farnsworth (Dodger), Jim Davis (Julie Blocker), Mark Harmon (Billy Joe Meynert), Macon McCalman (Hoverton), Basil Hoffman (George Bascomb), James Kline (Ralph) James keach (Kroegh), Clifford A. Pellow. **Længde:** 119 min., 3260 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 26.12.78 Alexandra. Indspilningen begyndt 1.6.1977 i Colorado. Anm. Kos. 141.

HÅRD HUD OVER HELE KROPPEN
Hooper. USA 1978. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Warner bros. A Burt Reynolds-Lawrence Gordon Production. **P:** Hank Moonjean. **Ex-P:** Lawrence Gordon. **P-leder:** Mel Dellar. **Instr:** Hal Needham. **Instr-ass:** David Hamburger, Bill Scott. **Stunt-instr:** Bobby Bass. **Manus:** Thomas Rickman, Bill Kerby. **Efter:** fortælling af Walt Green, Walter S. Herndon. **Foto:** Bobby Byrne. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Don Cambern. **Ark:** Hilyard Brown. **Dekor:** Ira Bates. **Kost:** Norman Salling. **Makeup:** Tom Ellingswood, William Turner. **Sp-E:** Cliff Wenger Sr., Clifford Wenger Jr. **Musik:** Bill Justis. **Arr:** David H. Davis, Sid Feller, Bill Justis, Jack L. Martin. **Sange:** »A Player, A Pawn, A Hero, A King« med Tammy Wynette. »Hooper« af og med Bent Myggen. **Tone:** Milton C. Burrow, Jack Solomon, Robert Knudson, Robert A. Reich, Richard Burrow, chester L. Slomka, Al Cavigga. **Medv:** Burt Reynolds (Sonny Hooper), Jan-Michael Vincent (Ski), Sally Field (Gwen), Brian Keith (Jocko), John Marley (Max Berns), Robert Klein (Roger Deal), James Best (Colly), Adam West (Adam), Alfie Wise (Tony), Terry Bradshaw (Sherman), Norm Grabowski (Hammerhead), George Furth (Bidwell), Jim Burk (Jimbo), Don »Red« Barry (Sheriff), Princess O'Mahoney (Wanda), Robert Tessier (Amtrac), Richard Tyler (Doktor), Tara Buckman (Debbie), Hal Floyd (Cliff), Kent Lane (Kent), Ray Bickel, Rex Benson, R.G. Allen, Mark Montgomery, Linda McClure (Filmhold), Christa Linder (Skuespillerinde), Kris Goddard (Joanie), Robert Hackman (Rick). **Længde:** 99 min., 2725 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 16.10.78 Imperial. Anm. Kos. 140.

HVA' SKA' VI LØRDAG AFTEN?
Lemon Popsicle. **Alt. titel:** Eskimo Limon. Israel 1978. **P-selskab:** Noah Films. **P:** Menahem Golan, Yoram Globus. **Instr:** Boaz Davidson. **Manus:** Boaz Davidson, Eli Tabor. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Alain Yacobovitch. **P-tegn:** Ariel Roshko, Alfred Gershoni. **Ark:** Kuli Sander. **Kost:** Tammy Mor. **Musik:** Jack Fishman. **Sange:** »Sealed With a Kiss« af Gary Geld, Peter Udell. **Solist:** Brian Hyland./ »At the Hop« af A. Singer, J. Medora, D. White. **Solister:** Danny and The Juniors./ »Rock Around the Clock« af Max C. Freedman, Jimmy De Knight. »Shake, Rattle »n« Roll« af Charles Calhoun. **Solister:** Bill Haley./ »Tutti Frutti« af Richard Penniman, D. La Bostrie, Joe Lubin. »Long Tall Sally« af Enotris Johnson, Richard Penniman, Robert A. Blackwell. **Solist:** Little Richard./ »Chantilly Lace« af J.P. Richardson. **Solist:** The Big Bopper./ »Put Your Head on My Shoulder«, »Puppy Love«, »You Are My Destiny«, »Diana« af og med Paul Anka./ »Greenfields« af Terry Gilkyson, Richard Dehr, Frank Miller. **Solister:** The Brothers Four./ »My Little One« af D. Sussin, G. Howe. **Solist:** Frankie Lane./ »Mr. Lonely« af Bobby Vinton, Gene Allan. **Solist:** Bobby Vinton./ »To Know Him is to Love Him« af Phil Spector, **Solist:** Joe Moss./ »Witch Doctor« af Ross Bagdasarian. **Solist:** Jim Morris./ »Que Sera Sera« af Jay Livingstone, Ray Evans. **Solist:** Rosemary Squires./ »Hey! Baby« af Margaret Cobb, Bruce Channel. **Solist:** Bruce Channel./ »Hey Paula« af Ray Hildebrand. **Solister:** Paul & Paula./ »Lollipop« af Beverly Ross, Julius Dixon. **Solister:** Tje Cjordettes./ »FBI« af Peter Gormley. **Solister:** The Shadows./ »Seven Little Girls Sitting in the Back Seat« af Lee Pockriss, Bob Hilliard. **Solister:** Paul Evans & The Curls./ »Ciao, Ciao, Bambina« af domenico Modugno, Verde, Mitchell Parish., »Volare« af Domenico Modugno, Verde, F. Migliacci, Mitchell Parish. **Solist:** Domenico Modugno./ »Come Prima« af Di Paolo, Taccani, Buck Ram. **Solist:** Marino Marini. **Tone:** Eli Yarkoni, Ron Taylor, Peter Maxwell. **Medv:** Yiftach Katzur (Benji), Anat Atzmon (Nicki), Jonathan Segal (Bobbie), Zachi Noy (Hughie), Dvora kedar, Ophelia Shtrall, Menashe Varshavsky, Rachel Steiner, Louis Rosenberg, Yehoshna Luff, Avi Chadash, Dennis Bozaglo. **Længde:** 100 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 26.12.78 Nygade, Tivoli. Ungdomsfilm.

HVEM MYRDER HVEM?
Danmark 1978. **Dist:** Alliance. **P-selskab:** Dynamo Film/Røde Øje. **P-leder:** Annelise Hovmand, Preben Nygård, Jens Arnoldus. **Instr:** Li Vilstrup. **I-leder:** Camilla Skousen. **Instr-ass:** Hans Kragh-Jacobsen, Jannik Hastrup. **Manus:** Li Vilstrup, Charlotte Strandgaard. **Div.ass:** søren Rud, Jimmy Andreasen, Brian Møller Sørensen. **Foto:** Teit Jørgensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ann-Liss Lund, annelise Hovmand, Wendy Battles. **Kost:** Malene Ravn, Loa Sveinbjørnsson. **Sp-E:** Peter Højmark. **Musik:** Savage Rose (Annisette, Thomas, John, Per og Jesper). **Lys:** Teit Jørgensen. **Tone:** Vibeke Mader, Peter Sakse, Ole Henning Hansen, Søren Tom-Petersen. **Medv:** Margrethe Koytu, Kirsten Peüliche, Frits Helmuth, Jesper Christensen, Leif Sylvester Petersen, Ove Sprogøe, Tove Mes, Pernille Grumme, Niels Skousen, Torben Hundahl. **Længde:** 93 min., 2545 m. **Udl:** Alliance. **Prem:** 16.10.78 Nørreport. Anm. Kos. 140.

HVOR ER AMERIKA?
Conrack. USA 1974. **P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Martin Ritt, Irving Ravetch. **As-P:** Richard Kobritz. **P-leder:** Richard Kobritz. **Instr:** Martin Ritt. **instr-ass:** Irby Smith, Anthony Brand. **Manus:** Irving Ravetch, Harriet Frank Jr. **Efter:** romanen »The Water Is Wide« af Pat Conroy. **Foto:** John Alonzo. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Frank Bracht. **P-tegn:** Walter Scott Herndon. **Dekor:** John McCarthy. **Musik:** John Williams. **Tone:** David Ronne, Theodore Soderberg. **Medv:** Jon Voight (Pat Conroy), Paul Winfield (Mad Bill), Hugh Cronyn (Skeffington), Madge Sinclair (Mrs. Scott), Tina Andrews (Mary), Antonio Fargas (Quickfellow), Ruth Attaway (Edna), James O'Reare (Bud), Gracia Lee (Mrs. Sellers), C.P. MacDonald (Mr. Ryder), Jane Moreland (Mrs. Webster), Thomas Horton (Dommer), Nancy Butler (Mrs. Ryder), Robert W. Page (Mr. Spaulding), MacArthur Nelson (Mac), William Hunter III (William), Kathy Turner (Kathy), La Crisa Hardee (LaCrisia), Frieda Williams (Frieda), Johnny Bell (Johnny), Margaret Perry (Margaret), Cathy Wilson (Cathy), Rosemary Miller (Rosemary), Ronnie Leggett (Ronnie), Veola Clements (Veola), Ronny Jarris (Ronny), Rickey Walker (Rickey). **Længde:** 106 min., 2915 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 9.10.78 Delta. Anm. Kos. 140.

IFIGENIA
Iphigenia. Grækenland 1977. **P-selskab:** Greek Film Center. **P:** Yannoula Wakefield. **Instr:** Michael Cacoyannis. **Manus:** Michael Cacoyannis. **Efter:** skuespillet »Iphigenia i Aulis« af Euripides. **Foto:** George Arvanitis. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Michael Cacoyannis, Takis Yannopoluos. **Ark:** Dionysis Photopoulos. **Kost:** Dionysis Photopoulos. **Musik:** Mikis Theodorakis. **Medv:** Irene Papas (Clytemnestre), Kosta kazakos (Agamemnon), Tatiana Papamoskou (Ifegnia), Kosta Karras (Ulysses), Panos Mihalopoulos (Achilles), Angelos Yannoulis (Tjeneren), Dimitri Aronis (Calchas), Georges Vourvahakis (Oreste), Irene Koumarianou, Georges Economou, Hristos Tsangas. **Længde:** 127 min., 3540 m. **Censur:** Grøn Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 29.11.78 Dagmar. Anm. Kos. 141.

IKKE HELT ALMINDELIG
Un moment d'égarement. Frankrig 1977. **Dist:** AMLF. **P-selskab:** Renn Production/S.F.P. **P:** Pierre Grunstein. **Instr:** Claude Berri. **Manus:** Claude Berri. **Foto:** André Neau. **Klip:** Jacques Witta. **Musik:** Michel Stellio. **Tone:** jean Labussiere. **Medv:** Jean-Pierre Marielle (Pierre), Victor Lanoux (Jacques), Christine Dejoux (Martine), Agnes Soral (Francoise), Martine Sarcey. **Længde:** 85 min., 2305 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Dansk-Svensk **Prem:** 20.12.78 ABCinema. Anm. Kos. 141.

JACK JOHNSON
Jack Johnson. USA 1971. **P-selskab:** The Big Fights Inc. **P:** Jim Jacobs. **Instr:** William Cayton. **Manus:** Al Bodian. **Foto:** Larry Garinger. **Klip:** John Dandre. **Musik:** Miles DAvis, Michael Henderson, John McLaughlin, Steve Grossman, Bill Cobham, Herbie Hancock. **Tone:** Barney Beck, Al Schaffer. **Medv:** Brock Peters (Jack Johnsons stemme), Kevin Kennedy (fortæller). **Længde:** 90 min. **Udl:** Kyklop. **Prem:** 17.11.78 Delta. Dokumentarfilm.

JÆGERNE
I Kynighi. Grækenland 1976. **P-selskab:** INA. **P:** Nikos Angelopoulos, théo Angelopoulos. **P-leder:** Stéphane Vlahos. **Instr:** Thodoros Angelopoulos. **Manus:** Thodoros Angelopoulos, Stratis Karras. **Foto:** Giorgos Arvanitis. **Farve:** Eastmancolor. **KLip:** Georges Triandafyllou. **Ark:** Mikes Karapiperis. **Kost:** Georges Ziakas. **Musik:** Loukianos Kilaidonis. **Tone:** Thanassis Arvanitis. **Medv:** Mary Hronopoulou, Eva Kotamanidou, Aliki Georgouli, Betty Valasi, Vangelis Kazan, G. Danis, Stratos Pahis, Ilias Stamatiou, Nikos Kouros, Hristoforos Nezer. **Længde:** 165 Min. **Prem:** 15.12.78 Vester Vov-Vov.

KARATEBORGEN
Originaltitel ikke fundet. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Medv:** Yasauaki Kurata. **Længde:** 90 min., 2450 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 1.12.78 Imperial. Karatevold.

LIGE ELLER ULIGE
Pari e Dispari. **Eng. titel:** Odds and Evens. Italien 1978. **P-selskab:** Derby Cinematografica. **Instr:** Sergio Corbucci. **Manus:** Mario Amendola, Bruno Corbucci, Sabatino Ciuffini, Sergio Corbucci. **Foto:** Luigi Kuveiller. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Guido og Maurizio De Angelis. **Medv:** Terence Hill (Johnny Firpo), Bud Spencer (Charlie Firpo), Luciano Catenacci (Paragulis), Salvatore Horgese (Nymfus), giancarlo Bastianoni (Dippo), Sergio Smacchi (Dingers), Riccardo Bizzuti (Bugsy), Kim McKay (Pupa), Jerry Lester (Mike), Woody Woodbury (Admiral O'Connor). **Længde:** 117 min., 3195 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.12.78 Kinopalæet.

LUKSUSBORDELLET
Marachino Cherry. USA 1977. **Instr:** Henry Paris. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Gloria Leonard, Leslie Bovee, Constance Money, Annette Haven, Jenny Baxter, C. J. Laing. **Længde:** 93 min., 2525 m. **Censur:** Fb.u.16. **udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 5.10.78 Metropol.

LYSERØDE PANTER TA'R HÆVN, DEN
The Revenge of the Pink Panther. England 1978. **P-selskab:** United Artists. jewel Productions. **P:** Blake Edwards. **Ex-P:** Tony Adams. **As-P:** Derek Kavanagh, Ken Wales. **P-leder:** Blake Edwards. **2nd-unit-instr:** Iain Whyte. **Instr-ass:** Terry Marcel, David Wimbury. **Stunt-instr:** Joe Dunne. **Rollebesætter:** James Liggatt. **Manus:** Frank Waldman, Ron Clark, Blake Edwards. **Efter:** fortælling af Blake Edwards. **Foto:** Ernest Day. **Kamera:** Bob Kindred. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Alan Jones. **P-tegn:** Peter Mullins. **Ark:** John Siddall. **Kost:** Tiny Nichols. **Makeup:** Harry Frampton. **Frisurer:** Bobbie Scmith. **Sp-E:** Brian Johnson. **Musik:** Henryn Mancini. **Sang:** »Move 'Em Out« af Henry Mancini, Leslie Bricusse. **Solist:** Lon Satton. **Tone:** Roy Charman, Jim Rodden, George Rice. **Medv:** Peter Sellers (Overinspektør Jacques Clouseau), Herbert Lom (Overinspektør Charles Dreyfus), Burt Kwouk (Cato), Dyan Cannon (Simone Le Gree), Robert Webber (Philippe Douvier), Tony Beckley (Algo), Robert Loggia (Marchione), Paul Stewart (Scallini), Graham Stark (Dr. Auguste Balls), André Maranne (Francois), Sue Lloyd (Claude Russo), Valerie Leon (Tanya), Alfie Bass (Fernet), Danny Schiller (Cunny), Douglas Wilmer (Politichefen), Ferdy Mayne (Dr. Laprone), Charles Augins (Vic Vancouver), Elisabethj Welch (Mrs. Wu), Anthony Chinn (Kinesisk dørvagt), Kristopher Kum (Kinesisk forretningsmand), Adrienne Corri (Therese). **Længde:** 95 min., 2595 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 8.12.78 Imperial, Cinema 1-5, ABCinema, Bio Trio. Indspilningen påbegyndt d. 31. oktober 1977, Paris, London og Hong Kong.

MAN SKAL HORE MEGET ... FØR ØRERNE FALDER AF
Can I do it till I Need Glasses. USA **P:** Mike Price, Edward Colarik, Hal Wasserman. **Instr:** Robert Levy. **Manus:** Mike Callie, Mike Price. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Bob Young. **Længde:** 76 min., 2094 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA. **Prem:** 2.10.78 Saga. Pornofilm.

MENS VI TALER OM MORD
The Cheap Detective. USA 1978. **Dist:** Columbia.

P-selskab: Rastar Films. **P:** Ray Stark. **As-P:** Margaret Booth. **P-leder:** Ronald L. Schwary. **Instr:** Robert Moore. **Instr-ass:** John C. Chulay, Steve H. Perry. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Manus:** Neil Simon. **Foto:** John A. Alonzo. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Sidney Levin, Michael A. Stevenson. **P-tegn:** Robert Luthardt. **Ark:** Phillip Bennett. **Dekor:** Charles Pierce. **P-ill:** Nikita Knatz. **Kost:** Theoni V. Aldredge. **Makeup:** Charles Schram, Joe Di Bella. **Sp-E:** Augie Lohman. **Musik:** Patrick Williams. **Musik-sup:** Stewart Levine. **Arr:** Herbert Spencer, Billy May. **Tone:** Gene Eliot, Al Overton, Bill McCaughey, Mike Kohut, Lyle Burbridge. **Medv:** Peter Falk (Lou Peckinpaugh), Ann-Margret (Jezebel Dezire), Eileen Brennan (Betty DeBoop), Sid Caesar (Ezra Dezire), Stockard Channing (Bess Duffy), James Coco (Marcel), Dom DeLuise (Pepe Damascus), Louise Fletcher (Marlene DuChard), John Houseman (Jasper Blubber), Madeleine Kahn (Mrs. Montenegro), Fernando Lamas (Paul DuChard), Marsha Mason (Georgia Merkle), Phil Silvers (Hoppy), Abe Vigoda (Sergent Rizzuto), Paul Williams (Boy), Nicol Williamson (Oberst Schlissel), Emory Bass (Butler), Carmine Caridi (Crosseti), Scatman Crothers (Tinker), David Ogden Stiers (Kaptajn), Vic Tayback (Løjtnant DiMaggio), Carole Wells (Hatte-dame), John Calvin (Qvicker), Barry Michlin (Orkesterleder), Jonathan Banks (Taxachauffør), Lew Gallo (Betjent), Lee McLaughlin (Tyk Mand), Zale Kessler, jerry Ziman (Agenter), Wally Berns (Floyd Merkle), Bella Bruck (Vaskekone), Henry Sutton (Portier), Maurice Marks (Vagt), Joe Ross (Michel), Dean Perry, George Rondo, Ronald L. Schwary (Taxachauffører), Louis H. Kelly (Spillebords-leder), Charles A. Bastin (Spillebords-leder), Armando Gonzalez (Bartender), Gary L. Dyer, Steven Fisher (Mænd i bar), Lee Menning, Lauire Hagen, Nancy Warren (Elegante damer), Nancy Marlowe Coyne, Lynn Griffis (Nattens damer), Paula Friel, Sheila Sisco, Lauren Simon (Militær-fruer), Cindy Lind (Marine-hustru), Tina Ritt (Hærhustru), David Mathau (Militær-mand), Gary Alexander, Michele Bernath (Dansere), George F. Simmons (Reporter), Joree Sirianni (Cigaretpige), Cornell Chulay (Tysk sanger). **Længde:** 92 min., 2540 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 17.11.78 ABCinema, Cinema 1-5. Indspilningen begyndt 16.5.1977 i Burbank Studios, Hollywood. Anm. Kos. 140.

MIDNIGHT EXPRESS
Midnight Express. England 1978. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Casablanca Filmworks. For Columbia. **P:** Alan Marshall, David Puttnam. **Ex-P:** Peter Gruber. **P-leder:** Garth Thomas. **I-leder:** Richard Green. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Ray Corbett, David Wimbury, Kieron Phipps. **Stunt-instr:** Roy Scammell. **Manus:** Oliver Stone. **Efter:** bog af Billy Hayes i samarbejde med William Hoffer. **Foto:** Michael Seresin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gerry Hambling. **P-tegn:** Geoffrey Kirkland. **Ark:** Evan Hercules. **Kost:** Milena Canonero. Bobby Lavender. **Makeup:** Mary Hillman, Penny Steyne. **Musik:** Giorgio Moroder. **Sang:** »Istanbul Blues« af David Castle. **Tone:** Rusty Coppelman, clive Winter, Bill Rowe. **Medv:** Brad Davis (Billy Hayes), Randy Quaid (Jimmy Booth), John Hurt (Max), Irene Miracle (Susan), Bo Hopkins (Tex), Paolo Bonacelli (Rifki), Paul Smith (Hamidou), Norbert Weisser (Erich), Mike Kellin (Mr. Hayes), Franco Diogene (Yesil), Michael Ensign (Stanley Daniels), Gigi Ballista (Overdommer), Kevork Malikyan (Anklager), Peter Jeffrey (Ahmet), Zanninos Zanninou (Tyskisk detektiv), Tony Boyd (Aslan), Michael Yannatos (Tolk), Ahmed El Shenawi (Negdir), Dimos Starenios (Billetmand), Joe Zammit Cordina, Yasfar Adem, Raad Rawi, Vic Tablian. **Længde:** 121 min., 3300 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 27.10.78 Kinopalæet. Indspilningen begyndt 12.9.1977 i Malta og Grækenland. Anm. Kos. 140.

NUL PROBLEMER
Pas de probleme! Frankrig 1975. **P-selskab:** Gaumont International. **P:** Robert Sussfeld, Marc Goldstaub. **Instr:** Georges Lautner. **Manus:** Alain Poiré, Annie Maurel. **Foto:** Maurice Fellous. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Michel David. **Musik:** Hubert Rostaing. **Medv:** Miou Miou (Anita), Jean Lefebvre (Michalon), Bernard Menez (Jean Pierre), Henri Guybet (Daniel), Paula Moore (Emmanuelle), Anny Duprey (Janis), Maria Pacome (Madame Michalon), Renée Saint-Cyr (Doktor). **Længde:** 105 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** jesper. **Prem:** 17.11.78 Tivoli.

OGSÅ MED MUNDEN
Les Monteuses. Frankrig. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 83 min., 2250 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Borg. **Prem:** 6.10.78 Carlton. Pornofilm.

OLSEN BANDEN GÅR I KRIG
Danmark 1978. **Dist:** Nordisk Films Kompagni. **P-selskab:** Nordisk Films Kompagni. **P-leder:** Bo Christensen. **Instr:** Erik Balling. **Manus:** Erik Balling, Henning Bahs. **Foto:** Jeppe Jeppesen. **Ass:** Jesper Find, Peter Klitgaard. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ole Steen Nielsen. **Ark:** Henning Bahs. **Kost:** Ulla Houmann, Lotte Dandanell. **Makeup:** Pia Broneé Samson. **Sp-E:** Henning Bahs. **Rekvis:** Magnus Magnusson. **Koreo:** Niels Bjørn Larsen. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Lys:** Søren Sørensen, Michael Sørensen. **Tone:** Hans W. Sørensen, John Nielsen, Michael Dela, Stig Sparre-Ulrich. **Medv:** Ove Sprogøe (Egon Olsen), Morten Grunwald (Benny), Poul Bundgaard (Kjeld), Kirsten Walther (Yvonne), Axel Strøbye (Kriminalass. Jensen), Ole Ernst (Kriminalbetjent Holm), Bjørn Watt-Boolsen (Bang-Johansen), Ove Verner Hansen (Bøffen), Edward Fleming (Den Sorte Baron), Ejner Federspiel (Vagtmand), Karl Stegger (Chefkok), Emil Hass Christensen (Fængelsinspektør), Bjørn Puggaard-Müller (Departementschef), Birger Jensen (Funktionær), Holger Perfort, Holger Vistisen (Kollegaer), John Martinus, Jørgen Bech (Rådhustjenere), Tom McEwan (Butiksejer), Kirsten Hansen-Møller, Hanne Løye, Kirstne Norholt, Ann Margrethe Schou, Solveig Sundborg, Bjarne Adrian, Jan Jørgensen, Perry Knudsen, Bertel Lauring, Ernsat Meyer, Ray Moblak, Claus Nissen, Henning Palner, Åge Poulsen, Poul Thomsen. **Længde:** 107 min., 2935 m. **Censur:** Rød. **udl:** Nordisk. **Prem:** 6.10.78 Palads. Anm. Kos. 140.

OPSTIGNINGEN
Voshoždenie. USSR 1977. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Larisa Shepitko. **Manus:** Juri Klepikov, Larisa Shepitko. **Efter:** fortællingen »Sotnikov« af Vasily Bykov. **Foto:** Vladimir Chukhnov. **Ark:** Juri Raksha. **Musik:** Alfred Shnittke. **Dir:** Juri Nikolayevsky. **Medv:** Boris Plotnikov, vladimir Gostyukhin, anatoli Solonizyn, Lyudmila Pllyakova, Sergej Yakovlev, Maria Vinogradova. **Længde:** 109 min. **Censur:** Fb.u.16. **udl:** Dan-Ina. **Prem:** 26.12.78 Delta. Anm. Kos. 141.

PARISERINDER ÅBNER SIG
La Rabatteuse. Frankrig 1977. **Dist:** Alpha-France. **P-selskab:** shangrila Productions. **Instr:** Burd Tranbaree (= Claude-Bernard Aubert). **Manus:** Burd Tranbaree. **Foto:** Jean Collomb. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Roger Brigelain. **Musik:** Paul Vernon. **Medv:** Birgitte Lahaie, Ghislain Van Hove, Nicole Velna, Daniele Delaude, Barbara Moose, Barbara Stephen, Gérard Grégory, Cortella, Richard Allan. **Længde:** 90 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 30.6.78 Royal (Århus). Pornofilm.

PAULE PAULÄNDER
Paule Pauländer. Vesttyskland 1976. **P-selskab:** Bioskop Film. **P-leder:** Eberhard Junkersdorf. **Instr:** Reinhard Hauff. **Manus:** Burkhard Driest. **Foto:** Jürgen Jürges. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ines Regnier. **Musik:** Richard Palmer-James. **Tone:** Gerhard Birkholz. **Medv:** Manfred Reiss (Paul), Manfred Gnoth (Faderen), Katharina Tüschen (Moderen), Angelika Kulessa (Elfi), Heinz Hurländer (Henrich), Klaus Hellmold (Trossberg), Wolf Dietrich (Meisel), Herbert Steinmetz (Præst), Hildegard Wensch (Berta), Tilo Brückner (Charly). **Længde:** 95 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 26.12.78 Biografen i Huset. Anm. Kos. 142.

PETER OG DRAGEN ELLIOTT
Pete's Dragon. USA 1977. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Ron Miller, Jerome Courtland. **P-leder:** John Bloss. **I-leder:** Christopher Seiter. **Instr:** Don Chaffey. **Instr-ass:** Ronald R. Grow, John M. Poer. **Stunt-instr:** John Moio. **Manus:** Malcolm Marmorstein. **Efter:** fortælling af Seton I. Miller, S.S. Field. **Animation:** Don Bluth, Ken Anderson, John Pomeroy, Gary Goldman, Chuck Harvey, Cliff Nordberg, Ron Clements, Bill Hajee, Randy Cartwright, Glen Keane, Dorse A. Lanpher, Chuck Williams, James Melton. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Gordon D. Brenner. **Ark:** John B. Mansbridge, Jack Martin Smith. **Dekor:** Lucien M. Hafley. **Matte:** P.S. Ellenshaw. **Kost:** Bill Thomas. **Makeup:** Robert J. Schiffer. **Sp-E:** Eustace Lycett, Art Cruickshank, Danny Lee. **Koreo:** Onna White, Martin Allen, David Baker. **Musik:** Al Kasha, Joel Hirschhorn. **Dir:** Irwin Kostal. **Tone:** Herb Taylor, Raymond Craddock, Rank C. Regula. **Medv:** Helen Reddy/Lisbeth Dahl (Nora), Jim Dale/ Claus Ryskjær (Dr. Terminus), Mickey Rooney/Preben Kaas (Lampie), Red Buttons/ Jess Ingerslev (Hoagy), Sean Marshall/Jacob Dahl (Peter), Shelley Winters/Elin Reimer (Lena Gogan), Charles Tyner/Poul Thomsen (Merle Gogan), Gary Morgan/Svend Johansen (Grover Gogan), Jeff Conaway/Ole Ernst (Willie Gogan), Jane Kean/Kirsten Rolffes (Miss Taylor), Jim Backus/Svend Johansen (Borgmesteren). **Længde:** 92 min., 2915 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 13.10.78 Metropol + Ballerup + Bio Trio + Rialto II + provinsen. Børnefilm.

PORNOKLINIKKEN
Lip Smackers. USA **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 70 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/ Panorama. **Prem:** 2.10.78 Broadway. Pornofilm.

RENE LINIER
Interiors. USA 1978. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Jack Rollins-Charles H. Joffe Productions/Creative Management Associates. **P:** Charles H. Joffe, Jack Rollins. **Ex-P:** Robert Greenhut. **P-samordner:** Barbara De Fina. **P-leder:** John Nicoleila. **I-leder:** Carl Zucker. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Martin Berman, Henry Mlott. **Manus:** Woody Allen. **Foto:** Gordon Willis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ralph Rosenblum. **P-tegn:** Mel Bourne, Krista Kea. **Dekor:** Daniel Robert, Mario Mazzola, James & Cosmo Sorice. **Kost:** Joel Schumacher. **Makeup:** Fern Buchner. **Musik:** »Keeping Out of Mischief Now« af Fats Waller, Andy Razaf med Tommy Dorsey. »Wolverine Blues« af John Spikes, Benjamin Spikes, Jelly Roll Morton med The World's Greatest Jazz Band. **Tone:** Bernie Hajdenberg, Nat Boxer, Jack Higgins. **Medv:** Kristin Griffith (Flyn), Marybeth Hurt (Joey), Richard Jordan (Frederick), Diane Keaton (Renata), E. G. Marshall (Arthur), Geraldine Page (Eve), Maureen Stapleton (Pearl), Sam Waterston (Michael), Missy Hope (Unge Joey), Kerry Duffy (Unge Richard), Nancy Collins (Unge Flyn), Penny Gaston (Unge Eve), Roger Morden (Unge Arthur), Henderson Forsythe (Dommer Bartel). **Længde:** 91 min., 2510 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 13.12.78 Dagmar. Anm. Kos. 141.

ROCK'N ROLL FEBER
American Hot Wax. USA 1978. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** Art Linson. **As-P:** Fred T. Gallo. **P-leder:** Fred T. Gallo. **Instr:** Floyd Mutrux. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr-ass:** Joe Wallenstein, Fred Blankenfein, Barrie M. Osborne. **Manus:** John Kaye. **Efter:** fortælling af John Kaye, Art Linson. **Show-kons:** Joe Ferla. **Foto:** William A. Fraker. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Danford B. Greene, Malvin Shapiro, Ronald J. Fagan. **Ark:** Elayne Barbara Ceder. **Dekor:** George Gaines, Jennie Randolph. **Kost:** Robert DeMora. **Makeup:** Gary Liddiard. **Musik: Melodier:** »Hot Wax Theme« af Kenny Vance, Paul Griffin, Ira Newborn. **Solister:** Big Heat Band/ »Rock and Roll Is Here to Stay« af David White. **Solister:** Professor La Plano & The Planotones/ »Minister Lee« af Heather Dixon, Helen Gathers, Emma Ruth Pought, Laura Webb, Jannie Pought. **Solister:** The Delights./ »Maybe« af George Goldner. **Solister:** The Delights./ »Hey Little Girl« af Bobby Stevenson, Otis Blackwell. **Solist:** Clark Otis./ »Reelin' and Rockin'«, »Roll Over Beethoven«, »Sweet Little Sixteen« af og med Chuck Berry./ »Why Do Fools Fall in Love« af Frank Lymon, Morris levy, »That Is Rock and Roll, af Jerry Leiber, Mike Stoller, »Since I Don't Have You« af Josepth Rock, Lennie Martin, James Beaumont, Janet Vogel, Joseph Verscharen, Walter Lester, John Taylor, »The ABCs of Love« af Moris Levy. **Solister:** The Chester-

fields./ »I Put a Spell On You« af og med Screamin' Jay Hawkins./ »Mister Blue« af Dwayne Blackwell. **Solister:** Timmy and the Tangerines./ »Whole Lotta Shakin' Goin' On« af Dave Williams, Sunny David, »Great Balls of Fire« af Jack Hammer, Otis Blackwell. **Solist:** Jerry Lee Lewis/ »That's Why« af Berry Gordy Jr., Gwendolyn Gordy, Tyran Carlo. **Solist:** Jackie Wilson./ »Sincerely« af Harvey Fuqua, Alan Freed. **Solister:** The Moonglows./ »There Goes My Baby« af Benjamin Nelson, Lover Patterson, George Treadwell. **Solister:** The Drifters./ »Hushabye« af Doc Pomus, Mort Shuman. **Solister:** The Mystics./ »Oh Boy«, »Rave On« af Sunny West, Bill Tilghman, Norm Petty. **Solist:** Buddy Holly./ »Stay« af Sid Tepper, Roy C. Bennett. **Solister:** Maurice Williams & The Zodiacs./ »Tutti Frutti« af Richard Penniman, D. La Bostrie, Joe Lubin. **Solist:** Little Richard./ »Zoom« af Esther Navarro. **Solister:** The Cadillacs./ »When You Dance« af Andrew Jones, L. Kirkland. **Solister:** The Turbans./ »Splish Splash« af Jean Maury, Bobby Darin. **Solist:** Bobby Darin./ »Sea Cruise« af Hughey P. Smith. **Solist:** Frankie Ford./ »Goodnight, (Well) It's Time To Go« af Calvin Carter, James Hudson. **Solister:** The Spaniesl/ »Little Star« af Manuel Ponce, Frank La Forge. **Solister:** The Elegants./ »Whispering Bells« af C. E. Quick. **Solister:** Del Vikings./ »Lavender Blue« af Larry Morey, Eliot Daniel. **Solist:** Sam Turner./ »Charlie Brown« af jerry Leiber, Mike Stoller. **Solister:** The Coasters./ »Lonely Teardrops« af Berry Gordy Jr., Gwendolyn Gordy, Tyran Carlo. **Solist:** Jackie Wilson./ »Willie and the Hand Jive« af og med Johnny Otis./ »La Bamba« af William Clauson. **Solist:** ritchie Valens./ »A Thousand Miles Away« af James Sheppard, William H. Miller. **Solister:** The Heartbeats./ »Bye Bye Love« af Felice Bryant, Boudleaux Bryant. **Solister:** the Everly Brothers./ »Honky Tonk Part II« af og med Bill Doggett/ »Sixty Minute Man« af William Ward, Rose Marks. **Solister:** The Dominoes./ »It's All in the game« af Charles Dawes, Carl Sigman. **Solist:** Tommy Edwards./ »Little Darlin'« af Maurice Williams. **Solister:** The Diamonds./ »Do You Want to Dance« af Bobby Freeman, »Stay« af Maurice Williams. **Solist:** Bobby Freeman./ »Summertime Blues« af Eddie Cochran, Jerry Capehart. **Solist:** Eddie Cochran. Big Beat Band: **Arr + Dir:** Ira Newborn. **Musikere:** Ira newborn (single guitar), Wolfgang Melz (bas), Paul Griffin (piano), Don Poncher (trommer), Al Aarons (trompet), Gary Barone (trompet), Jock Ellis (trombone), Anthony Brown (tenor sax), Buddy Collette (tenor sax), Steve Douglas (tenor sax), Don Menza (tenor sax). **Musik-sup:** Kenny Vance. **Tone:** Thomas Overton, Robert Knudsen, George Watters, Alan Murray. **Medv:** Tim McIntire (Alan Freed), Fran Drescher (Sheryl), Jay Leno (Mookie), Laraine Newman (Louise), Carl Earl Weaver, Al Chalk, Sam Harkness, Arnold McCuller (The Chesterfields), Jeff Altman (Lennie Richfield), Moosie Drier (Artie Morress), John Lehne (Coleman), Stewart Steinberg (Stone), Jack Edward Ellis (Phillips), Richard Forbes (Donahue), Stephen Pearlman (Peter Overmeyer), Keene Curtis (thomas leonard), Pat McNamara (Gordie), Will Thornbury (Sid), Hamilton Camp (Louie Morgan), Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Screamin' Jay Hawkins (Dem selv), Charles Greene (Clark Otis), Kenny Vance (Professor La Plano), Joe Esposito, Bruce Sudano, Ed Hokenson (The Planotones). **Længde:** 91 min., 2510 m. **Censur:** Rød. **udl:** C.I.C. **Prem:** 27.11.78 Tivoli. Indspilningen påbegyndt d. 14. november 1977. Anm. Kos. 140.

RÆDSLER I DYBET
Piranha. USA 1978. **P-selskab:** New World/Piranha Productions. **P:** Jon Davison, Chako Van Leeuwen. **Ex-P;** Roger Corman, jeff Schechtman. **P-samordner:** David Kayler. **P-leder:** Tom Jacobson, Tom Hammel. **Instr:** Joe Dante. **2nd-unit-instr:** Dick Lowry. **Instr-ass:** Charles Eglee, Greg Gears, Costa Mantis. **Stunt-instr:** Robert Creed, Courad palmisano, Nick Palmisano, Bobby Sargent. **Manus:** John Sayles. **Efter:** fortælling af Richard Robinson, John Sayles. **Animation:** Phil Tippett, Adam Beckett. **Foto:** Jamie Anderson. **2nd-unit-foto:** M. Todd Henry. **Sp-foto-E:** Peter Kuran, Bill Hedge, Rick Taylor. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Mark Goldblatt, Joe Dante. **Ark:** Bill Mellin, Kerry Mellin. **Dekor:** Jeff Ayres. **Sp-E:** Jon Berg, Doug Barnett, Dave Morton. **Musik:** Pino donaggio. **Dir:** Natale Massara. **Dykkere:** John smead. **hundetræner:** William Decker. **Tone:** Kendirck Sweet, Joel Goldsmith, Richard Anderson, Dave Yewdale, Terry Eckton. **Medv:** Bradford Dillman (Paul Grogan), Heather Menzies (Maggie McKeown), Kevin McCarthy (Dr. Robert Hoak), Keenan Wynn (Jack) Dick Miller (Buck), Barbara Steele (Dr. Mengers), Belinda Balaski (Betsy), Melody Thomas (Laura), Bruce Gordon (Oberst Waxman), Barry Brown (Soldat), Paul Bartel (Dumont), Shannon Collins (Suzie Grogan), Shawn Nelson (Whitney), Richard Deacon (Earl Lyon), Janie Squire (Barbara), Roger Richman (David), Bill Smillie (Fangevogter), Guich Kooch (TV-mand), Jack Pauleson (Dreng i kano), Eric Henshaw (Mand i kano), Robert vinson (Soldat), Virginia Dunnam (Pige), Hill Farnsworth (Vandskiløber), Bruce Barbour (Mand i båd). **Længde:** 94 min., 2457 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.11.78 Imperial. Katastrofefilm.

RÆDSLERNES KORRIDOR
Damnation Alley. USA 1977. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Landers-Roberts/Zeitman. For 20th Century-Fox. **P:** Jerome M. Zeitman, Paul Maslansky. **Ex-P:** Hal Landers, Bobby Roberts. **As-P:** Maurey Cohen. **P-leder:** William C. Davidson. **Instr:** Jack Smight. **2nd-unit-instr:** Michael Moore. **Instr-ass:** Donald Roberts, Bart Roe. **Stunt-instr:** Dean Jeffries. **Manus:** Alan Sharp, Lukas Heller. **Efter:** roman af Roger Zelazny. **Animation:** Mimi Gramatki. **Laser-kons:** Clyde L. Tichenor. **Foto:** Harry Stradling Jr. **Micro-foto:** Ken Middleham. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Frank J. Urioste. **P-tegn:** Preston Ames. **Ark:** William Cruse. **Dekor:** Norman Rockett. **Kost:** Michael Hoffman, Jennifer Parsons. **Makeup:** Lon Bentley. **Sp-E:** Milt Rice, Margo V. Anderson. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Arr:** Arthur Morton. **Tone:** Ed Rossi, William Hartman, Richard Sperber, Bruce Bisnez, Theodore Soderberg, Douglas Williams, Paul Wells. **Medv:** Jan-Michael Vincent (Tanner), George Peppard (Denton), Dominique Sanda (Janice), Paul Winfield (Keegan), Jackie Earle Haley (Billy), Kip Niven (Perry), Robert Donner (Bjergmand/Vagt), Seamon Glass (Bjergmand), Trent Dolan (Tekniker), Mark L. Taylor (Haskins), Bob Hackman (Oberst), Erik Cord (Brændende mand), Terrence Locke (Politimand), Marcia Holley (Gloria). **Længde:** 97 min., 2650 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 10.11.78 Nørreport. Anm. Kos. 141.

SEXKILLING MED KARATEKLØER
They Called Her Cleopatra Wong. USA/Phillipinerne **P-selskab:** B.A.S. Filmproductions. **Instr:** George Richardson. **Medv:** Marrie Lee, George Estregan, Dante Varona, Alex Pecate, Johnny Wilson. **Længde:** 91 min., 2490 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA. **Prem:** 10.11.78 Colosseum. Karate-vold.

SLÆGTEN
Danmark 1978. **Dist:** Panorama. **P-selskab:** Panorama Film. (I samarbejde med Det Danske Film-Institut og Danmarks Radio). **P:** Just Betzer. **P-leder:** Lars Kolvig. **Ass:** Gorm Lindbjerg. **Instr:** Anders Refn. **Instr-ass:** Morten Arnfred. **Manus:** Anders Refn, Flemming Quist Møller. **Efter:** roman af Gustav Wied. **Foto:** Mikael Salomon. **Ass:** Michael Christensen. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Anders Refn, Kasper Schyberg. **P-tegn:** helge Refn. **Ark:** Erling Jørgensen. **Regi:** Erling Jørgensen, Steffen Damsgård. **Kost:** Gitte Kolvig. **Makeup:** Lene Henriksen. **Musik:** Kasper Winding. **Lys:** Ove Hansen, Jimmy Leavens. **Tone:** Niels Arild Nielsen, Niels Torp. **Medv:** Jens Okking (Helmuth), Helle Hertz (Alvilda), Bodil Udsen (Juliane), Poul Reichhardt (Pastor Mascani), Stefan Ekman (Grev Scheele), Stine Bierlich (Baby), Anne Marie helger (Fr. Jensen), Birgit Sadolin (Fru Mascani), Masja Dessau (Clara Mascani), Ulla Lock (Stasia), Otto Svendsen (niels tjener), Claus Strandberg (Jacob), Allan Olsen (Julius), Folmer Rubæk (Forvalteren), Elin Reimer (Stine), Inger Stender (Jomfru Petersen), Judy Gringer (Maren), Else Marie (Amalie), Troels Munk (Nikkelaj), Jørn Faurschou (Hans-Peder), Bendt Rothe (From), Aster Quist-Møller (Dr. Larsen), H. C. Andersen (Jens Kusk), Morten Arnfred, Per Holst, August bech, Jens Therkelsen, Albert Mertz, Ulrich Holstein, Elith Nykjær. **Længde:** 119 min., 3250 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Panorama. **Prem:** 26.12.78 Saga, Bio Lyngby, Bio Trio, Ballerup. Anm. Kos. 141.

SNURRE SNUP OG HANS VENNER
USA 1949-1963. **Dist:** Warner Bros. **Farve:** Technicolor. **Filmene er:** 1949: »Knights Must Fall« (Snurre Snup som ridder- og panser og plade). **Instr:** I. Freleng. **Manus:** Tedd Pierce. **Musik:** Carl Stalling. (A Bugs Bunny Special). 1952: »Tweety's SOS« (Pip og Sylvester). **Instr:** Chuck Jones. 1953: »Bell-Hoppy« (Sylvester som Kattekonge). **Instr:** Robert McKimson. »A Mouse Divided« (Den fordrukne stork). **Instr:** I. Freleng. 1957: »Quacker Tracker« (Daffy i Mexico - speedy Gonzales i Mexico). **Instr:** Rudy Lariva, 1958: »Baton Bunny (Snurre Snup som orkesterdirigent - Bugs Bunny laver unoder). **Instr:** Chuck Jones. 1963: »Hare breadth Hurry« (Snurre Snup som reservestruds). **Instr:** Chuck Jones. **Længde:** 46 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner. **Prem:** 27.11.78 Alexandra.

STJERNEPARADEN / METROPOLS JULESHOW
All Star Cartoon Revue. USA 1933-51. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Walt Disney. **Farve:** Technicolor. **Filmene er:** 1933: »Julenat« (Night Before Christmas). 1935: »Brand, Brand« (Mickey's Fire Brigade). 1936: »Fedtmule som flyttemand« (Moving Day). 1941: »Anders And som skolebetjent« (Truant Officer Duck), »Anders Ands bondegård« (Old MacDonald Duck). 1946: »Jungleklovnen« (Clown of the Jungle) **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Ray Patin, Payne Thebaut. **Musik:** Oliver Wallace. »Anders And og Bjørnen« (Dumb Bell of the Yokon) **Instr:** Jack King. **Manus:** Harry Reeves, Homer Brigtman. **Musik:** Oliver Wallace. 1947: »Anders And som tapeserermester« (Inferior Decorator) **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Lee Morehouse, Bob Moore. **Musik:** Oliver Wallace. »Storvasken« (The Big Wash). **Instr:** Clyde Geronimi. **Manus:** Bill Berg, Milt Banta. **Musik:** Oliver Wallace. 1948: »Pluto og skildpadden« (Pluto's Surprise Package). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Milt Schaffer, Eric Gurney. **Musik:** Oliver Wallace. 1949: »Pluto er forelsket« (Pluto's heart Throb). **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Roy Williams. **Musik:** Oliver Wallace. 1951: »Chip og Chap gør kur« (Two Chips and a Miss) **Instr:** jack Hannah. **Manus:** Nick George, Bill Berg. **Musik:** J. S. Dubin. »Anders Ands tog« (Out of scale). **Instr:** Jack Hannah. **manus:** Bill Berg, Nick George. **Musik:** Paul J. Smith. (Sidstnævnte film vises kun i Metropols Juleshow der endvidere består af: »Pluto er forelsket«/ »Anders And som skolebetjent«/ »Jungleklovnen«/ »Brand, Brand«/ »Chip og Chap gør kur« og »Julenat«). **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **prem:** 17.11.78 Bio Trio, Rialto II (samt m. reduceret program: Metropol). Anm. Kos. 140.

STRANDET PÅ EN ØDE Ø
The Sea Gypsies. **Eng. titel:** Shipwreck! USA 1978. **P-selskab:** Raffill Productions/ NBC Television. **P:** Joseph C. Raffill. **As-P:** Gerard Alcan. **P-sup:** Hal Schwartz. **P-leder:** Jerry Kingery. **Instr:** Stewart Raffill. **Instr-ass:** Hal Schwartz. **Manus:** Stewart Raffill. **Foto:** Thomas McHugh. **2nd-unit-foto:** Gerard Alcan. **Undervandsfoto:** J. Berry Herron. **Farve:** CFI-color. **Klip:** Dan Greer, R. Hansel Brown, Art Stafford. **Musik:** Fred Steiner, Lyn Murray, Jeff Alexander. **Tone:** Craig Felburg. **Medv:** Robert Logan (Travis MacLaine), Mikki Jamison-Olsen (Kelly Zimmerman), Heather Rattray (Courtney MacLaine), Cjon Damitri Patterson (Jesse), Shannon Saylor (Samantha MacLaine), Mike Litbe (TV-mand), Nancy Loomis (Veninde). **Længde:** 101 min., 2800 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 13.10.78 Alexandra. Familiefilm.

STYRKE 10 FRA NAVARONE
Force 10 From Navarone. England 1978. **Dist:** Columbia-Emi-Warner. **P-selskab:** Open Road Productions/Marwi. Navarone Productions. For Columbia. **P:** Oliver A. Unger. **Ex-P:** Carl Foreman. **As-P:** David W. Orton. **Co-P:** John R. Sloan. **P-leder:** Nigel Wooll, Donko Buljan. **Instr:** Guy Hamilton. **2nd-unit-instr:** Freddie Cooper. **Instr-ass:** bert Batt, Andy Armstrong, Misa Autic. **Stunt-instr:** Eddie Stacy. **Manus:** Carl Foreman,

Robin Chapman. **Efter:** roman af Alastair MacLean. (Yderligere materiale leveret af George MacDonald Fraser). **Foto:** Christopher Challis. **2nd-unit-foto:** Fred Cooper. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Raymond Poulton. **P-tegn:** Geoffrey Drake. **Ark:** Fred Carter, Velko Despotovic. **Kost:** Emma Porteous. **Makeup:** Peter Robb-King. **Sp-E:** Rene Albouze, Peter Hutchinson, Guiseppe Carozza, Zdravko Smojnec. **Sp-foto-E:** Geoffrey Drake, Robin Browne. **musik:** Ron Goodwin. **Tone:** Derek Holding, dino Di Campo, Bill Trent, Robin Gregory, Doug Turner, Bob Jones. **Medv:** Robert Shaw (Major Mallory), Harrison Ford (Oberstløjtnant Mike Barnsby), Barbara Bach (Maritza Petrovitch), Edward Fox (Sergent »Milly« Miller), Franco Nero (Kaptajn Radicek) Carl Weathers (Sergent Walter Weaver), Richard Kiel (Kaptajn Drazek), Alan Badel (Major Petrovitch), Angus MacInnes (Løjtnant Doug Reynolds), Michael Byrne (Major Schroeder), Philip Latham (Kommandør Jensen), Petar Buntic (Løjtnant Marko), Michael Sheard (Sergent Bauer), Leslie Schofield, Antony Langdon, Richard Hampton (Forhøjrsledere), Paul Humpoletz (Sergent Bismark), Dicken Ashworth (Nolan), Christopher Malcolm (Rogers), Nick Ellsworth (Salvone). **Længde:** 118 min., 3230 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 26.12.78 Imperial. Indspilningen påbegyndt 4. oktober 1977 i Jugoslavien, London, Malta. Krigsramasjang.

SUPERMAN
Superman. USA 1978. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Alexander Salkind productions. **P:** Pierre Spengler. **Ex-P:** Ilya Salkind. **P-sub:** Bob Simmonds. **P-leder:** Dusty Symonds. **Instr:** Richard Donner. (Ucred: Richard Lester). **Instr-ass:** Dominic Fulford, Roy Button. **Stunt-instr:** Alf Joint, Vic Armstarong. **Manus:** Mario Puzo, Robert Benton, David Newman, Leslie Newman. **Efter:** fortælling af Mario Puzo. **Foto:** Geoffrey Unsworth, Denys Coop, Paul Wilson. **Kamera:** Johnny harris, John Morgan, Peter Hammond. **Ass:** Trevor Coop, Jonathan Taylor. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Stuart baird. **Ass:** Bob Mullen, Mike Duthie. **P-tegn:** John Barry. **Ark:** Norman Reynolds, Maurice Fowler, Les Dilley. **Dekor:** Larry Cleary. **Matte:** Les Bowie. **Kost:** Yvonne Blake. **Makeup:** Stuart Freeborn. **Sp-E:** Derek Maddings, Colin Chilvers, Roy Field. **Musik:** John Williams. **Medv:** Marlon Brando (Jor-El), Gene hackman (Lex Luthor), Christopher Reeve (Clark Kent/Superman), Ned Beatty (Otis), Jackie Cooper (Perry White), Glenn Ford (Jonathan Kent), Trevor Howard (Første Elder), Margot Kidder (Lois Lane), Jack O'Halloran (Non), Valerie Perrine (Eve Teschmacher), Maria Schell (Vond-Ah), Terence Stamp (General Zod), Phyllis Thaxter (Martha Kent), Susannah York (Lara), jeff East (Unge Clark Kent), March McClure (Jimmy Olsen), Sarah Douglas (Ursa), Harry Andrews (Anden Elder), Lee Quigley, Aaron Smolinski. **Længde:** 144 min., 3935 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **udl:** Nordisk. **Prem:** 26.12.78 Palads. Indspilningen begyndt 28.3.1977 i Shepperton Studios, England. Anm. Kos. 141.

TIL SIDSTE MAND
Go Tell the Spartans. USA 1978. **Dist:** Avco-Embassy. **P-selskab:** Mar Vista produktions. A Spartan Company Production. **P:** Allan F. Bodoh, Mitchell Cannold. **Ex-P:** Michael Leone. **As-P:** jesse Corallo. **P-samordner:** Joel corallo. **P-sup:** Jeff Sinclari. **P-leder:** Jesse Corallo. **Instr:** Ted Post. **Instr-ass:** Jesse Corallo, Michael Kane. **Stunt-instr:** Don Pike. **Manus:** Wendell Mayes. **Efter:** romanen »Incident at Muc Wa« af Daniel Ford. **Foto:** Harry Stradling Jr. **Farve:** CFI-color. **Klip:** Millie Moore. **Ark:** Jack Senter. **Dekor:** Ed Parker. **Kost:** Ron Dawson. **Makeup:** Jack Petty. **Sp-E:** Bob Dawson. **Musik:** Dick Halligan. **Tone:** Bill Randall, Jay Harding, Bill Mauger. **Medv:** Burt Lancaster (Major Asa Barker), Craig Wasson (Korporal Stephen Courcey), Jonathan Goldsmith (Sergent Oleonowski), Marc Singer (Kaptajn Al Olivetti), Joe Unger (Løjtnant Raymond Hamilton), Dennis Howard (Korporal Abraham Lincoln), Dennis Clennon (Løjtnant finley Wattsberg), Evan Kim (Cowboy), John Megna (Korporal Ackley), Hilly Hicks (Signalman Toffee), Dolph Sweet (General Harnitz), Clyde Kusatsu (Oberst Minh), James Hong (Korporal Gamle Mand), Denice Kumagai (Butterfly), Tad Horino (Et-øje Charley), Phong Diep (Min's tolk), Ralph Brannen (Minhs assistent), Mark Carlton (Kaptajn Schlitz), **Længde:** 114 min., 3140 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 23.10.78 Nørreport. Indspilningen begyndt 14.9.1977. Anm. Kos. 140.

92 MINUTTER AF I GÅR
Danmark 1978. **Dist:** Partner & Kompagnon. **P-selskab:** Partner & Kompagnon. **P:** Mogens Elkow. **P-leder:** Henriette Sørensen. **Ass:** Claude Olivier. **Instr:** Carsten Brandt. **Manus:** Carsten Brandt, Mogens Elkow. **Foto:** Dirk Brüel. **Ass:** Morten Bruus Petersen, Alexander Gruszynski. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Kasper Schyberg. **Regi:** Michael Cronström. **Ass:** Lizet Baré. **Dekor:** Jørgen Jensen, Henrik Ibsen. **Musik:** Henrik Blichmann. **Lys:** Søren Danielsen. **Tone:** Erik Jensen. **Ass:** Søren Lehmann Rasmussen. **Medv:** Roland Blanche (Franskmanden), Tine Blichmann (Pigen), Marianne Jørgensen (Veninden), Claus Strandberg (Venindens mand), Klaus Neiiendam, Jean-Michel Ribes (Flyttemænd). **Længde:** 100 min., 2730 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Partner & Kompagnon. **Prem:** 3.11.78 Grand, Palads, Bio-Centret (Århus). Anm. Kos. 140.

TVILLINGERNES OVERERØTISKE SEXLEGE
Phantasmes. Frankrig 1975. **P-selskab:** Impex Film/Films ABC. **P:** André Samarcq. **Instr:** jean Rollin. **Manus:** Jean Rollin. **Foto:** Allinh. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Michel Patient. **Musik:** didier William Lepauw. Opus 29 af Schubert. **Medv:** mylene D'Antes, Jean-Louis Vattier, Rachel Mhas, Malene Myller, Manuelle Marinno, Cyril Val, Greg Masters, Alban Ceray, Claudia Zante, Monica Swinn, Catherine Castel, Marie-Pierre Castel. **Længde:** 70 min., 1900 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 27.11.78 Studio 1-2. Pornofilm.

VIL DU SE MIN SMUKKE NAVLE
Danmark 1978. **Dist:** Obel. **P-selskab:** Steen Herdel Film. **P:** Steen Herdel. **P-leder:** Ib Tardini. **Ass:** Tine Hjortbøl. **instr:** Søren Kragh-Jacobsen. **Manus:** Hans Hansen **Efter:** egen roman fra 1976. **Kons:** Lærer Morten Permin. **Foto:** Peter Roos. **Ass:** Søren Berthelin, Jesper Bæk-Sørensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ass:** Sten Henriksen. **Kost:** jette Termann. **Rekvis:** Søren Skjær. **Ass:** John Johansen. **Musik:** Søren Kragh-Jacobsen, Leif Lindskov. **Musikere:** Tom McEwan, Michael Friis, Morten Kærså, Kenneth Knudsen, Jacob Groth, Torben Broup, Carsten Smedegaard, Bendt Hesselmann. **tone:** Jan Juhler, Niels Arild, Per Assentoft, Jørgen McLavry. **Medv:** Birger Larsen (Claus), Lise-Lotte Rao (Lene), Henning Palner (Svendsen), Gertrud Mollerup (Kirsten), Carsten Thomsen (Jørn), Helle Borup (Eva), Maria Keller (Henny), Lars Jesper Nielsen (Finn), Lise-Lotte Henriksen (Mona), Erik Winther (Ole), Karina Jarlstrup (Vivi), Niels Andersen (John) Benny Dahl (Gert), Hannah Johansen (Dorte), Arne Skjoldorff (Kim), Pia Schwenn (Ulla), Walther Jensen (Jens), Solveig Sundborg, Jørgen Beck (Mennesker ved havn), Frederik Holsson (Købmand), Laila Andersson (Claus' mor), Jesper Christensen (Modefotograf), Marie Hauch (Lillesøster). **Længde:** 95 min., 2590 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 9.10.78 Palads, Nygade, Saga og Biocentret (Århus), Kino (Silkeborg). Anm. Kos. 140.

VILDE ENGLE GÅR AMOK, DE
Rebel Rousers. USA 1967. **Dist:** Four-Star Excelsior. **P-selskab:** Paragon Internatinal Picture. **P:** Martin C. Cohen. **P-leder:** John Gardes. **Instr:** Martin B. Cohen. **Instr-ass:** Bud Cardos. **Manus:** Abe Polsky, Michael Kars, Martin B. Cohen. **Foto:** Lazslo Kovacs, Glen Smith. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Thor Brooks. **Tone:** Robert dietz. **Medv:** Jack Nicholson (Bunny), Cameron Mitchell (Mr. Collier), Diane Ladd (Karen), Bruce Dern (J.J.), Dean Stanton, Neil Burstyn, Lou Procopio, Earl Flynn, Phil Carey (The Rebels), Robert Dix, Jim Logan, Sid Lawrence, Johnny Cardas. **Længde:** 78 min., 2050 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Alliance. **Prem:** 18.12.78 Colosseum. Indspillet på location i Los Angeles, Arizons og sydlige Californien. Først udsendt i USA i 1970. Vold og motorcykler.

VILDE ÅR, DE
Big Wednesday. USA 1978. **Dist:** Warner Bros. ¼P-selskab: A-Team Productions. **P:** Buzz Feitshans. **Ex-P:** Alex Rose, Tamara Asseyev. **P-leder:** John g. Wilson. **instr:** John Milius. **2nd-unit-instr:** Terry Leonard. **Rolle-besætter:** Karen Grossman. **Instr-ass:** Richard Hashimoto, Bill Scott, Victor Msu. **Manus:** John Milius, Dennis Aaberg. **Surfere:** Ian Cairns, Peter Townend, Bill Hamilton, Gerry Lopez, J. Riddle, Jackie Dunn. **Surf-kons:** Spyder Willis, Roger brown, Bud Browne. **Foto:** Bruce Surtees. **Undervandsfoto:** George Greenough, Dan Merkel. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Robert L. Wolfe, Tim O'Meara. **Ass:** Carol Ann Jackson. **P-tegn:** Charles Rosen. **Matte:** P.S. Ellenshaw. **Ark:** Dean Mitzner. **Dekor:** Ira Bates. **Kost:** Ann Lambert, Bill Milton. **Makeup:** Jack Young. **Sp-E:** Joe Unsinn. **Musik:** Basil Poledouris. **Musik-klip:** Gene Marks. **Arr:** Greig McRitchie. **Tone:** Harlan Riggs, Jon von Stroheim, Marvin Kosberg. **Medv:** Jan-Michael Vincent (Matt), William Katt (Jack), Gary Busey (Leroy), Patti D'Arbanville (Sally), Lee Purcell (Peggy Gordon), Sam Melville (Bear), Darrell Fetty (Waxer), Gerry Lopez (Sig selv), Hank Warden (Shopping Cart), Joe Spinell (Psykolog), Steve Kanaly (Sallys mand), Barbara Hale (Mrs. Barlow), Fran Ryan (Lucy), Dennis Aaberg (Slick), Reb Brown (Enforcer), Robert Englund (Fly), Keith Davis (Ostrich), Johnny Fain (Breathman), Rick Dano (Panhead), Michael Talbott (Hog), Geoff Parks (Crusher), Ivar Arai (Boogie), Titus Napoleon (Chubby), Frank McRae (Sergent), Perry Lang (Tall Kid), Mike Raden (Denny), Pat Beckwith (Flea), kathy mcCullen, Charlene Tilton, Terry Bolo, Kevan Dignam, Sherry Lee Marks, Cindy Daly, Lynne Theel, Janet Johnson (Piger), Lorie Busk (Melissa) Jack Bernardi (Skrædder), Gray Frederickson (Læge), Arthur Rosenberg (Official), Stephen Mendillo (Orderly), Aesop Aquarian (Hippie), Guy larry Finley, Richard O'Bryan, Todd Lookingland, Gary Boyle, Sasha Jensen (Surfere), Christopher Woods (Livredder), Jimmy Bracken (Barnesurfer), Kevin Schultz (Surfer), Stacey Keach Sr. (Gammel mand), Iris Korn (Gammel dame), Celia Kaye (Bears brud), Ollie O'Toole (Minister), Brian Damage Vincent (Matts hund). **Længde:** 119 min., 3280 m. **Cenmsur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 16.11.78 Alexandra. Indspilningen begyndt 11.7.1977, i El Pasa, Texas, Calif. Anm. Kos. 140.

ØJNE
Eyes of Laura Mars. Eyes. USA 1978. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Jon Peters Organization. For Columbia. **P:** Jon Peters. **Ex-P:** Jack H. Harris. **As-P:** Laura Ziskin. **P-samordner:** Shari Leibowitz. **P-leder:** Louis A. Stroller. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Louis A. Stroller, Mel Howard, Joseph Maimone Jr. **Stunt-instr:** Alex Stevens, Konrad Sheehan, Jim Lovelett, Harry MNadsen, Bill Anagnos, Tammas Hamilton. **Manus:** John Carpenter, David Zelag Goodman. **Efter:** fortælling af John Carpenter, Jon Peters. **Foto:** Victor J. Kemper. **Sp-foto-E:** James Liles. **Foto-kons:** Rebecca Blake. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Michael Kahn. **P-tegn:** Gene Callahan. **Ark:** Robert Gundlach. **Dekor:** John Godfrey. **Kost:** Theoni V. Aldredge. **Makeup:** Lee Harman, Vince Callaghan, Lynn Donohue. **Sp-E:** Edward Drohan. **Musik:** Artie Kane. **Musik-sup:** Charles A. Koppelman. **Solist:** Barbra Streisand. **Tone:** Chuck Campbell, Les Lazarowitz, Robert Knudson, Robert Glass, Don MacDougall. **Medv:** Faye Dunaway (Laura Mars), Tommy Lee Jones (John Neville), Brad Dourif (Tommy Ludlow), Rene Auberjonois (Donald Phelps), Raul Julia (Michael Reisler), Frank Adonis (Sal Volpe), Lisa Taylor (Michele), Darlanne Fluegel (Lulu), Rose Gregorio (Elaine Cassell), Bill Boggs (Sig selv), Steve Marachuk (Robert), Meg Mundy (Doris Spenser), Marilyn Meyers (Sheila Weissman), Gary Bayer, Mitchell Edomnds (Reportere), Michael Tucker (Bert), Jeff Niki, Toshi Matsuo (Fotoassistenter), John E. Allen (Billy T.), Dallas Edward Hayes (Douglas), Anna Anderson, Deborah Beck, Jim Devine, Hanny Friedman, Winnie Hollman, Patty Oja, Donna Palmer. **Længde:** 103 min., 2810 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 1.12.78 Kinopalæet. Indspilningen startet d. 10. november 1977.

Kosmo-rama film-guide

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

★★ **BERNARD OG BIANCA** – Seneste lange tegnefilm fra Disney-studierne er charmerende i streg og historie, vittig og yndefuld i personkarakteristik. (Kos. 140).

★★ **BRYLLUP, ET** – Robert Altmans komedie om tosserierne omkring et amerikansk bryllup er vittig i sine mange og præcise detaljer. Med Vittorio Gassman, Lillian Gish, Mia Farrow. (Kos. 141).

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

★ **CONVOY** – Sam Peckinpahs seneste film (med Kris Kristofferson og Ali McGraw) er veloplagt underholdning med lastbilchauffører som nutidens cowboys.

★★ **DEER HUNTER, The** – Tre timer lang, berømmet og berygtet, talentfuld i detaljerne, men løs i helheden fortæller Michael Cimino om venskab i fredstid og krig. Med Robert De Niro, Christopher Walken og John Savage.

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

DRENGENE FRA BRASILIEN – Langstrakt Franklin J. Schaffner filmatisering af Ira Levins gyser om Hitlers arvinger. Med Laurence Olivier og Gregory Peck.

★ **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. (Kos. 140).

DØDENS GAB 2 – Klodset og ligegyldig næsten-genindspilning af Spielbergs film men helt uden Spielbergs tætte gys. Med Roy Scheider. (Kos. 140).

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

FM, DIT PROGRAM – Den dygtige amerikanske fotograf John Alonzo er ikke nær så dygtig som instruktør, og hans musikfilm er ligegyldig til sidste tone.

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

★ **GÅDEFULDE FEDORA** – Billy Wilders seneste film er et veloplagt gammeldags melodrama om en Hollywood-stjernes mystiske skæbne. Wilders håndelag er der, formatet savnes. (Kos. 141).

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

★ **HELDET FORFØLGER DEN TOSSEDE** – Indtagende amerikansk komedie (fra 1970) med Gene Wilder i hovedrollen.

★★ **HONNING MÅNE** – Bille 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).

★★ **HVOR VINDEN RASER** – Alan J. Pakulas moderne western er flot og meningsfyldt americana om paranoia på prærien og med superspil af Jane Fonda. Med Jason Robards og James Caan. (Kos. 141).

★ **HVORFOR IKKE!** – Coline Serreaus spillefilmdebut er ganske vellavet i det formelle, men langt fra sikker i sin skildring af seksuelle tre- og firekanter. (Kos. 141).

★ **HØSTSONATEN** – Ingmar Bergmans nyligt Bodil-belønnede film er tung og anstrengende, men flot i hysteriet og eminent spillet af Ingrid Bergman og Liv Ullmann. (Kos. 141).

JEG ELSKER MIG – Et vittigt manuskript og en veloplagt Henry Winkler i hovedrollen opvejer kun delvis Carl Reiners usikre instruktion. Om en mand, der for enhver pris vil opleve succes. (Kos. 141).

★ **KANINBJERGET** – Lovlig håndfast tegnefilm efter Richard Adams' allegoriske roman.

KÆRLIGHED ER KOLDERE END DØDEN – Fassbinders spillefilmdebut er gold og ligegyldig stiløvelse.

★ **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).

★ **DEN LYSERØDE PANTER TA'R HÆVN** – Peter Sellers er superb i en ellers jævn komedie, der langt fra er så fantasirigt iscenesat som Sellers' spil fortjener. Med Dyan Cannon. (Kos. 140).

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

★ **MORDET PÅ EN KINESISK BOOKMAKER** – John Cassavetes' næstsidste film er hans mindst usædvanlige. Levende spil (af Ben Gazzara) og tæt atmosfære i spinkel historie.

★★ **NOSFERATU, VAMPYREN** – ★ Werner Herzogs film efter Murnaus gamle historie er visuelt frapperende og tæt i stemningen, men også lidt svag i logikken. Med Klaus Kinski og Isabelle Adjani.

★ **PIGEN DER VIDSTE FOR MEGET** – Goldie Hawn er lyspunktet i Colin Higgins' debutfilm, der rummer mange skæve buk for Hitchcock.

★ **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).

★★ **RENE LINIER** – Woody Allens stærkt Bergman-inspirerede film om den borgerlige verden er pæn i detaljerne, men instruktøren Allen savner selvstændighed overfor læremesteren. Med Diane Keaton, Geraldine Page. (Kos. 141).

★★ **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).

★ **SLAP AF, DOKTOR** – Walter Matthau er afslappet morsom som en enkemand med ambitioner om at lege Don Juan.

★ **STJÅLNE KROPPE** – Remake af Don Siegels »Invasion of the Body Snatchers«, der i Philip Kaufmans instruktion er blevet til en flot og underholdende stiløvelse uden meget perspektiv. Med Donald Sutherland.

★ **SUPERMAN** – Christopher Reeves selvironiske spil i titelrollen kan ikke helt redde filmen fra Richard Donners tunge instruktion. Som journalistpigen Lois Lane er Margot Kidder veloplagt.

★ **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 et samlende midtpunkt, og Ted Posts instruktion er kompetent (Kos. 140).

★★ **TRÆSKOTRÆET** – Ermanno ★ Olmis tre timer lange prisvinder fra Cannes 1978 er et atmosfæremættet sidestykke til Bertoluccis »1900«, men en stærkere dramatisk konstruktion havde klædt filmen og Olmis dybfølte humanisme.

★★ **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-Jensensens 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. (Kos. 139).

★★ **ÅH, GUD!** – Afslappet, morsom og menneskelig komedie med George Burns som rar Vorherre, hvis budskab sjældent høres på vor jord. Carl Reiner har instrueret. (Kos. 140).

Kommende:
John Cassavetes
Reinhard Hauff
Poul Schrader
John Landis
Michael Cimino
Jeremy Kagan
Michael Apted