

## DE LANGE KNIVES NAT

»De lange knives nat« er *viscontissimo*: netop dette emne kunne han vælge – for at få lejlighed til at behandle det netop sådan. Som alle romantikere har han en svaghed for overdrivelser, det særlige ved ham er, at han også har talent for overdrivelser. Når et emne som dette behandles i den eksalterede, operapåvirkede stil, som Visconti har rendyrket og for tiden ikke vil give afkald på, kan det ikke overraske, at der forekommer teatraliske, overspændte og også frastødende vulgære scener. Von Essenbeck'erne kan jo ikke skildres med taktfuld overbærenhed – som var de Salina'ere på Sicilien.

For Visconti var det naturligt i dette stykke samtidshistorie at se en parallel til Richard Wagners »Nibelungens Ring«, og han kaldte jo også sin film »Götterdämmerung«. Wagner gjorde selv opmærksom på, at Alberich ikke ville have kunnet skade guderne, dersom disse ikke var modtagelige for ulykken, og det er tilsvarende Viscontis udgangspunkt, at ulykken kom over Tyskland i trediverne, fordi det tyske *establishment* havde mistet enhver sans for moralske værdier, og fordi de materielle værdier, der gav magt og indflydelse, var i hænderne på enten degenererede arvtagere eller hensynsløse opkomlinge.

Von Essenbeck'ernes familieoverhoved, industrimagnaten baron Joachim, nedkalder ulykkerne over sig, sin familie og det tyske samfund, da han af hensyn til afsætningsmulighederne beslutter sig til at samarbejde med Hitler. Men Visconti vil ikke blot tilkendegive sin mening om Krupps ansvar. Familien von Essenbeck repræsenterer i første række det tyske borgerskab, men de enkelte medlemmer er tillige repræsentanter for tysk kultur. Visconti har ved flere lejligheder udtrykt beundring for tysk kultur; forklaringen på dens nederlag i disse år må være, at den inficeredes af den forrådnede moral, og måske var angrebet allerede, før hitlerismen triumferede. George Steiner har hævdet, at det tyske sprog viste sygdomstegn allerede på Bismarcks tid, han mener endog, at sproget har medansvar for ulykkerne.

Men Visconti, i hvis film Bach-dyrkerne ender som SS-mand, giver sig selvfølgelig ikke af med at forklare: han *viser*.

Hans film består af en række *takes*, der skildrer forskellige stadier af opløsningsprocessen. Gennem en sindrig, nu og da måske også ligefrem udspekuleret, anvendelse af farverne skaber han en undergangsatsfære: for disse »fordømte« er der ingen vej tilbage. For at anskueliggøre depravationens omfang går han til groteske yderligheder: myrderier, incestscener, homoseksuelle orger.

I mange scener er personerne psykologisk utroværdige. De er slet ikke personer, men mennesketyper, der repræsenterer tendenser, som var karakteristiske for denne tid på det sted. Det er en farlig metode, menneskeskildringen kan blive så abstrakt, så teoretisk, at figurerne end ikke kan interessere som personifikationer. Sådan er det nu ikke her. Der er ganske vist ingen »karaktertegn« i gængse forstand, men man er bestemt interesseret i at følge, hvorledes det går med de forskellige medlemmer af familien Essenbeck.

Måske dog Martin, som han spilles af *Helmut Berger*, vil kunne betragtes som et »psykologisk interessant tilfælde«, men han skal dog nok i første række repræsentere en mennesketype, som det nye regime havde brug for og forstod at udnytte. For øvrigt er han jo den centrale figur i magtspillet om stålværkerne (efter at den gamle baron er blevet myrdet), fordi han er den retmæssige arving. Alle tre parter søger at drage fordel af hans svagheder: Konstantin, SA-manden, der afløste den flygtede Herbert som vicepræsident; baronens magtbegærlige datter Sophia, der vil have sin elsker Friedrich Bruckmann til tops; og det perverterede intelligensmenneske, SS-officeren Aschenbach, der i sidste ende går af med sejren.

Det er denne magtkamp, der giver filmen kontinuitet. Det er ikke kun en familiestrid. Hæren, SA og SS deltager i dette opgør, der fører til »de lange knives nat«. SA-møder er skildret med en sådan styrke og vildskab, at disse scener næsten kan måle sig med TV-reportagerne . . .

Der er i filmen – som sædvanlig hos Visconti – en række litterære mindelser, som dog her virker formålsløse. Man kan fornemme, at Visconti har haft Mann's »Buddenbrooks« i tankerne, men Martin degenererer jo uægtelig i en mere uhyggelig forstand end den yngste Buddenbrook. Sophia driver Friedrich frem efter et Macbeth-skema, men det er også kun efter skemaet.

Visconti har selvfølgelig også denne gang været omhyggelig med detaljer, kostumer, frisurer, møbler osv. Der tales engelsk i filmen – til glæde for det amerikanske publikum. Det var et pengespørgsmål.

»De lange knives nat« er i flere henseender en karakteristisk Visconti-film. Måske havde den vundet ved her og der at være en anelse mindre karakteristisk. Visconti-stilen har givet bedre resultater i tidligere film. »De lange knives nat« kan måske betegnes som en fremragende »opsætning«. Som sådan gør den dybt indtryk. Måske er den ikke et mesterværk, men den er i hvert fald tydeligt nok en mesters værk.

Albert Wüinblad.

■ CADUTA DEGLI DEI/GÖTTERDÄMMERUNG (DE LANGE KNIVES NAT) 1969. NATIONALITET: Italien/Vesttyskland. DISTRIBUTION: Warner Bros.-Seven Arts. PRODUKTION: Pegaso Film-Dear Film-Präsidents Film. EXECUTIVE PRODUCER: Pietro Notarianni. PRODUCERE: Alfredo Levy, Ever Haggiag. SUPERVISION: Anna Davini, Umberto Sambuco, Gilberto Scarpellini. INSTRUKTØR: Luchino Visconti. MANUSKRIFT: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli. CHEFFOTOGRAFER: Armando Nannuzzi, Pasquale de Santis. KAMERA: Nino Cristiani, Giuseppe Berardini. FARVESYSTEM: Eastmancolor, Technicolor Print. FORMAT: Widescreen. ARKITEKT/DEKORATION: Pasquale Romano. KLIP: Ruggero Mastroianni. MUSIK: Maurice Jarre. TONE: Vittorio Trentino. INSTRUKTØRASSISTENT: Albino Cocco. MEDVIRKENDE: Dirk Bogarde (FRIEDRICH BRÜCKMANN), Ingrid Thulin (BARONESSE SOPHIE von ESSENBECK), Helmut Griem (ASCHENBACK), Helmut Berger (MARTIN von ESSENBECK), Renaud Verley, (GÜNTHER von ESSENBECK), Umberto Orsini (HERBERT THALLMAN), Albrecht Schönhals BARON JOACHIM von ESSENBECK), René Koldehoff (KONSTANTIN von ESSENBECK), Charlotte Rampling (ELISABETH THALLMANN), Florida Bolkan (OLGA), Nora Ricci (GUVERNANTE), Irina Wanka (LISA KELLER), Valentina Ricci (THILDE), Karin Mittendorf (ERIKA). LÆNGDE: 154 min. (NB: Viscontis version spillede i 163 min., men blev med Viscontis billige nedklippede for verdenspremierer). UCENSURERET. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Carlton 26. 12. 1969.

»De lange knives nat« er indspillet on location i Unterach am Attersee, Østrig, og i Essen og Düsseldorf, Vesttyskland, samt i Cinecittà studierne i Rom. Originalversionen er dog engelsksproget. Indspilningen begyndte allerede i 1968, men blev efter et par måneder stoppet, fordi der ikke var flere penge. Efter en lang pause trådte Warner Bros.-Seven Arts i USA derefter ind i produktionen, og i foråret 1969 var filmen færdig.

## JOHN OG MARY

Fejlen ved Peter Yates er, at han mangler *holdning* til tingene. Han har lavet 5 film i mindst 4 forskellige genrer, idet han har udnyttet ting, der var oppe i tiden, og han har lagt håndelag for dagen, men personlighed har man ikke mærket noget til. Netop på dette sidste afgørende punkt adskiller han sig fra en anden spredt filmskaber som Howard Hawks.

Peter Yates, der er født 1929, debuterede i 1962 med »Summer Holiday«, der efter anmeldelser at dømme var en glat, konventionel sang- og ungdomsfilm, bygget op omkring Cliff Richard. Hans næste »One Way Pendulum«, har vi ikke set, men ifølge »Monthly Film Bulletin« var det en lidet interessant, om end kvik filmatisering af et kriminalguespil om en dagdrømmer. Noget med makaber humor, flugt fra virkeligheden og en fantasi-retssag. Det lyder lidt modernistisk og Lester-agtigt. Dernæst fulgte »Manden bag kuppet« (»Robbery«), en ferm, men neutralt holdningsløs skildring af det store togroveri. Kuppet og politijagten blev beskrevet så uengageret som en sportskamp. Der var en ret minutøs redegørelse for miljøet og især en voldsom biljagt.

Så kom den stærkt overvurderede »Bullitt«, der igen havde en virtuos biljagt og desuden »seriøse« problemer: den hæderlige politimands ensomme jagt mod politisk pression, mod forbryderne og hans problemer med konen. Det var nok en god film, men med en masse stilistisk maner i kameraarbejdet (uskarpe billeder, tele- og zoommisbrug). Næsten alt drejede sig om at vise et autentisk San Francisco, og denne i og for sig prisværdige bestræbelse fik noget demonstrativt over sig på bekostning af en nærmere logisk redegørelse for den beundrede detektivs grunde til at gøre dit eller dat. At »Bullitt« var bedre end »Manden bag kuppet«, skyldtes for en stor del manuskriptet og Hollywood-maskineriet i denne hans første amerikanske film.

Nu har vi så fået »John og Mary«, som de fleste anmeldere finder charmerende, om end noget bagatelagtig. Der kan være grund til engang imellem forholdsvis udførligt at tage fat på en ret ubetydelig succesfilm.

Det er den gamle *boy meets girl*-historie, men moderniseret, idet den begynder i sengen og ender med, at de to sammesteds præsenterer sig formelt for hinanden. Vi får ikke overvældende meget at vide om parret. *Han* er en lidt kedelig indendørsarkitekt, ungarl med smart taglejlighed, interesse for madlavning samt en vag træthed ved udsigten til dybere engagement. Det er lidt svært at tro på, at han kan have haft det sketchagtigt beskrevne forhold til en flagrende mannequin, når der samtidig mere end antyder en vis skyhed hos ham, f. eks. hans tilbageholdenhed i baren i begyndelsen. På én gang playboy og seriøs kunstdyrker, som går på New York Film Festival for at se Godards »Weekend«, og som holder »Sight and Sound« (vi ser flere gange vinternummeret 1968-69, og det er naturligvis netop det med artiklen om »Rosemary's Baby« samt billedpræsentation og anmeldelse af »Bullitt«).

Hun arbejder i et kunstgalleri, bor sammen med to veninder og har haft en stribe forhold, det første med en spejderdreng, da



hun var 16, sidst et med en politiker. Andet får vi faktisk ikke at vide om de to alt-dominerende hovedpersoner. Fremtidsdrømme, markante karaktertræk eller andet individuelt særpræg synes de ikke at have. Dustin Hoffman og Mia Farrow har *personality* og talent til at få dem til at leve, men ikke til at blive særlig interessante. »John og Mary« giver ikke et slående tidsbillede af 70'ernes romantiske længsel på samme måde, som den 10 år ældre »Andeløs« præcist ramte 60'ernes desillusionerede følsomhed ved mildest talt at fortælle mere om Michel og Patricia.

Den i og for sig banale historie er peppet op med forskellige Lelouch-agtige mondæniteter både indholdsmæssigt og formelt. Der er en undergrundsfilm (meget demonstrativ), et politikermøde med ungdomsoprørere, demonstrationstog, diskussion af »Weekend« og en fest med striptease og gamle film – alt sammen anskuet med en bedsteborgerlig ironi. Samtidig er der en del selvbevidsthed i det erotiske frispog (bare numser, »It makes you horny as hell«), hvad der fremkalder en masse halvt genert fnisen i premierebiografen i København. De tilsvarende ting indgik netop med perfekt naturlighed i helheden i Godards geniale debutfilm.

Der er også en stribe klicheer. F. eks. dette med mannequinen, der absolut ikke ved noget om madlavning (et helt, usnittet

*Dustin Hofman og Mia Farrow.*

løg ned i gryden); det er dansk folkekomedie-niveau. Så er der den unge puddel-luftende mand, som vrænger ad ordet »Girls!« Den slags stiliseret satire hører ikke hjemme i en film, der mestendels prøver at være psykologisk realisme. Og hvorfor skal Johns liderlige ven absolut komme med nogle brutale bemærkninger om Mary i sidste del? Fordi det »hører sig til«, at den romantisk forelskede helt har et stupidt jordbudent modstykke!

Men det er især de stilistiske excesser, der trækker filmen ned på det uforpligtende underholdningsplan. Der er først den overdrevne brug af et i øvrigt spændende virkemiddel: den indre monolog (med underteksterne i parentes). Et sted er der således en rent litterært kommenterende metafor. Andre steder bliver det til tegneserie-bobler i malplaceret Jules Feiffer-stil, især som underlægning til det rædsomme frosne billede i køkkensamtalen. Eller da han siger, at æg nok ikke er hendes dagligkost; hun svarer: »Well, it depends« og så mekanisk indre monolog: »On who she wakes up with«/»On who I wake up with«.

Mest fashionabel er flashback-teknikken, som virker som tung Resnais/Lester/Buñuel-imitation. Det er en udmærket idé, at per-

sonerne erindrer sig deres forhistorie, specielt hvordan det egentlig gik til, at de mødtes, men efterhånden bliver de mange tilbageblik et påskud til ikke at uddybe scenerne og ikke redegøre for personernes overvindelse af den lange weekends døde punkter. Tænk på den 24 minutter lange, uafbrudte værelsescene i »Andeløs«! Det er meget pudsigt, når man stiliseret forestiller sig hendes gade og huset med filminstruktøren og japanerne, men så snyder Yates lidt, da han skal vise os det i virkeligheden. Hun ringer nemlig hjem til veninden og lover at købe ind på vejen, hvorefter vi ser hende komme hjem med en stor indkøbspose, men denne scene viser sig at være foregået langt tidligere, for hun har ikke forladt Johns lejlighed. Måske er det blot noget, hun forestiller sig? Et andet sted er der i hvert fald et imaginært indskud, som man ikke straks bliver klog på. Det er, da han hvisker Marys telefonnummer ud på spejlet og standser ved tanken om mannequins invitation til fest samme aften. Det, vi så ser, er ren fantasi, som kun udpensles, fordi det er lækkert *dolce vita*.

Man kunne blive ved at nævne prøver på Yates' smarte opfindsomhed, men dette turde være dokumentation nok. Det skal slet ikke nægtes, at der er rørende enkeltheder og mange vittigt-satiriske iagttagelser af tilværelsen i New York, men filmen er som



helhed en alt for fiks og tom soufflé. Anden gang, man ser den, klasker den sammen ved mindste puf. *Frederik G. Jungersen*

■ JOHN AND MARY (JOHN OG MARY) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: 20th Century-Fox. PRODUKTION: Debrod Productions. PRODUCER: Ben Kadish. PRODUKTIONSLEDER: David Golden. INSTRUKTØR: Peter Yates. 2nd UNIT: Nicholas Sgarro. MANUSKRIFT: John Mortimer efter roman af Mervyn Jones. CHEFFOTOGRAF: Gayne Rescher. FARVESYSTEM: DeLuxe. FORMAT: Panavision. KLIP: Frank P. Keller. PRODUKTIONSTEGNER/ARKITEKT: John Robert Lloyd/ass.: Robert Wightman. DEKORATION: Philip Smith. MUSIK: Quincy Jones. SANGE: Quincy Jones (musik), Alan & Marilyn Bergman (tekst). ORKESTRERING: Leo Shuken, Jack Hayes. TONE: Jack Jacobsen, David Dockendorf. KOSTUMER: Anthea Sylbert, Marilyn Putnam, George Newman. FOTOGRAFISKE EFFEKTER: L. B. Abbott, Art Cruickshank. INSTRUKTØRASSISTENT: Stephen Barnett. MEDVIRKENDE: Dustin Hoffman (JOHN), Mia Farrow (MARY), Michael Tolan (JAMES), Marian Mercer (MAGS ELLIOT), Sunny Griffin (RUTH), Stanley Beck (ERNEST), Tyne Daly (HILARY), Alix Elias (JANE), Julie Garfield (FRAN), Marvin Lichtermann (DEAN), Susan Taylor (MINNIE), Olympia Dukakis (JOHNS MOR), Carl Parker (TENNIS-SPILLEREN), Richard Clarke (CHARLIE) Cleavon Little (FILMINSTRUKTØREN), Marilyn Chris (HANS KONE), Alexander Cort (DEN »UÆGTE« FILMINSTRUKTØR), Kristoffer Tabori (SPEJDER-DRENGEN). LÆNGDE: 92 min., 2530 m. CENSUR: Rod. DANSK UDLEJNING: Fox Film. DANSK PREMIERE: Grand 19. 12. 1969.

## DEN GALE DANSKER

Det er en utroligt dristig stil, parret Bent og Kirsten Stenbæk har valgt til deres filmmusicals – eller vaudevillefilm, som de vist helst vil kalde den. Selv hævder de (som Kirsten Stenbæk i Kosmorama 94), at det er en stil, der udspringer af den klassiske københavnske revy, der netop er ved at uddø, men resultatet er, at de i hvert fald – sikkert bevidst – giver afkald på at udnytte hovedparten af de elementer, der gør den klassiske film-musical eller det klassiske film-lystspil til en så fornøjelig affære – og ofte til mere end blot det.

De giver f. eks. afkald på at udnytte tidsbilledet. Når de vælger at lade en film som »Den gale dansker« foregå omkring Den første Verdenskrig, kunne man have ventet at se denne tid udnyttet på den ene eller den anden måde (som f. eks. tiden omkring lyd-filmens gennembrud udnyttedes i »Singing in the Rain«). Men nej – tiden er hverken udnyttet til en eller anden form for sådan-variant-dengang-komik eller krigen som en alvorlig baggrund for løjerne. Der er slet ikke noget tidsbillede, hverken i kostumer eller rekvisitter eller sminkning eller noget andet; man spiller simpelthen ikke på denne streng. Det er bare for sjov, at filmen påstås at foregå ved Første Verdenskrig – og hvad der bare er for sjov er jo sjældent særlig morsomt.

Eller f. eks. miljøerne, en del af tidsbilledet, eller bare et selvstændigt bidrag, en definition af det rum og den atmosfære, hvori historien foregår, således som f. eks. i »On the Town«, hvor byen New York så åbenlyst spiller med. Men nej. Der er intet gjort for at få Antwerpen til at ligne Antwerpen eller nogen som helst anden by (inklusive København) og ligeledes med København. Og som med det ydre miljø, således også med interiørerne. Enkelte af dem – værtshuset, nogle trapperum, et hotel – er ganske vist meget lækre, men adskillige andre – først og fremmest lejligheden i Antwerpen – er blot slet maskerede rum i studierne. Man lader som om dette er et køkken eller en dagligstue eller et nødlazaret, – for sjov naturligtvis. Og heller ikke med lyden prøver man at skabe lidt

autentisk atmosfære af den ene eller den anden art. Overalt er lydrummet det samme, mikrofontilslutningen lige tæt, der er ingen lyd-karakteristik af de miljøer, hvori det hele foregår. Grellest er dette naturligtvis på stranden ved Fanø, hvor lyden stadig er denne samme indendørs studielyd plus et syntetisk bølgeskulp. Men også dette virker så gennemført, at det må være bevidst: man spiller heller ikke på denne streng.

Eller f. eks. personskildringen. Ingen af personerne har en varme og dybde, som hovedpersonerne i de fleste amerikanske lystspil, sangfilm og musicals. Ligesom bipersonerne i disse film kan være enstrengede typer – men da altid differentierede og markante: den bryske politimand, den pudsig sydstatmiljonær, den rare avissælger eller hvad det nu kan være – er alle figurer hos Grastenbæk tegnet i én streg, og her endda overalt den samme: deres eneste karaktertræk synes at være en falsk liderlighed – falsk, fordi den indskrænker sig til at pigerne kan lide at blive taget på det bare stykke på lårene mellem strømperne og trusserne (et stykke, der jo er forsvundet efter opfindesen af strømpebukserne; er det mon derfor filmen er henlagt til gamle dage?), mændene kan lide at tage dem der. Kun enkelte af hovedpersonerne har et enkelt karaktertræk mere: Axel er ond (men man finder selvfølgelig aldrig rigtig ud af, hvorfor og hvordan han er det), Rasmus og Christine er iltre (men på den anden side er de ikke stort mere iltre end de øvrige personer, så det er et spørgsmål, om vi her har karaktertræk ved personerne eller et stiltræk i filmen). Og da personerne er helt flade er det kun naturligt, at heller ikke handlingen udnyttes. Det er ganske umuligt at engagere sig en smule i disse personers kærlighedsforviklinger, og den fragmentariske form i handlingens afvikling synes at vise, at man slet og ret har valgt heller ikke at spille på denne streng.

Eller f. eks. valget af synspunkter, billedkompositioner, bevægelser i billedet. Intetsteds forekommer billedforløbet tvingende nødvendigt, kun et par gange forekommer et billede komponeret med en (oftest banal) pointe (Rasmus der klæder sig af under sengens horisont, portier'ens fingerende behandskede hånd i billedets højre nederste hjørne osv.) – ellers synes alt tilfældigt, hvilket kommer grellest frem der, hvor der pludselig har været en kran til rådighed under Victorias dans i lazaretet. Men også denne tilfældighed virker så gennemført, at der næppe er tale om ren sjusk eller uformåen-hed. Det må være bevidst, at man ikke spiller på denne streng.

Men alt dette er jo negative bestemmelser. Hvordan nu karakterisere Bent Grasten og Kirsten Stenbæks filmvaudeville-stil positivt – hvad er det, filmen skal leve på, hvad er det, Grastenbæk synes er morsomt, let og fornøjeligt? Meget er der jo ikke tilbage, men noget både i filmene og den nævnte lille artikel af Kirsten Stenbæk kunne tyde på, at det væsentlige skal være afviklingen af den enkelte scene, den enkelte scenes blanding af dialog, sange, danse og almindelig flintren rundt. Det er tilsyneladende kun disse ganske få virkemidler, parret vil spille på. Og lad os så se på dem en for en, karakterisere dem og prøve at vurdere, om dette i hvert fald i Grastenbæks form er tilstrækkeligt til at bære en film.

Svagest er dansen, der almindeligvis ikke kommer bare op på siden af det, man kan se almindelige unge mennesker præstere til en fest eller et beat-bal. Undtagelsen er her Rasmus' og kaptajnens lille gode gammel-dags music-hall nummer på en gade i København og Rasmus' ganske poetiske ensomme dans i en natlig gård. Men dansen synes da ofte også kun at skulle gøre det ud for lidt bevægelseskontrapunkt til sangene, som der synes investeret væsentlig mere arbejde i.

Særlig markante er de dog ikke blevet af det. Ganske vist kan det såmænd være ganske rørende, at sangteksterne åbenbart helst skal være på engelsk for at sangene kan få den rette *feeling* for auteur-parret, men lige-gyldigt hvilket sprog de er på, hæver de sig dog intetsteds op over den slags musikalske og tekstlige almindeligheder, der nok kan være ganske kønne at lytte til for en kort stund, men som dog aldrig bider sig fast, hverken i filmens struktur eller i erindringen.

Tilbage bliver så endelig personerne måde at tale og bevæge sig på. Og her er vi da endelig også ved noget, der må siges at være parrets helt selvstændige positive bidrag til filmlystspillet – og samtidig vel nok det, der tydeligst er overtaget fra teater- eller revy-scenen: skuespillerne flintren omkring, grimmerer voldsomt til hinanden, fladtræder nogle få ældgamle visuelle gags, gør kraftige forsøg på at se ud som om de selv synes de er gevaldigt morsomme, og afvikler dialogen med skiftevis en sætning sagt med en kraftig røst, en skreget hysterisk.

Spørgsmålet er så, om dette er morsomt nok til at bære en hel film. For mig er det end ikke morsomt nok til at bære en enkelt scene. Og derfor forekommer »Den gale dansker« mig at være en uendeligt langstrakt, umorsom, undertiden vulgær, oftest blot trætende affære med meget, meget få lyspunkter.

Det er altså en utroligt dristig stil, parret Bent Grasten og Kirsten Stenbæk har valgt til deres vaudevillefilm. De giver afkald på at udnytte størstedelen af det klassiske film-lystspils træk. Og hvad de sætter i stedet er intet værd. Det samlede resultat ligeså.

*Søren Kjørup.*

■ DEN GALE DANSKER, 1969. NATIONALITET: Danmark. DISTRIBUTION: ASA Filmudlejning. PRODUKTION: ASA Film Studio. PRODUKTIONSLEDER: Erik Overbye. INSTRUKTØR: Kirsten Stenbæk. MANUSKRIFT: Kirsten Stenbæk og Bent Grasten. FOTO: Carsten Behrendt-Poulsen. KLIP: Anders Refn. MUSIK: Søren Christensen. KOREOGRAF: Vivian Bjarnov Lage. TONE: Jan Juhler, Michael Nielsen, Philip Foss. KOSTUMER: Kirsten Stenbæk, Katrine Stoffregen. DEKORATION: Kirsten Stenbæk, Hans Chr. Enger, Leo Jørgart. KERVISITTER: Jørgen Hinsch. MAKEUP: Åse Tarp. LYS: Preben Nielsen. ASSISTENTER: Eva Hammershøj, Steen Juhler, Freddy Enok Hanson, Jimmy Leavens, P. W. Petersen. MEDVIRKENDE: Peter Steen (RASMUS), Judy Gringer (CHRISTINE), Olaf Nielsen (AKSEL PETERSEN), Ulla Pia (ANNABELLA), Ann-Mari Max Hansen (MADAME HYAZINTHE), Sisse Reingaard (REDAKTØREN), Lars Knutzen (BANKIEREN), Otto Brandenburg (DEN TYSKE OFFICER), Eva Dønné (VICTORIA), Søren Stromberg (SOLDATEN RUDOLF), Birgit Zinn (DEN SØDE SYGEPLEJESKE), Niels Skousen (KAPTAJNEN), Peter Ronild (DEN TYSKE KAPTJAJN), Annelise Hovmand (DEN FLOTTE DAME), Bent Warburg (OVERTJENEREN), Gitte Reingaard (SERVITRIGEN), Søren Fischer (TJENEREN), Noemi Roos (RECEPTIONSDAMEN), Flemming Dyjak (MANDEN DER GRINER), Lotte Olsen (BILLETDAMEN), Bente Graugaard (PIANISTINDEN), Finn Deleuran, Birgitte Heiberg, Susanne Tuxen, Lotte Rothman, Kasper Winding, Hanne Hastrup, Lone Rasmussen, Kaj Sørensens, John Wexøe, Lars Olesen, Vivian Nygaard, Niels Okdal, Camilla Skousen, Mads Pedersen, Niels Ufer. LÆNGDE: 79 min., 2165 m. CENSUR: Rod. DANSK PREMIERE: Imperial 17. 11. 1969 (med »Sejlad« som 12 min. lang forfilm).