

helt vundet for dukkefilmen og har siden udelukkende helliget sig denne.

Trnka beskæftigede sig således overhovedet ikke med film før 1945, og af dukkefilm havde han til da kun set Ptsuschkos „Den nye Gulliver“ (1935). Det er traditionerne fra marionetteatret med dets folkløstiske, satiriske og litterære temaer, han viderefører. Men efterhånden forenes denne udviklingslinje med udviklingslinjen fra Gottwaldov til en kunstnerisk syntese, der nu har gjort den tjekkiske dukkefilm til absolut førende på feltet.

★

I de senere år har Trnka eksperimenteret med kombination af tegne- og dukkefilm, papirklip, tegnefilm, der bygger på rytmisk fremførelse af statiske billeder, og kombination af dukkefilm og papirklip. I øjeblikket er han ved at indspille en serie film med hånddukker (Mester Jakel-dukker) i samarbejde med den kendte Jakel-fremstiller Josef Pehr. Udviklingen har medført, at Trnka mere og mere glider over til at blive lærer og vejleder for filmkunstnere inden for de eksperimenterende og fabulerende grene af tjekkisk filmkunst, en rolle, som hans omfattende skoling i en række kunstneriske discipliner gør ham yderst velegnet til. Han er i dag en af filmkunstens største og mest alsidige begavelse, hvilket omverdenen er ved at opdage og anerkende. For nylig fik han Det Britiske Filmakademis pris for årets bedste „animated film“: „Præriens sang“, som også har været vist af Det Danske Filmmuseum.

DEN STORE HADER

SENSO. (SANSERNES RUS). — Prod.: Lux Film 1954. Manus.: Luchino Visconti, S. Cecchi d'Amico, G. Proserbi, C. Alianello, G. Bassani, Tennessee Williams, Paul Bowles efter novelle af Camillo Boito. Instr.: Luchino Visconti. Foto (Technicolor): G. R. Aldo, Robert Krasker. Musik: Anton Bruckner, Verdi. Kostumer: Marcel Escoffier, Pietro Tosi. Medv.: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Christoforo De Hartungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni.

Kan »Sansernes rus« — »Sensø«, tidligere i tidsskrifterne nævnt under arbejdstitlen »Uragano d'estate« (Sommerstorm) — virkelig, som det nogle steder er blevet hævdet herhjemme, være en underholdningsfilm?

Nej, det turde være indlysende, at denne historie om en venetiansk grevinde, der vildt forelsker sig i en af fjendens officerer under østrigernes besættelse af Venedig i 1860'erne og af den grund svigter modstandsbevægelsen, er en meget skrap ideologisk film, som fortsætter linjen fra »La Terra Trema«. Intenst hader Visconti denne italienerinde, der svigter sagen for sin private udfoldelses skyld, intenst hader han det kollaborerende bourgeoisie, og parallelterne til forholdene hjemme og ude under anden verdenskrig fremføres med al ønskelig tydelighed (med karakteristisk viscontisk virtuositet bliver en østrigsk stemme et sted ligefrem til en radiostemme, der er spærretidsarrangementer, der er »stykskerpiger« etc.). Grevinden forråder to gange, og det er ikke langt fra, at Visconti under hende den brutale hån, som officeren retter mod hende, da hun finder ham sammen med en gade pige (man gætter på, at denne scene er skrevet af den meget voldsomme roman-



Farley Granger
og Alida Valli.
»Sansernes rus«.

forfatter Paul Bowles). Kendskab til Viscontis tidligere produktion — kun 3 film: »Ossessione«, »La Terra Trema« (begge vist af Filmmuseet) og »Bellissima« — ville have forhindret den anmelder, der ovenfor især hentydes til, i at gå i fælden.

Det kan indrømmes, at »Senso« er noget af en fælde. Den har hyppigt pragtfulde farvebilleder, smældende kompositioner, flotte sevenser med raffinerede lyseffekter, den er kort sagt alt andet end stilistisk asketisk, og dette kan let blænde, så man ikke får set bag billederne. Men dette kan ikke bebrejdes Visconti, en så lidenskabelig og polemisk instruktør kan det tillades at dyrke den højt elegante form, virtuositeten er ikke tom.

Ved at være den første Visconti-film, der ikke er realistisk, afspejler »Senso« behovet i Italien for nye veje. Filmen kan nærmest kaldes en slags ideologisk opera, og instruktøren forsøger at hjælpe os til at forstå stilen ved netop at tage sit udgangspunkt i operascener. Som *Stroheim* i »The Merry Widow« krænger vrangen ud af kendt operestof, krænger Visconti, der iøvrigt er en af Italiens betydeligste teaterinstruktører, vrangen ud af en række meget benyttede operamotiver, samtidig med at han udnytter noget af det meget stiliserede og lækkert artificielle i formen og pisker spillet op til det stærkt mimende og stærkt gestikulierende.

»Senso« ejer på mange måder storhed, men det skal indrømmes, at den ikke har været helt heldig med spillemådens stilisering, hvor heldig den end har været med stiliseringen i de andre henseender. Først må det dog siges, at *Farley Granger* og *Alida Valli* (officeren og grevinden) ikke har spillet så godt som her i meget lang tid — her er de i hvert fald *brugt*, her er der dog maset med dem. Deres ellers som regel stive mimik er opløst under Viscontis bearbejdende hænder. Men resultatet er dog i sidste instans krampe og kulde, instruktøren vrænger djævelbløndt ad dem, men det er vrængbilleder. Menneskeformstillingen har aldrig været Viscontis force, måske er han for stor en hader til at kunne lade sine mennesker folde sig selvstændigt ud.

Imidlertid, denne italiener er stadig en meget stor *metteur en scène* og en meget stor angriber.

Erik Ulrichsen.

VEJEN TIL DØDEN

LA STRADA. (LA STRADA). — Prod.: Ponti-De Laurentiis 1954. Manus.: Federico Fellini og Tullio Pinelli. Instr.: Federico Fellini. Foto: Otello Martelli. Musik: Nino Rota. Medv.: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani.

»La Strada« er kommet til Danmark og blevet modtaget med ærbødig begejstring. Den berømmes for sin poesi, hylides som en af de seneste og mest fremragende vækster i neorealismens vildtvoksende buskade. Og det er en udmærket film, først og fremmest god i betydningen velgjort, velsmurt, perfekt. Men

perfektionisme og neorealisme går ikke rigtig sammen. Den nødvendige og begejstrede improvisation i »Rom, åben by« og »Paisa« er her blevet gennemtænkt, nedskrevet og indstuderet. *Federico Fellini*, som har iscenesat »La Strada«, skrev manuskriptet til de nysnævnte, tidlige hovedværker i den italienske neorealisme. Hvordan det så har været at skrive manuskript til *Rossellini*, som efter sigende improviserede fra dag til dag, fra indstilling til indstilling. Kan det være, at manuskriptforfatteren Fellini — når han nu selv er instruktør — har villet bringe system i den skødesløse kameraføring, orden i improvisationerne? Hvis ikke, hvad bevæger så denne talentfulde og følsomme instruktør til at lade filmens struktur forfalke, sætte indskydelserne i spændetrøje og forvandle dem til mæner?

Filmen »La Strada« er god. Men ens oplevelse ledsages af et ubehag, som man først efterhånden får placeret og årsagsbestemt. Grimme landskaber og grævejre er fundet frem og indordnet i en stram opbygning. De lidt lange, halvnære billeder — mærket neorealisme — promenerer i afmålt tempo filmen igennem. Tristheden i det tragiske udgangspunkt, poesien i den medlidenhed, hvoraf hele handlingen lever, og den totale udsigtsløshed, som er dens perspektiv, summer sig op til en march på stedet. Det er trist, at det skulle gå sådan. Og hvad så?

»Umberto D.« var også en pessimistisk, udsigtsløs film. Men den havde sin logik, som ikke bundede i enkelttilfældets særlige vilkår. Her var alle veje spærret, livsbanen afsluttet, forholdet til hunden var det eneste bånd, der knyttede Umberto til tilværelsen. Og Umberto var ikke den mand, som selv kunne tage hånd i hanke med livet og ændre dets kår. Hans vej var ubønhørlig, tragisk.

Gelsomina, som i »La Strada« bliver solgt til den omstrejfende gogler Zampano for 10.000 lire, er ikke af den grund afhændet til vorherre. Hverken på den måde, som forsigtigt anbefales i det indskudte afsnit om klostret, eller i den forstand, som filmens slutning anviser: Hun efterledes af Zampano og dør. Hendes naive og småtossedede fremtoning kunne være ment som en handlingsbetvinger og igangsætter. Som *Toto* i »Miraklet i Milano« kunne hun påkalde medlidenhed og vantro for til slut at oplamme. Men filmens instruktør vil det ikke sådan. Han svigter godheden og naiviteten, dømmer den til nederlag. Og der har han let spil. Han behøver blot en intrige, spundet af tilfældigheder som fjendskabet mellem Zampano og narren *Il Mattio*, for at dræbe Gelsominas og vort livshåb.

Alt dette giver pessimismen i filmen en bismag af noget villet. Det hindrer naturligvis ikke, at passager og billeder, spil og situationer gang på gang griber en. De er hentet fra livet og giver den italienske realisme ny betydning. Stykke for stykke er filmen ikke til at komme udenom, det føles »rigtigt«, men sammenlagt er det ikke ægte nok.

Det betyder ikke, at det er urealistisk. Bevares, sådan et forløb kan vel også tænkes. Men Fellini kvæler livskimene i de enkelte episoder med en kategorisk dødsdom. Han vil sine personers vanhed. Det bliver kun tragisk, hvis det også føles nødvendigt — som i de *Sicas* »Umberto D.« eller *Rossellini*s og *Fellini*s egen »Paisa«.

Theodor Christensen.