

# FESTIVALRAPPORT: MOSKVA

Af Arne Svensson

Moskvafestivalens bedste film viste, hvilke resultater en virkelig kunstner kan opnå selv med det mest dagligdags emne. *Kaneto Shindos* „Hadaka no shima“ (Den nøgne ø) skildrer i dokumentarisk stil (gang på gang går tanken til *Flabertys* „Man of Aran“) en families genvordigheder på en lille ø i det vestlige Japan. Der er intet af rejsefilmens falske eksotisme med naturbørn i paradisiske omgivelser. Manglen på vand gør landarbejdet til en stadig kamp mod tørken. Kvinden henter vand på fastlandet og ror ud til øen, over hvis afbrændte skråninger hun og manden senere må bære det. Med suveræn foragt for den kommercielle films episke konventioner indfletter Shindo monotone nærbilleder af fødder, som stolper af sted, af jord, som udmattelig op-suger vandet. Af og til brydes føddernes rytme, når den udmattede kvinde snubler på skrånningen og spilder vandet. Familiens få glæder skildres også: en rejse til byen, en tur med tovbane. Efter den ældste drengs død bryder den deprimerede mor sammen. Med et fortvivlensens skrig kaster hun sig ned på marken og river planterne op. Manden arbejder roligt videre, og kort efter fortsætter hustruen med at bære vand. Kredsen er sluttet. Den indledende scenes lange kameratur ind mod øen modsvares af slutningsscenens bevægelse bort fra øen.

Den 49-årige Shindo er jo hos os kendt for den noget overvurderede „Gembaku no ko“ (Hiroshimas børn) fra 1951, der absolut indeholder udmærkede sekvenser (bådturen til Hiroshima, atombombemontagen), men svækkes af de sentimentale indslag. I „Den nøgne ø“ derimod er Shindos stil konsekvent asketisk. Filmen er helt fri for dialog og kommentar. Naturlige lydeffekter og blød melodisk musik understreger temaets simplicitet og det bevidst dvælende tempo. Shindos langsomme, raffinerede montage teknik lader billederne tale og skaber dramatik ved sammenstød af forskellige „shots“. Karakteren af filmdigt forstærkes af lyriske indslag i *Satyjit Rays* stil: sommerfugle, der flager over vandfladen, drivende skyer, svajende korn. Et andet middel, hvorved Shindo skaber poetisk atmosfære er hans eksperimenter med tidsbegrebet. I ø-scenerne trækkes den filmiske tid ud og bliver længere end den virkelige, mens tiden i fastlandsscenerne hugges i stykker, får form af et resumé. Med „Den nøgne ø“ har bondesønnen Shindo skabt en hyldet til arbejdet, således som han erin-

drer det fra sine forældres tavse kamp mod jorden og naturen.

Som bekendt måtte Shindo dele førsteprisen med *Grigori Tjuchraj*, en jurybeslutning, der må betegnes som smigrende for sidstnævnte. „Tjistoje nebo“ (Klar himmel) er nemlig intet afrundet kunstværk. Det ideologiske indhold (kritikken af stalintidens atmosfære af mistænksomhed) synes at have været lidt af en spændetroje for Tjuchraj. „Tjistoje nebo“ skildrer i en serie tilbageblik en russisk flyers liv. Efter at have været i tysk fangelejr vender han tilbage til Sovjet, hvor han imidlertid kommer under mistanke, fordi han har ladet sig tage til fange. Først efter Stalins død rehabiliteres han, bliver atter medlem af partiet og får tilladelse til atter at flyve. Filmen har fine sekvenser, men imponerer ikke som helhed. Tjuchraj har valgt at arbejde med farvefilm, og den noget søde farvetone banaliserer temaet. En alt for påtrængende musik, der understreger enhver emotionel klimaks, irriterer også. Man føler sig generet af, at en kunstner af Tjuchrajs kaliber plagierer *Pudovkin* for at symbolisere tankefriheden efter Stalins død: nogle scener med tøbrud er klippet ind. Dette klichéprægede symbol er karakteristisk for Tjuchrajs måde at skematiskere og forenkle problemstillingerne på. Men der findes også udmærkede sekvenser. På en jernbanestation venter soldaterhustruer på et troppetransporttog, men da det kommer, standser det ikke. Tjuchraj skaber en syntese af individets tragedie i krigstid ved i en heftig montage at blande nærbilleder af de fortvivlede kvinder og forbigående vogne. Slutscenen, hvori et elegant jettfly glider frem gennem skyerne er et smukt udtryk for den formfuldendte bevægelses poesi. Er „Tjistoje nebo“ interessant i kraft af emnevalget, må man dog konstatere, at den ikke rent artistisk holder sig på samme niveau. Filmen savner spontaneitet og er alt for udspuleret i effekterne.

Om nødvendigheden af aktivt at bekæmpe det onde (d.v.s. nazismen) handler *Konrad Wolfs* „Professor Mamlock“, der bygger på faderens skuespil fra 1933. Mamlock er en jødisk overkirurg, der endnu ved nytår 1933 vil tro på den tyske retsstat og holde sig uden for politik. Han vil dog ikke som de andre på hospitalet indgå kompromis'er, og i sin fortvivlelse drives han til selvmord. Mamlocks unge søn er kæmpende kommunist og repræsenterer livskraften i den tyske nation. Moralen

turde være klar. Trods *Wolfgang Heinz'* dominerende spil i titelrollen er det filmens formelle fortjenester, man husker. Wolfs instruktion er dynamisk med intensive montageafsnit i russisk stil fra tyverne. Allerede den indledende ironiske kontrastmontage mellem borgerens nytårsskålen i skummende champagne hjemme hos professoren og de hvinende stave i det gadeslagsmål med nazibisser, som sønnen på samme tid er indviklet i, er som klippet ud af en russisk revolutionsfilm. Wolf anvender ofte udtryksfulde kameravinkler. En opererende nazistisk læge ses fra patientens synsvinkel, nedefra. Lægens hænder bliver større og større, og pludselig er han stortyskeren, som i fanatisk magtbegær griber efter alt. Selv stills (jvf. *Dovzhenko*) bruger Wolf for at afspejle chocktilstanden hos en ung pige, der under de taktfaste råb „Juden heraus“ drives ud af sin skole. Mamlocks selvmord er en virtuos studie i filmrytme. Nærbilleder af professoren ved skrivebordet veksler i stadig hurtigere tempo med dørskiltets „Eintritt verboten“. Så afløses de sidste glimt af professorens øjne og de kæmpestore bogstaver af, at den døende glider ud af sin stol. Et roligt nærbillede af Mamlock afrunder sekvensen. „Professor Mamlock“ er dog en ujævn film, thi mellem Wolfs glansnumre findes dialogpartier, der røber afhængigheden af skuespillet.

*Jan Rybkowski*, der har 11 film bag sig, regnes ikke blandt de store polske instruktører. Det var derfor en overraskelse, at han har præsteret et så helstøbt værk som „*Dzis w nocy umrze miasto*“ (En by dør i nat). Med en polsk koncentrationslejr fanges øjne oplever man Dresdens ødelæggelse under de voldsomme amerikanske bombeangreb, som natten mellem den 13. og 14. februar 1945 gjorde byen til et helvede for beboerne. Polakkens glæde over, at tyskerne får igen for Warszawa, afløses snart af rædsel, og han hjælper en ung tysk pige ud af den brændende by. Men nattens fællesskab afbrydes om morgenen af en SS-soldats brutale kommando: „Tyskere til højre, udlændinge til venstre!“. Rybkowskis film er på ingen måde nyskabende, men den har autenticitet og en egal stil. Det sort-hvide foto gengiver enhver nuance i brandnattens spil mellem lys og mørke. Bombenatten er skildret med utrolig realisme, et inferno af brandbomber og skælvende huse. „*Dzis w nocy umrze miasto*“ er en flammende antikrigsappel med stærke scener, der kan forekomme stilerede, overdrevne for den, der ikke har oplevet krigen. Jeg diskuterede med Rybkowski nogle scener med skrigende, afsindige kvinder blandt ruinerne, visioner fra Dantes Inferno, som jeg syntes brød den realistiske grundstemning. Rybkowski, der selv oplevede natten i Dresden,

*Andrzej Lapicki i Jan Rybkowskis „Dzis w nocy umrze miasto“.*



lo ad den naive kritiker fra et neutralt land: „Jeg kan forsikre Dem for, at hvis jeg skildrede alt det, jeg så den nat, nøgne chokerede kvinder, elskende par, ville ingen censur i verden acceptere min film.“

Til krigsårene refererer også den bulgarske „Vi var unge“, festivalens store overraskelse, et udmærket arbejde af en kvindelig instruktør, *Binka Sjeliasikova*. På grundlag af det i modstandsfilm så udnyttede tema om en gruppe i arbejde har hun lavet en stemningsfilm med dybde i menneskeskildringen. Hun har renonceret på billig intrige og koncentreret sig om spændingerne mellem gruppens medlemmer. En ung mand bliver mistænkt for at være spion og bliver udelukket, men beviser sin solidaritet ved at tie trods svær tortur. Sjeliasikova har held med at væve en fint afstemt skildring af ung kærlighed ind i filmen, uden at den bliver banal. Fotoet i de mange natsscener er nuancerigt i sort-hvidt, f. eks. når de unge elskende vandrer rundt i det mørkelagte Sofia med hver sin lommelygte i hånden. Lyskeglerne løber parallelt, flettes sammen, hæver sig og mødes på en husfacade. Selv et så diskutabelt trick som at anvende negativ motiverer Sjeliasikova psykologisk. I en scene med subjektivt kamera lader hun en ung pige med fotografering som hobby se menneskene omkring sig i negativ, da hun vågner til bevidsthed efter en ulykke. Alle-rede fra den suggestive indledning, da tusinder af skrigende alliker, skræmte af larmen fra flyvemaskinerne, hæver sig mod Sofias grå himmel, er man indfanget af denne formsikre film.

Ungareren *Mihaly Szemes'* „Alba Regia“ udspiller sig i en ungarsk by mod krigens slutning. Denne kærlighedshistorie mellem en kvindelig spion fra den røde armé og en un-

garsk læge er i sjælden grad fri for propaganda. Den første omfavnelse skildrer Szemes med bestandigt bevægeligt kamera i bløde nærbilleder af ansigterne, afbrudt af fragmenter af erindringer. En dansescene er en udmærket studie i bevægelse. Den russiske pige tvinges til at hvirvle rundt med korrekte tyske officerer, og Szemes trækker scenen ud, til man bliver svimmel, for at give indtryk af pigens uudholdelige modvilje mod kontakten med fjenden. Den store skuffelse i „Alba Regia“ er den gæstespilende *Tatiana Samoilovas* matte indsats. Var „Tranerne“ kun et lykkekast?

En belastning ved de store festivaler er de mange fantasiløse kortfilm, som desværre sjældent er så korte. Lad mig af mængden i Moskva redde to fra glemsel. Polakken *Lomnickis* brillante „Narodziny statku“ (Et fartøjs fødsel) fanger i en serie skitser atmosfæren på et skibsværft. Den antydede, poetiske teknik med udsøgt rytme og billedvirkninger bevirker, at det fartøj, hvis tilblivelse man følger, bliver en organisk skabning. Hvor meget mere tilfredsstillende er ikke antydningsteknikken end gennemsnitsdokumentarfilmens dråbende kedelige kommentar og grundighed! Den tegnede tjekkiske „Parasit“ (instruktion: *Vladimir Lebký*) er et underfundigt exposé over snylteriet gennem tiderne. Af to elegant stilerede figurer gør den ene opfindelser og bliver ustandseligt udnyttet af den anden. Den lette, legende stil og den elegante behandling af billedformatet (med afskæringer) gør „Parasit“ til en god eksponent for den høje standard inden for den tjekkiske tegnefilm. Hvem kan modstå en scene med en lyserød grisesjæl, der svæver op mod himlen, mens grisen selv ligger på ryggen med benene dekorativt lige op i luften?

---

## FESTIVALRAPPORT: VENEDIG

Af *Aito Mäkinen*

Festivalledelsen med den nye direktør, *Domenico Meccoli*, i spidsen havde i valget af film vist ryggrad overfor alle national-, kirke- og producent-pres. Derfor er det dobbelt skamfuldt at juryen, som aftenen efter den sidste konkurrencefilm tilsyneladende i store træk var enige, tilbragte en solrig søndag fra kl. 10 til 21 med at pendle mellem adskillig pres og hensyntagen og indgik et par grove kompro-

mis'er, som endnu engang sætter spørgsmålstegn ved festivalpræmiernes berettigelse. Det burde være tilstrækkeligt med den uddeling af deltagerdiplomer til producenterne, som også fandt sted inden festivalens begyndelse.

*Alain Resnais'* „L'Année dernière à Marienbad“ er en glimrende omplantning af den nye romans – eller om man vil *kubismens* – ideer til film. *Alain Robbe-Grillet* siges at have fore-