

det ved siden af henvender sig til dem, og den unge døvstumme blot stirrer fortvivlet hjælpeløst på ham.

Man mærker Lorenza Mazzettis italienske herkomst, filmen er inspireret af den italienske neorealisme og skildrer de små hverdagsforeteelser med en ægte og gribende poesi. Hvert billede synes gennemtrængt af en dybt bevægende menneskekærlighed, der aldrig nærmer sig det sentimentale, og i en kort erotisk scene formår instruktøren at lægge en ømhed og intensitet, man kun alt for sjældent finder i de kommercielle films sexscener.

Karel Reisz og Tony Richardson, der har optaget »Momma don't allow«, er professionelle instruktører. Reisz, der skrev »The Technique of Film Editing«, er leder af Ford Motor Co.'s film- og televisionsafdeling. Tony Richardson er et lovende navn inden for teater og fjernsyn, har bl. a. iscenesat Priestley-forestillingen »Mr. Kettle and Mrs. Moon«, der for tiden opføres i London.

»Momma don't allow« udspilles i »Fishmongers Arms« i Wood Green, hvor en af Londons jazzklubber holder til. Filmen er optaget under ret primitive forhold, men det er lykkedes at fastholde klubbens livlige atmosfære og spontane jazzglæde, at give et fuldstændig ukonstrueret billede af de unge danseentusiasternes udfoldelser og at fange nogle af de typer, der holder til der — ikke blot retter den kameraet mod de outrerede »teddy-boys« og desillusionerede piger, men også mod den pøne klinikassistent, den gæve slagtersvend, de små ekspeditricer, der her finder udløsning for deres vitalitet, og bourgeoiselskabet, der studerer de unge mennesker som kuriosia.

Filmkritikeren Lindsay Andersons skånselsløse skildring af forlystelsesparken i Margate, »O Dreamland«, som Det Danske Filmmuseums medlemmer har haft lejlighed til at se, faldt udmærket ind i helheden.

Vibeke Brodersen.

KONTRASTER I ENHEDEN

DEAD END (BLINDGADEN).
Prod.: United Artists (Sam Goldwyn) 1937. Manus.: Lillian Hellmann efter Sidney Kingsleys skuespil. Instr.: William Wyler. Foto: Gregg Toland. Musik: Alfred Newman. Medv.: Sylvia Sidney, Joel McCrea, Humphrey Bogart, Wendy Barrie, Claire Trevor, Allen Jenkins, Marjorie Main, Ward Bond, Billy Halop, Huntz Hall, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Bernard Punsley.

Da »Blindgaden« i sin tid kom frem, vakte den størst opsigt på grund af sin sociale holdning. Samtlige anmeldelser taler om, at den ordinære gangsterfilm her er blevet omformet til en filmisk proletarskildring på højde med Phil Jutzi's berliner-film. Det lader sig naturligvis også let gøre at finde frem til filmens mange vidnesbyrd om påvirkninger både fra New Deal og King Vidors iøvrigt langt ærligere film, men når man i dag med så stort udbytte kan se »Blindgaden«, er det dog på ingen måde takket være dens samfundsforslommatiske tendenser; den giver ret beset ingen effektiv demonstration af slumkvarterernes



Sylvia Sidney og den ene af drengene i »Blindgaden«.

hæslighed og de forrående forhold, der bringer unge mennesker ind på forbyrdervejen. Dens manuskript er uden konsekvens og veksler ofte chokerende pludseligt mellem farce og melodrama, ligesom det har påfaldende let ved at popularisere problemerne. Værst er det vel, at skildringen af blindgadebanden i dag, hvor vi har efterkrigstidens mange usminkede film om unge forbyrdere i frisk erindring, må forekomme tam og forpøjet — vægten er i risikabel grad lagt på at karakterisere dem som udelukkende smarte og imponerende rapkæftede, medens det tragiske moment i forbindelse med drengene næsten konstant grines væk. Som socialt dokument virker »Blindgaden« således falmet og værdiløst tyve år efter, og det værdifulde ved filmen forekommer da også nu at ligge på et ganske andet punkt. »Blindgaden« yder simpelthen endnu et bevis på sin instruktørs position som Hollywoods betydeligste stilkunstner i talefilmperioden. William Wyler er intet geni af de store og rasende, men hans talent placerer ham alligevel højt. Hans evne til at arbejde sig ind i de forhåndenværende opgaver, uanset deres karakter, er legendarisk, og det er det ejendommelige unikum Sam Goldwyns fortjeneste at have forstået at anvende det specielt Wyler'ske i en lang række film (deriblandt også »Stormfulde højder«, »De små røvere« og »De bedste år«). Man ville ikke på forhånd have anset det for rimeligt, at en opgave som »Blindgaden« lå for Wyler, og han har da heller ikke ladet sig lokke til at holde endeløse prædikener i Cayattes tonefald. I stedet har han koncentreret sig om at skabe et ægte og overbevisende billede af en lilleverden, sådan som den sætter sig ved blindgaden, og kan denne opbobling af forskelligartede skæbner og miljøer virke kunstlet og arrangeret, må man have opmærksomheden henvendt på den kendsgerning, at »Blindgaden« i allerhøjeste grad er filmatiseret teater. Wyler følger nøje Norman Bel Geddes' mise-en-scène fra Broadway, og det er hans bedrift, at denne sammenpressede og næsten urimeligt brogede verden virker sand. Netop ved i så eminent grad at samle sig om een enkelt kulisse, som alle mand i for at få part i handling og atmosfære, skaber han også noget filmisk. Der har altid været noget forfint og eksklusivt ved Wylers talent, og det

fornægter sig heller ikke i »Blindgaden«, hverken i denne hans samlede instruktion, hvis snilde fastholden ved milieu'et ikke engang er blevet overgået af *H. C. Potter* i »Livet er jo dejligt«, eller i de mange rigt nuancerede enkeltheder. Sammen med den kameramand, der altid var fortroligst med Wylers stil, den fremragende *Gregg Toland*, gennemanalyserer han gaden og dens mennesker, ofte i lækkert artisteri; man behøver blot at nævne scenerne med overklassedrengen i det kridhvide tøj og hans møde med de lasede bisser, eller de betydningsfulde effekter, som opnås ved stadig at kredse rundt om den lange mur ind til de riges verden. Men størst er filmen i den scene, hvor gangsteren (*Humphrey Bogart*) opsøger sin moder (*Marjorie Main*); den tarvelige og sentimentale forbrøder venter at finde en kærlig og tilgivende moder, men møder kun had og afsky hos hende. Wylers giver scenen en patos og lidenskabelighed, der ryster, og Tolands foto indrammer de to skinnende klart oplyste ansigter i skummelt halvmørke. — Spillet er bedst for spindesidens vedkommende: *Sylvia Sidney*, *Marjorie Main* og den glimrende *Claire Trevor*, medens *Humphrey Bogart* for let glider ud i den rutine, der skænkede ham berømmelsen.

Jørgen Stegelmann.

DE ANONYMES KRIG

TUNTEMATON SOTILAS. (DEN UKENDTE SOLDAT). Prod.: Suomen Filmitoimittajain Liiton 1956. Manus.: Juha Nevalainen efter Väinö Linnas roman. Instr.: Edvin Laine. Foto: Osmo Harkimo, Pentti Unho. Musik: Jean Sibelius, Ahti Sonninen. Medv.: Kosti Klemelä, Matti Ranin, Jussi Jurkka, Heikki Savolainen, Veikko Sinisalo, Ake Lindman, Leo Riuttu, Kaarlo Halttunen, Reino Tolvanen, Pentti Siimes, Vilho Siivola, Tauno Palo.

Edvin Laine har i sin film bestræbt sig på at genskabe det nøgne portræt af krigens brutale og trivielle virkelighed, der gjorde *Väinö Linnas* roman til en så gribende og forstemmende oplevelse. Men til trods for — eller måske netop på grund af — instruktørens og manuskriptforfatterens pertentlige loyalitet overfor det litterære forlæg er filmens komposition kommet ud af balance. Det spændingsmættede vekselspil mellem fronthandlingerne og krigens pauser drukner her i en øredøvende larm fra de knitrende maskingeværer. De meniges illusionsløse håndtering af krigens rå håndværk kommer til at savne bogens knugende og tragiske intimitet, fordi vi i alt for ringe grad får lejlighed til at stifte bekendtskab med de enkelte personer bag uniformerne og de individuelle skæbner bag ansigterne. Man kan ikke se bort fra, at denne brist i filmens rytme og psykologiske dybde kan være blevet forstærket i den belukkede eksport-version, der vises uden for Finland.

Alligevel fejrer Laines særprægede talent som personinstruktør triumfer også i det beskudte omfang, hvor det her får mulighed for at udfolde sig. De forskellige soldatetyper i det tilfældige maskingeværkompani fra den

finsk-russiske »sommerkrig« virker forbløffende ægte og overbevisende. Og de antydninger af en personkarakteristik, som *Laine* må nøjes med at give i form af situationsglimt og hastige replikker, er vidnesbyrd om at *hvor* høj grad han har kunnet tilpasse sig *Linnas* intentioner. Af romanens omfattende persongalleri mangler der kun en enkelt: bondekniæsen *Salto*, der ellers er alene om at repræsentere den — ganske vist blåøjede, men også — ukuelige optimisme.

Den dygtigt gennemførte dokumentariske realisme i filmens mange kampscener savner de amerikanske krigsfilmers artistiske raffinement, men virker bestemt ikke mindre troværdig.

Henning Fonsmark.

VEDERHÆFTIG

BLODVEIEN. — KRVAVI PUT. (HÅBET DØR SIDST). Prod.: Norsk Film og Avalafilm, Beograd. Manus.: Sigurd Evensmo. Instr.: Kåre Bergström og Rados Novakovic. Foto: Ragnar Sørensen. Musik: P. Milosevic. Medv.: Ola Isene, Andreas Bjarke, Tom Tellefsen, Liv Strømsted, Milan Milosevic, Milivoje Zivanovic, Antun Nalis.

»Håbet dør sidst« er en norsk-jugoslavisk fællesproduktion, der handler om jugoslaviske partisaner skæbne i en tysk fangelejr i Norge. Filmen er af dem, der på forhånd slår med beklæmmelse og stumhed, rædsernes virkelighed er os endnu så tæt inde på livet, at man ræddes for at træde den for nær med sine ord. Dermed er kritikerens dilemma givet: skal han vurdere filmen æstetisk og kunstnerisk uanset emnet, eller skal han koncentrere sig om dens baggrund og hensigt og bære over med evt. artistiske ufuldkommenheder (og tie om evt. fuldkommenheder), som han ellers ville have rettet sin opmærksomhed imod i en film med et mindre pinefuldt indhold? Kritikerens situation er en afspejling af filmkunstnerens. For ham må spørgsmålet have været: Skal jeg gøre min film virkelighedsstro, så at dens enkeltheder kan godtages af de overlevende blandt dem der lagde krop og sjæl til nazisternes grusomheder, eller har jeg lov til at træde ved siden af virkeligheden, omforme den ud fra hensynet til den kunstneriske virkning på dem, der alene skal se og opleve, ikke genkende og gødkende? Problemet er endnu så levende, at man ikke uden videre kan indrømme kunsten fuld råderet over alle krigens begivenheder. Man tænker blot på de skamløse melodramaer, som Hollywood fik kogt sammen på stof hentet i den nyeste historie.

Men selv om en farce om skæbner i Neuen-gamme indtil videre er en umulighed (jvf. den flovhed man måtte føle, da man *efter* krigen blev præsenteret for Chaplins *førkrigsfantasier* over kz-lejrene i »Diktatoren«), er en bevidst artistisk ordning af tingene dog nødvendig, så snart man forfølger andre mål end de snævert dokumentariske. I samme øjeblik *fortolkningen* af virkeligheden træder ind i billedet, dukker de kunstneriske problemer op, d. v. s. problemer som kun kan løses på et *æstetisk* plan. For dette er jo paradokset: kunsten gør gennem sin omformning virkelig-