

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 overklassedrenge 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 Filmiteollisuus 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 fronthanlingerne 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 belippede eksport-version, der vises uden for Finland.

Alligevel fejrer *Laines* særprægede talent som personinstruktør triumfer også i det beskeden 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, rædslerens 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 flovned 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-