

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 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 i 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 krigsfilmes 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 man vurdere filmen æstetisk og kunstnerisk uanset emnet, eller skal man 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-

heden endnu mere virkelig end den mest minutiøse registrering af de nøgne kendsgerninger. Men dermed er også kritikere ns dilemma løst: som kunstneren har både ret og pligt til at vælge æstetisk, således har kritikeren ret og pligt til at vurdere æstetisk, uanset om det er autentisk eller opdigtet stof kunstneren har givet sig i kast med. Forholdet er jo nemlig det enkle, men ofte oversete, at der er en ubrydelig sammenhæng mellem kunstværkets idemæssige og menneskelige virkning på sindet og dets form. En god sag tjenes under alle omstændigheder dårligt af kunstnerisk magtesløshed, lad viljen der ligger bag være aldrig så ærlig og sympatisk.

»Håbet dør sidst« er udsprunget af den ærligste vilje til medmenneskelighed. Samtidig viser den artistisk evne, og derfor ses den som en af de ægte film med motiv fra den anden verdenskrig. Den virker »stærkt« på tilskueren, men dens virkning beror ikke blot på, at den giver en i al sin vederhæftighed rystende skildring af, hvordan tyskerne behandlede deres jugoslaviske fanger, men på at de ydre begivenheder i filmen korresponderer med et oprigtigt følt og fremstillet menneskeligt indhold. Manuskriptforfatteren og instruktørerne har haft held til at finde det rigtige balancepunkt mellem reportagen og den frie fortolkning. Man kan indvende, at *Evensmo* kanhænde har forenklet tingene vel meget ved at begrænse fangerne norske kontakter til vejformændene Ketill og Ivar, Ivars kone og Ketills søn, hirdmanden Magnar — en lejr som den skildrede må dog sikkert have haft andre forbindelser med omverdenen. Men forenklingen er ubestrideligt dramatisk markant og effektfuld og rimer godt med filmens enkle grundsituation: menneske hjælper menneske. Fangelejren ligger i dalbunden som en moralsk udfordring til de tre nordmænd i huset på skrænten ovenfor, og de tøver ikke et øjeblik med at modtage udfordringen. Reaktionen er gjort ganske uheroisk, er simpelthen udtryk for en naturlig forpligtelse, som man ikke ræsonnerer om, men bare opfylder. Denne stille moralske styrke spejles både i filmens nøgterne fotografering, i dens klipning der er ukunstlet, men tæt og væsentlig, og i dens spil som lodder dybt i sin lavmælte beher-skelse. Og klogt er der spillet på forskellene i udseende, sprog og manerer mellem slaverne og nordmændene, med et sikkert blik for de dramatiske muligheder de rummer, men samtidig uden at belaste disse længere end de kan bære.

Werner Pedersen.

VIEUX JEU

THÉRÈSE RAQUIN. (DEN FARLIGE CIRKEL). Prod.: Paris Film-Lux 1953. Manus.: Marcel Carné og Charles Spaak efter Emile Zolas roman. Instr.: Marcel Carné. Foto: Roger Hubert. Musik: Maurice Thiriet. Medv.: Simone Signoret, Raf Vallone, Roland Lesaffre, Sylvie, Jacques Duby, Bernardi, Anna-Maria Cassilio, Marcel André.

Handlingen i *Zolas* roman »Thérèse Raquin«, der i 1928 blev filmet af Jacques Feyder, er i *Carnés* nye filmversion blevet placeret i vor tid, og der er foretaget en del ændringer. Hos *Zola* planlægges mordet på ægtemanden omhyggeligt, skilsmissemuligheden (som iøvrigt

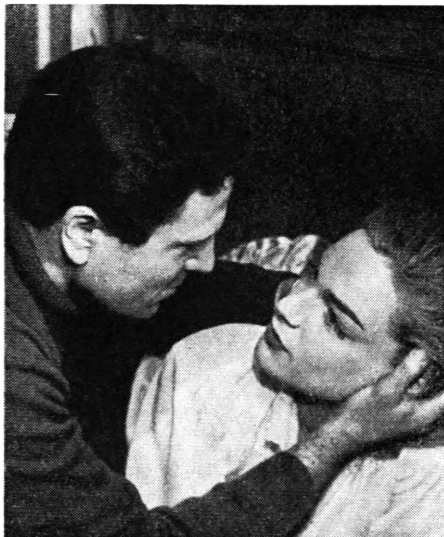
med alt for lidt besvær bliver droppet i filmen) nævnes ikke. I filmen finder mordet sted i momentan ophidselse, og den person, der til slut ødelægger fremtiden for Thérèse og Laurent, er blevet pengeafpresser, fordi han er blevet demoraliseret som soldat under den anden verdenskrig.

»Den farlige cirkel« er altså for det første en blanding af *Zolas* tid og vor egen. Men dertil kommer, at »Den farlige cirkel« er holdt i den *film noir*-stil, der dominerede i fransk film omkring 1938. Hovedpersonernes ansigts-træk er stivnede i håbløshedens maske. En konvention, der en gang føltes naturlig, er bragt med til en tid, der finder den falsk.

Carnés blanding af tre epoker gør, at filmen kun på en syntetisk og overfladisk måde kommer i kontakt med virkeligheden. Ganske vist har instruktøren nok i nogen grad forsøgt at gøre filmen »tidløs«, men netop derfor bliver det særlig stødende, da pengeafpresseren med teatralisk selvudlevering taler om den virkning, den sidste krigs rædsler har haft på ham. Denne herre er en variation af den skæbnefigur, *Carné* elsker så højt; han forbliver et postulat. De satiriske skildringer af småborgerlivet i Lyon år 1953 virker karikerede og utidssvarende, konventionelt litterære.

Det er ikke så let at angribe »Den farlige cirkel« overbevisende, fordi disse »indres« forhold i nogen grad er en fornemmelssag, og fordi den i det »ydre«, i de henseender, der er lettere at diskutere eksakt, vidner om *Carnés* dygtighed. Mange af billederne er meget smukke, virkningsfuld tavshed bærer en række passager, og f.eks. den scene, i hvilken Thérèse undlader at tage telefonen, fra hvis tragt man hører Laurents stemme (derefter klip til den forstenede *Sylvie*), fortæller, at instruktøren er en erfaren billedkunstner. Det er først og fremmest en *stofkrise*, *Carné* er inde i.

Erik Ulrichsen.



Raf Vallones Laurent og Simone Signorets Thérèse.