

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

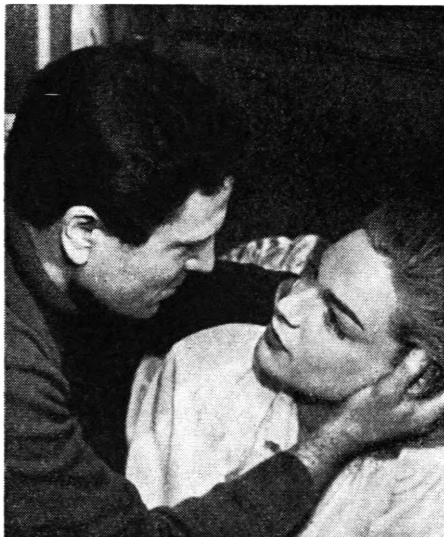
med alt for lidt besvær bliver droppet i filmen) nævnes ikke. I filmen finder mordet sted i momentan ophidselse, og den person, der til slut ødelægger fremtiden for Thérèse og Laurent, er blevet pengeafpresser, fordi han er blevet demoraliseret som soldat under den anden verdenskrig.

»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.