Strindberg er vittigt maskeret som den »rigtige« Strindberg, som faktisk var hans fars fætter og hans egen gudfader og i øvrigt gjorde sig okkulte overvejelser over halvnevøens ukendte skæbne.

Og man kan dårligt forestille sig en anden fysiognomi end Max von Sydows som Andrée. Han er netop så myndig, lakonisk og alligevel, til sidst, så ulmende af undertrykt fortvivlelse som han skal være.

Der er også arbejdet med stor omhu i rekonstruktionen af tidsbilledet og specielt detaljerne omkring selve ballonfærden og dens udstyr. Troell markerer, som en pendant til Sundmans metode, sin dokumentariske respekt for kendsgerningerne, når han jævnlig lader filmens forløb afbryde af Nils Strindbergs smukke, autentiske fotografier af de virkelige hændelser.

Visuelt er filmen virtuos. Troell kan lave billeder, der er mættede med sanselighed og betydning. Undertiden er hensigten måske for tydelig – som når Andrée med en lidt for hamlet'sk gestus griber et kranium og Frænkel filosoferer over »att fara eller inte att fara«. Men ofte lykkes det, som i billedet af Strindberg, der sidder og spiller violin – som Nøkken – midt i det kæmpemæssige panorama med havet, bjergene, gletcherne og himlen omkring sig.

Troells film rummer intet, som ikke er smukt, blandt andet fordi han er sin egen storartede fotograf og klipper.

Men et eller andet lykkes alligevel ikke. Alle de fine, flimrende billeder smelter ikke sammen til den mægtige syntese, som vi venter på. Der kommer ikke dette sug, som Sundmans roman giver. Det bliver ikke til den store kunst, som man havde ventet sig af dette stof og denne instruktør. Men mindre kan jo også gøre det.

DEN UMULIGE DRØM
Ingeniör Andrées Luftfärd. Sverige 1982. **P-selskab:** Bold Productions. For Svenska Filminstitutet/Sveriges Television SVT2/Svensk Filmindustri/Norsk Film (Oslo)/Polyphon (Hamburg). **Ex-p:** Göran Setterberg. **P:** Jörn Donner. **P-leder:** Staffan Hedqvist. **I-ledere:** Nille Algsjö, Göran Lindberg,, Johan Torén/**Ass:** Inger Martin, Ann Collenberg. **Instr:** Jan Troell. **Manus:** Georg Oddner, Ian Rakoff, Klaus Rifbjerg, Jan Troell. **Efter:** Roman af Per Olof Sundman (dansk udg: »Andrées luftfærd«). **Foto:** Jan Troell, Mischa Gavrjuvsjov. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Jan Troell. **Ark:** Ulf Axén/**Ass:** Gunilla Allard. **Dekor:** Pontus Lindblad, Nils Lund, Botvid Kihlman, Palle Sonesson. **Rekvis:** Börje Larsson, Staffan Liljander, Stig Limér. **Kost:** Tin Andersén/**Ass:** Görel Engstrand, Gunnel Blomberg. **Musik:** Hans-Erik Philip. **Tone:** Jacob Trier, Håkan Lindberg, Stefan Ljungberg, Lasse Summanen, Göran Carmback, Lasse Sundberg, Leif Westerlund.

Medv: Max von Sydow (S. A. Andrée), Göran Stangertz (Nils Strindberg), Sverre Anker Ousdal (Knut Fraenkel), Lotta Larsson (Anna), Jan-Olof Strandberg (Nils Ekholm), Ulla Sjöblom (Andrées søster), Henric Holmberg (G. V. E. Svedenborg), Lasse Pøysti (Fotografen), Eva von Hanno (Gurli Linder), Clément Harari (Lachambre), Åke Whilney (Kaptajn på »Svensksund«), Bruno Sörving (Kongen), Cornelis Vreeswijk (Lundström), Berto Marklund (Kirurg), Mimi Pollak (Andrées mor), Knut Husebö (Fridtjov Nansen), Allan Schulman (Nordenskiöld), Staffan Liljander (Opfinderen), Peter Schildt (Bogholder), Sture Hofstadius, Seve Ungermark, Olle Grönstedt (Journalister), Henrik Schildt, Siw Ericks, Mårten Larsson, P. O. Ultvedt, Botwid Kihlman, Angelica Lundqvist, Jacob Setterberg.

Længde: 140 min. **Udl:** ASA. **Censur:** Grøn. **Prem:** 12.11.82 – Palads + Grand.

En festivals fysiognomi

Årets Mannheim-festival var en klar afspejling af de tendenser og strømninger, som præger verden af i dag

Af Børge Trolle

Mannheim var siden sin omlægning i 1961 De Unge Filmskaberes præsentationstribune, og det er den stadig. Men også her kan man i de forløbne 21 år konstatere en vis udvikling, en søgen efter en identitet. Da jeg i år deltog i Filmugen (som den officielt kalder sig) for 25. gang, har jeg kunnet følge denne udvikling.

Konklusionen af min rapport fra sidste års Mannheim-stævne (i Kosmorama 155-56), at den gamle »Documentary-tradition« var gået noget nær tabt, og at mange af de viste film lå under for en TV-tradition, og i mange tilfælde den *dårlige*, holdt også stik i år. Men – og her kommer vi til det interessante – det har også bevirket, at man nu stadigt tydeligere kan give et signalement af filmugens *Fysiognomi!*

Et internationalt filmstævne kan være et sted, hvor man vil spejde efter *Filmsprogets* udvikling, altså dets udvikling i mediemæssig henseende, og så prøve at pejle sig ind på, hvorledes denne udvikling kan få indflydelse på den fremtidige udvikling både kunstnerisk og i al almindelighed. Men det er i de senere år blevet klart, at Mannheim er gået den modsatte vej. Man præsenterer film, som ud fra et filmæstetisk synspunkt aldrig burde have fundet vej til et internationalt filmstævne. Man udvælger – efterhånden helt bevidst synes det – film om temaer, som afspejler *situationen* i verden og *menneskenes reaktion* på dette. Så ser man stort på de æstetiske krav.

Standpunktet kan naturligvis diskuteres, men det må indrømmes, at det *er* et standpunkt, og – bedømt ud fra sine kriterier – i hvert fald et *interessant* standpunkt. Det giver virkelig tilskuerne en lejlighed til at føle verden på pulsen.

Og hvad viste pulsslagene da?

Først og fremmest ANGST! Angst, usikkerhed, tøven og tvivl. Tvivl over for det elektroniske samfund, som vi nu allerede er langt inde i, usikkerhed over for, hvordan udviklingen vil komme til at påvirke miljøet og den økologiske balance, angst for, at vi kan komme til at havne i en verdensødelæggende atomkrig. I den amerikanske film »No Place to Hide« (instr.: Tom Johnson og Lance Bird) siges det direkte, at man bildte os ind, at atomvåbnene ville give os sikkerhed, men vi bliver stadig mere usikre. Filmen viser klip fra tidligere instruktionsfilm om, hvordan man skal sikre sig i tilfælde af et atomangreb og derpå klip fra film, som den amerikanske hær har optaget, og som viser de materielle følger af en atombombeforsøgssprængning. Og så ser man klart det latterlige i, at man anbefaler folk at krybe ind under bordene eller kaste sig ind imod en mur med armene foran ansigtet. En vesttysk film »Krieg in Altona« (instr.: Detlef Langer) skulle ifølge programmet på endnu drastigere vis have vist følger af et atomangreb, men den nåede desværre ikke at blive færdigklippet til tiden og blev altså ikke vist.

Andre eksempler

Lad mig nævne »Pink Triangles«, et gruppearbejde fra USA, som – ikke netop filmisk fremragende – skildrer det bigotte Amerikas chikanering og diskriminering af adfærdsminoriteter, først og fremmest homoseksuelle, den østrigske film »Bonjour Capitaliste« (instr.: Werner Grusch) som viser, hvorledes man holder en gruppe indfødte i Kamerun som en slags »dyrepark« for turister, en interessant dokumentation, der som modstykke havde den tunesiske film »L'ombre de la terre« (instr.: Taib Louhichi), som viser, hvorledes et lille beduinsamfund smuldrer bort og går i opløsning på grund af den moderne udvikling, måske en lille smule langsom, men fuld af menneskelig varme, en af stævnets smukkeste film.

Tematisk interessant men filmisk absolut ikke vellykket var den fransk-vesttyske coproduktion »Die Erbtöchter«, et gruppearbejde af tre tyske og tre franske kvinder, som vil beskrive arbejdet for kvindesagen i de to tidligere fjendelande og deres gensidige afhængighed, mens den hollandske film »Vrouwen in Turkijs« (Kvinder i Tyrkiet, instr.: Heleen de Wit) på en særdeles overbevisende måde skildrede kvindernes hverdag i Tyrkiet. Som gæstearbejderhustruer i Europa bliver de almindeligvis set på med en vis foragt. De kan ikke sproget, de er måske endda analfabeter, de er hyldet i fordomme osv. Men i deres hjemland ser det helt anderledes ud. I et tilbagestående, primitivt og ret kvindeforagtende samfund spiller de en helt anden rolle, her er det *dem*, som må holde sammen på det hele. Hvis de søger at danne

noget i retning af en (primitiv) kvindebevægelse, bliver de forfulgt og undertrykt, men ingen kan jo forhindre, at konerne i en landsby stikker hovederne sammen og sludrer, eller at de giver naboen en hjælpende hånd i en betrængt situation. Filmen fortjener vid udbredelse i Europa, for efter at have set den, vil de fleste europæere nok få en lidt anden holdning til tyrkiske gæstearbejderhustruer.

Også alderdomsproblemer er nu kommet i filmfolkenes fokus, mest interessant nok med den vesttyske »Menschen wie aus Glas«, en slags fotomontage af Lienhard Wawrzyn, som skildrer en 80-årig arbejderkvindes hverdag igennem tre år. Folkepensionen er lille, varerne dyre, hun må sætte hele sin styrke ind på at bevare sin menneskeværdighed. Et lignende problem ligger til grund for det finske bidrag »Aidankaarajat« (Udbruddet, instr.: Olli Soinio), men her i en nærmest tragikomisk form. Tre mænd lever på et plejehjem, glemt af alle. En dag stikker de af og kommer da ud på en turbulent odyssé gennem den moderne verden, hvor de til slut må erkende, at ingen har brug for dem.

Men man er også begyndt at interessere sig for det forgangne. Det kommer bl.a. til syne i den schweiziske film »Die unterbrochende Spur« (instr.: Mathias Knauer), som igennem dokumentarisk materiale afslører, at dette i verdens øjne neutrale og for politiske flygtninge gæstevenlige land, især under Hitler-diktaturet og 2. Verdenskrig var knap så neutralt og gæstevenligt, som det ville udgive sig for. Politiske flygtninge og jøder er skånselsløst blevet sendt tilbage til Det tredje Rige og Gestapos »omsorg«.

1968-ungdomsoprørernes senere problemer tages op af den franske film »Mourir à trente ans« (Dø 30 år gammel, instr.: Romain Goupil), som skildrer den frustration, som siden greb aktivisterne. Man søger at komme på sporet af én af dem, som er forsvundet, og det viser sig, at han har begået selvmord, 30 år gammel. Filmisk ikke synderlig fremragende, men tematisk interessant.

Det samme gælder den amerikanske »Roses in December« (instr.: Ana Carrigan), som skildrer mordet på præsten Jean Donovan og tre kvindelige medarbejdere i El Salvador. I sin form en udpræget TV-reportage, og ret usammenhængende i sin skildring, men den kunne naturligvis ikke undlade at fremkalde en stærk indignation hos tilskuerne.

En helt anden og effektfuld udnyttelse af filmmediet mødte man i Stephen Macks og Barbara Moss' amerikanske »A Crime to Fit the Punishment«. Den handler om, hvorledes de amerikanske myndigheder søgte at lægge alle mulige hindringer i vejen for produktionen af »Salt of the Earth« (1954). Det var jo i McCarthy-æraen, hvor mange filmfolk blev blacklistede og 10 idømt fængselsstraffe for »foragt for retten«, og den viser da

Til højre en scene fra »No Place to Hide«, hvor en far demonstrerer den beskyttelsesdragt, han har konstrueret mod atombestråling. Øverst en scene fra »The Story of Chaim Rumkowski and the Jews of Lodz«

også klip fra dokumentarfilmen »Hollywood on Trial«. Men instruktørerne opsøger de endnu levende medvirkende og lader dem berette, og klipper så til de scener, hvori de pågældende optræder i filmen (altså »Jordens Salt«), hvilket giver en højst effektfuld virkning.

Filmen slutter med ironisk at gøre opmærksom på, at denne film, som Hollywood søgte at lægge alle hindringer i vejen, salgsmæssigt er gået hen og blevet en verdenssucces, mens den stribe af anti-sovjetfilm, som Hollywood efter processen gav sig til at producere, nu er fuldstændigt – og fortjent – forsvundet ud i glemselens mørke! Filmen har i flere år været i SFCs samling, blev købt af Portugal efter »nellikerevolutionen«, af Grækenland efter oberstjuntaens fald, og nu sidst af Spanien.

Filmugen viste også, at USA stadig ikke er blevet Vietnam-problemet kvit, men det på en helt ny måde. En del af de vietnamesiske flygtninge har slået sig ned ved Golfkysten i Texas, hvor der finder et stort fiskeri sted, især af rejer, hummere og andre skaldyr. Vietnameserne har nu, med økonomisk støtte af regeringen, anskaffet sig mindre, men moderne udstyrede fiskekuttere, og nu viser det sig, at de er dygtigere fiskere end amerikanerne. De kommer fra et noget lignende fiskemiljø og er måske også lidt mere nøjsomme. Det får amerikanerne til at alliere sig med Ku Klux Klanere og andre renlivede racister, hvorved de »sande amerikanere« afslører deres sande ansigt. En af dem, som ser sig tvunget til at bryde op og forlægge erhvervet til Østkysten, erklærer sig åbent for »en kristen, amerikansk racist«!

I de kommende år skal vi såmænd nok se parallelle problemer dukke op andre steder i USA. Her har vi altså Vietnam-problemets »forlængelse«. Vil USA nogen sinde blive dette problem kvit?

I denne forbindelse kan det være på sin plads også at fremhæve den indiske film »Adharshila« (Grundstenen, instr.: Ashok Ahuja). Den kalder sig en spillefilm og er for så vidt også »spillet«, men det er en spillet gengivelse af en – eller nogle – virkelige hændelser, nemlig hvordan nogle unge indiske filmfolk søger at bryde ud af den etablerede indiske films spændetrøje og bryde med de gamle traditioner og klicheer. Den forekommer temmelig lang – 145 min. – men må anses for kort i forhold til de traditionelle indiske film. Da vort kendskab til indisk film er ret begrænset – det rækker næppe ret meget ud over Satyajit Ray – kan den være lidt vanskelig at bedømme, men man fik dog en klar fornemmelse af, at den var »anderledes«, og den indiske filmkritiker Arun Kumar, som jeg har truffet ved adskillige tidligere festivaler, og som var til stede i Mannheim, forsikrede mig om, at denne film virkelig lever op til sin titel. Den har lagt grunden til en ny udvikling inden for indisk film.

Fortidens spor

At filmen skildrer nutiden og søger at skimte ind i fremtiden er en kendt sag, men den kan naturligvis heller ikke slippe fortiden. Det fik vi to slående eksempler på i Mannheim.

Den ene var Peter Cohnen og Bo Kuritzéns svenske film, som blev præsenteret i en engelsk-speaket version og i programmet figurerede under sin engelske titel: »The Story of Chaim Rumkowski and the Jews of Lodz«, formodentlig en direkte oversættelse af den svenske titel. Fra film kender vi begivenhederne i Warszawa-ghettoen og også begivenhederne i Theresienstadt, mens begivenhederne i Lodz hidtil har været lidet kendt og ikke præsenteret på film. Og dog udspillede der sig her et af de grusomste kapitler i den jødiske tragedie, ikke den fysisk grusomste, men den *psykologisk* grusomste!

Nazisterne lod jo jøderne oprette en slags indre administration, et »De Ældstes Råd«. I Warszawa-ghettoen var der ikke meget at administrere, det var der derimod i Lodz. Byen var sæde for den polske tekstilindustri – et Polens Manchester – og det jødiske råds leder Chaim Rumkowski fattede derfor et desperat håb om, at jøderne kunne overleve ved at arbejde. Værnemagten var i bekneb for tekstiler, og Rumkowski fik gang i symaskinerne. Det resulterede virkeligt i, at jøderne i Lodz fik lidt større rationer, og at de faktisk var dem, som formåede at klare sig længst.

I starten synes Rumkowskis plan altså at lykkes, men udviklingen tromlede ubarmhjertigt fremad, og en dag blev han stillet over for det grusomme krav, at *han* skulle udvælge så og så mange til transport. I et desperat håb om overlevelse for de unge og de stærkeste udtog han de gamle og svage, og det ordenskorps af jøder, som han havde organiseret, måtte eskortere dem til kreaturvognene. I sagens natur måtte mange jøder hade ham for dette, mens nogle, og det blev efterhånden færre og færre, forstod hans motiver. I dag kan vi vel alle se, at nazisterne igennem disse krav udsatte Rumkowski for den mest djævelske form for psykisk tortur. Var krigen sluttet noget tidligere, kunne en lille del af hans plan måske være lykkedes, nu blev det ikke nået. Ghettoen i Lodz blev sluttelig udslettet. Rumkowskis skæbne er ukendt, men da man aldrig har fundet spor af ham, er der næppe tvivl om, at han til slut har måttet følge sine trosfæller ind i gaskammeret.

Cohen fandt de første spor af begivenhederne i Lodz i British Museum, og gav sig til at opsøge materiale både i Israel, New York og andre steder og gav sig så i kast med filmmontagen. Filmens emotionelle styrke bliver også kraftigt understøttet af den ledsagende underlægningsmusik, hvori forekommer indslag fra Sjostakovitsjs tiende symfoni og Berlioz' »Requiem« samt musik af Stravinskij, Mahler og den moderne engelske komponist William Walton.

Til denne kategori af film må også henregnes Mario Offenbergs »Alptraum als Lebenslauf«, produceret i BRD men udsendt af Momo Film i Tel Aviv, så formodentlig er den finansieret af Israel.

Filmen lader Georgia T. skildre sine tre år som KZ Häftling i Rawensbrück. I grunden er filmen således en mundtlig beretning, og man må nok erkende, at den er lidt for lang. Men man har valgt at »illustrere« denne beretning ikke med »Greul-billeder«, men ladet Georgia berette på baggrund af de nuværende rester af barakkerne og inde i infirmeriet (sygeafdelingen), hvor hun havde været sygehjælper, fordi hun havde angivet at være medicinstuderende (hvad hun slet ikke var), ser billeder af den brolagte vej, som kvinderne hver morgen blev beordret ud til at lægge, og ser den udsigt til en tilsyneladende fredelig og idyllisk verden på den anden side af en sø, som fangerne havde for øje, men som de var adskilt fra ved en uoverstigelig mur. På mig virkede det stærkere end de realoptagelser fra lejrene, som tyskerne lod optage, og som efter krigsafslutningen er blevet bearbejdet og udsendt i forskellige former for film.

Men her må jeg retfærdigvis bekende et personligt engagement. For jeg har selv oplevet det samme, naturligvis ikke i Rawensbrück, men det spiller vel ingen rolle. Når hun beretter om de langvarige morgen- og aftenappeller, mens hun står mellem to barakker, ja så er det som om, man selv står der endnu, eller når hun står inde på infirmeriet, så husker man, at hvis en eller flere døde i løbet af natten, så måtte de lægges tilrette sådan, at SS-erne ikke opdagede det med det samme, for så blev der jo en eller flere rationer til deling næste morgen.

Hun beretter også om, hvordan hun mange år senere besøgte stedet sammen med en gruppe tidligere Häftlinge, og ude i landsbyen mødte en ældre mand, som udbrød: – Gud, var De også blandt dem! Men vi anede intet om det. Da fangerne hver morgen blev drevet til arbejdet, eskorteret af SS-vagter med hunde, er det naturligvis en himmelråbende løgn, at de intet har vidst. Da jeg og mit arbejdshold blev drevet ud for at grave pansergrave tværs gennem Sydslesvig, kunne befolkningen dér heller ikke undgå at se det. *Tyskerne vidste besked!* Måske ikke i alle detaljer, men det var et af nazisternes midler, at folk *skulle vide,* at der kunne ske dem noget særdeles ubehageligt, hvis de satte sig op imod styret.

Nuvel, jeg har åbent bekendt et personligt engagement, så kan jeg kun håbe på, at den også kan være med til, at de ikke-direkte engagerede kan få et indtryk af, hvorfor de direkte ramte aldrig kan blive den kræftknude, som vi må slæbe rundt med, kvit. Filmens slutning afslører klart det enorme *selvbedrag,* som tyskerne lod sig hilde ind i, fordi de allierede *ikke* lod tyskerne *selv* gøre op med nazitidens forbrydelser, men gjorde dem til brikker i efterkrigens storpolitiske magtspil.

Spillefilmene

Men vi kan naturligvis ikke undlade spillefilmene. Af pladshensyn må det blive ret kategorisk, dog fortjener i hvert fald to af dem lidt baggrundsorientering.

Den ene er den ukrainske film »Notsj karotka« (Natten er kort, instr.: M. Belikov). Betegnelsen *ukrainsk* er valgt bevidst. I det seneste decenium eller mere har Mosfilm ikke været det sted, hvor man skulle søge efter nye udviklingssignaler fra Sovjetfilmen. Det har skullet søges bl.a. i Unionens asiatiske republikker, først og fremmest i

Grusien, hvad vi tidligere har set flere karakteristiske eksempler på i Mannheim (jævnfør min rapport fra sidste års filmuge), eller vi har kunnet træffe på det i Lenfilms produktion. Neva-byen var, både som Skt. Petersburg, Petrograd og Leningrad, den mest europæisk prægede by i USSR. Men Ukraine var også noget for sig selv, og det samme gjaldt den ukrainske film, tydeligst markeret af Dovsjenko. Stalin førte en hårdnakket kamp imod den ukrainske nationalisme, bl.a. ved hjælp af Khrutsjov, men samme Khrutsjov har senere udtalt, at Stalin, som under krigen lod hele nationale minoritetsgrupper deportere – de kendteste er Volgatyskerne og Krimtatarerne – i grunden også helst ville have deporteret alle ukrainere, hvis der bare ikke havde været så mange af dem. (De er den talmæssigt største natioale minoritetsgruppe inden for Unionen).

At »Natten er kort« er produceret af Dovsjenko-studiet i Kiev er træffende, for filmen besidder ubestrideligt Dovsjenko-agtige træk. Den fremhæver den menneskelige styrke uden på nogen måde at skjule, at der også findes menneskelige svagheder. Dens personer er ægte og levende mennesker, her møder man ingen klicheer.

En scene fra »Cha-Cha-Cha«

Filmen handler om drengen Ivan, hvis mor er dræbt under et bombardement. Han bor nu hos sin tante. Han får sendt et par støvler fra sin indkaldte far, som man derefter ikke hører mere fra. Han er faldet i krigen. Men han nægter stædigt at tro på dette, og for at give ham moralsk støtte, skriver tantens mand fingerede breve fra »faderen«. Først under festen i anledning af sejren indser »onklen« omsider, at Ivan nødvendigvis må acceptere sandheden, og den nu halvvoksne dreng indser det også og kommer til at betragte »onklen« som sin nye far.

Handlingsbeskrivelsen kan lyde en smule banal, filmen rummer ikke et gran af banalitet, netop fordi personerne er mennesker af kød og blod, med styrke og svagheder. Men slutpointen: At man ikke skal foregøgle menneskene noget, som man godt ved ikke er sandt, rummer sikkert et »budskab«, som i hvert fald ikke er gået det ukrainske publikum over hovedet; måske rækker det endda ud over Ukraine.

Handlingen udspiller sig i et beboelseskompleks formet som en slags rundgård, hvor de terrasseformede altaner (svalegange) er på bygningens inderside, mens det er lukket udadtil. Også heri ligger utvivlsomt en symbolik. Og da beboerne ved meddelelsen om sejren samles inde i gården omkring et langt festbord, kommer en gammel mand ud, på hvis hvide jakke hænger en orden, en orden fra *Zartiden*. Den gamle officer fra zararmeen vil også være med, og bliver lige så hjerteligt modtaget. Desværre gik denne pointe nok de fleste tilskuere over hovedet. Da jeg efter filmen berettede om dette, blev de overraskede, men tog sig så oplysningen – og pointen – ad notam.

Filmen gik hen og vandt stævnets Grand Prix, hvad der blev hilst med tilfredshed af de fleste. Og meget ofte har det modsatte været tilfældet.

Den anden spillefilm, som kræver lidt baggrundsorientering for helt at kunne forstås, er den tjekkoslovakiske »Plaché pribehy« (Beskedne historier), en film i tre episoder, iscenesat af henholdsvis Dobroslav Zbornik, Zdenek Flidr og Tomás Tintěra, alle absolventer fra FAMU, ČSSRs filmakademi, og alle tre episoder er bygget over Kafka-noveller.

Her må man lige erindre sig, at i Gottwald-Novotný-perioden stod Kafka på det stalinistiske index, hans bøger var forbudte. Men i maj 1963, kort tid efter at studenterne i Praha åbent havde demonstreret imod det kommunistiske parti, blev der afholdt en Kafka-konference på slottet Liblice, hvor Kafka ikke alene blev rehabiliteret men endog ursuperet! I juni mødte Novotný en usædvanlig skarp kritik fra tekstilarbejderne i Neusol i Slovakiet og omtrent samtidig formulerede en slovakisk forfatterkongres en række udfordrende spørgsmål til magthaverne ČSSR.

Det skulle vise sig at blive de første spirer til det Prager Frühling, som blev tromlet ned af de russiske tanks i august 1968. At man nu er begyndt at filme Kafka kan kun opfattes som en, om end beskeden, *protest!*

Desværre er Kafka jo yderst litterær og meget lidt filmisk, og det smitter af på filmene, skønt man må indrømme, at de tre debutanter har formået at presse det mest mulige ud af historierne. Men indholdsmæssigt kan man også konstatere en stigende spænding set under en samfundskritisk indfaldsvinkel. Man begynder med den mindst kontroversielle og mest »filmiske« novelle: »Rekorden«, hvor de lokale autoriteter i en mindre by i mellemkrigsårene (alle episoderne udspiller sig i dette tidsrum) bliver grundigt latterliggjort, et træfsikkert og ironisk tidsbillede. I den følgende: »Et morderisk angreb« bliver tonen skarpere. En ukendt mand fyrer en aften en kugle imod en højere embedsmand. Han bliver ikke ramt, og da politiet spørger ham ud om et eventuelt motiv, erklærer han, at han ingen fjender har. Men da han begynder at granske sin fortid, erkender han, at han igennem sin optræden meget vel kan have skaffet sig en række fjender. Han anmoder politiet om at standse efterforskningen, men det kan de naturligvis ikke.

I den tredie episode bliver brodden endnu mere kritisk, men beklageligvis også mere uhåndterlig for en filmatisering. Det er novellen »Den blå krysantemum«, en blomst som botanikere erklærer ikke eksisterer. Men en dag kommer en døvstum og lidt retarderet pige med et sådant eksemplar til en have- og botanisk interesseret greve. Sammen med en ligeledes botanisk interesseret embedsmand går han på jagt efter den sjældne plante. De kører hundreder af km. rundt i grevens bil, men alt er forgæves, samtidig med at pigen hver morgen kan bringe dem store buketter af blomsten. Til slut opgiver de jagten, men på tilbagerejsen med toget opdager inspektøren ved en tilfældighed blomsten, som vokser vildt i en ledvogters have.

Når man betænker, at den tjekkoslovakiske film spillede en ret afgørende rolle i de bevægelser, som skridt for skridt førte frem til Pragerforåret, idet den skridt for skridt pillede Novotný-tidens tabuer fra hinanden, kan jeg i denne film kun se et forsøg på en »ny start« fra de unge tjekkoslovakiske filmfolks side.

At de ungarske filmfolk kan tillade sig at tage let på tingene, vidste vi på forhånd. Det fik vi på ny demonstreret i Mannheim gennem János Kovácsis »Cha-Cha-Cha«, en sprudlende komedie, og komedier er ellers ikke just det, som plejer at optræde på filmfestivals. Den blev meget à propos vist i et konkurrenceprogram sammen med den franske »Mourir à trente ans«, men mens den franske film handlede om revolution, så var den ungarske films tema – sex! Centreret omkring et danseskolebal viser den de unges pubertetsproblemer. På en måde har den oplagte lighedspunkter med Nils Malmros' »Kundskabens træ« (problemstillingen er den samme), men den er på andre måder forskellig fra den danske, hvilket må tilskrives de to vidt forskellige arbejdsmetoder, som de to instruktører benytter sig af. Men heller ikke de voksne: danselærerparret og orkestret går ram forbi.