

## De gode gamle dage

Henrik V. Ringsteds essay „Glæden ved gamle Film“ i samlingen „Flere gode Glæder“. — Thasing og Appel. København 1957.

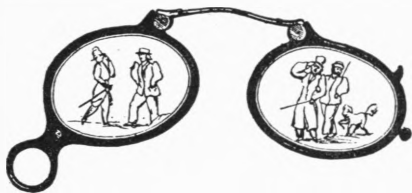
På filmens vegne skal man vel føle sig smigret over, at der nu godt må stå lidt om film i de lækre essaysamlinger. Den store glæde har man dog lidt vanskeligt ved at føle, fordi man ikke helt kan lade være med at tænke på, hvor meget mere hæderfuldt og opvakt det ville have været, om essayisterne allerede havde ytret sig i 1914-15-16 — i 1957 må man finde det forbløffende, at filmens utallige muligheder ikke allerede dengang stod klart for de skønskrivende.

Vi så for nylig, at en *Per Lange* kan knække halsen på filmessayet („Ved en Chaplin-Reprise“ i „Ved Musikken Tærskel og andre Essays“). *Henrik V. Ringsted* viser i „Flere gode Glæder“, at viden og indsigt ikke er at foragte, når det gælder den essayistiske *Kleinkunst*, og han har leveret et særdeles læseværdigt og charmerende bidrag, der med vemod ser tilbage til de gode gamle filmdage, da *Chaplin* og *Keaton* og *Lloyd* var højproduktive. Man tilgiver ham gerne, at han kommer for skade at overvurdere *John Fords* „Førfølgeren“ i sin begejstring for western-genren.

Sentimentalitet er artiklen ikke fri for. De gode nye dage er imidlertid bedre end de gode gamle, og filmkunsten står i dag stærkere end nogensinde, hvilket det tilbageskuende vemod kaster et slør over.

Men Ringsted er en filmdyrker af de trofaste og udholdende, og rundt om i ældre blade (og nu og da i vore dages „Politiken“) kan man finde filmbidrag af ham, der ikke er blevet til i ro og mag, men under et pres, der har resulteret i noget mere centralt.

Erik Ulrichsen.



## Nonsensalvor

LES ESPIONS (Det ubyggele Hus). Prod.: Filmsonor — Vesta-Pretoria 1957. Manus.: Henri-Georges Clouzot og Jerome Geronimi efter Egon Hostovskys roman „Le Vertige de Minuit“. Instr.: Henri-Georges Clouzot. Foto: Christian Matras. Dekor.: René Renoux. Musik: Georges Auric. Medv.: Marita Hunt, Vera Clouzot, Gabrielle Dorziat, Card Jürgens, Peter Ustinov, Sam Jaffe, Gérard Séty, O. E. Hasse, Paul Carpentier, Louis Seigner, Pierre Larquey, Jean Brochard.

Det kan næppe bebrejdes *Stephan Kehler*, at han i sit portræt af *Clouzot* i nr. 2 ikke fandt humor hos instruktøren. Men måske tisses scenen i „Frygtens Pris“ burde have forberedt ham på, at humoren en dag kunne komme til rig udfoldelse hos ham — som i „Les espions“.

Det meste af handlingen er absurd, bevidst absurd. En psykiater får et større beløb af en ameri-

kansk efterretningsmand for at huse en ukendt på sin klinik. Snart er klinikken og de nærmeste huse og gader befolket af en hoben spioner, der er himmelråbende indiskrete og mere eller mindre ubehjælpelige, naive, selv når de tror, de er udspekulerede. Nogle er finere end andre; et par af de mindre fine bliver likviderede. Alle lurer på alle i et spil, der synes at være blevet et mål i sig selv.

Psykiateren, der i begyndelsen er politisk passiv (han koncentrerer sig om at helbrede den enkelte), bliver vakt til aktion, men kommer til kort. Det viser sig til slut, at det hele drejer sig om en tysk atomforsker, som alle parter vil have fat i, men som ikke ønsker at udlevere sin frygtelige viden. Psykiateren kan ikke forhindre, at han forsvinder. Det er en tåbelighed i historien, at det ikke står klart, hvad der sker med ham. Det antydes, at spionerne smider ham ud af et togvindue, og at han dør, men alle parter må dog være interesserede i at få ham levende. Til slut synes filmen at blive ufrivilligt absurd.

Det er synd. Den første, største, humoristiske del er det bedste *Clouzot* har præsteret (bortset muligvis fra *Picasso*-filmen, som jeg ikke har set). Den russiske og den amerikanske spion mødes på klinikken. De er gamle bekendte og gamle rotter, og den lidt trætte professionalismisme, med hvilken de akcepterer hinanden, er vittigt givet. Vittigt er også skildringen af spionernes ivrige høflighed, da det gælder om at komme først ind til psykiateren. Den russiske spion er kleptomane, og da han skal opgive sin titel, forsnakker han sig og opgiver sygdomsbetegnelsen. Den amerikanske spion ligger på et givet tidspunkt nede under et bord og fabler om en tændstikæske — der er tale om barokt kodepjank. *Clouzot* leverer fantasifuldt en række vilde overdrivelser, der dog er sikkert kontrollerede og kommer tørt og pseudo-sagligt. Men i det lille, seriøse, afsluttende afsnit er filmen mislykket. Paradoksalt nok kan man tage det, der er morsomt, alvorligt, men ikke tage det, der er alvorligt, alvorligt.

Forklaringen er nærliggende. *Clouzot* har ved hjælp af *Hostovsky* i filmens interessante parti fundet en fængslende måde at udtrykke sin lede og desperation på. Humoren er en desperationens humor, en nonsensalvor, en galgenhumor. De politiske manøvrer i vor tid er så idiotiske, at man må helt ud i fortvivlelsens vrøvl for at skildre dem. *Clouzot* opgiver her næsten helt de „alvorlige“, men ligegyldige og ineffektive gysereffekter, han tidligere har dyrket og får os til virkeligt at gys ved *meningsløsheden*. Måske skal man helt tilbage til *Chaplins* „Shoulder Arms“ for at finde noget lignende. Der er intet principielt at sige til, at *Clouzot* herefter vil prøve at pege på noget positivt, tværtimod. Han peger forsøgsvis på det personlige engagement, derefter på videnskabsmandens frivillige abdikation, men vender til slut tilbage til mareridtet. Fejltagelsen består i,



Sam Jaffe som den amerikanske spion og Peter Ustinov som den russiske.

at hans opklaring af mysteriet og hans tilspidsning af det moralske problem er serveret i en flad hitchcocksk thriller-stil, der i sin almindelighed ikke kan komme op på siden af den friskt og usædvanligt formulerede protest i det øvrige af filmen.

„Det uhyggelige Hus“ bliver da en torso, og dertil kommer, at den danske version (der anvender følgende ord: „bortilliminere“) er en beklippet udgave. Men filmen er over Clouzots sædvanlige niveau, og i en række roller spilles der med den helt rigtige blanding af humor og ækelhed. Charles Vanel er af en eller anden grund røget ud siden Stephan Kehlers foromtale af filmen i den tidligere nævnte artikel, men brillante er Peter Ustinov som den russiske spion, Sam Jaffe som den amerikanske og Marita Hunt som den måske allerskrappeste i bundtet.

Erik Ulrichsen.

## Tøbrud?

SOROK PERVYI (Den eenogfyrrtyvende). Prod.: Mosfilm 1956. Manus.: G. Koltunov efter en roman af Boris Lavrenov. Instr.: Grigori Tjuchbraj. Kunstnerisk overledelse: Mikhail Romm. Foto: Sergei Urusevski (Sov-color). Musik: N. Krukov. Dekor.: B. Kamski og K. Stepanov. Montage: L. Lyssenkova. Medv.: Isolda Isvitskaia, Oleg Strisjenov, Nikolai Krutjkov, N. Dupak, G. Chapovalov, N. Lubeckin, L. Kovylin, Y. Romanov, D. Netrebin, A. Rumuraliev, Y. Kakorin, V. Sinitzin, K. Jarkimbaev.

„Den eenogfyrrtyvende“ kommer til os med et vist ry. I Cannes præmieredes den i foråret for sin drejebog, sine menneskelige kvaliteter og sin „grandeur romanesque“. Dette har man i grunden ikke svært ved at godkende. Det forekommer en, at den har så værdifulde egenskaber i sammenligning med, hvad man er vant til af socialistiske trommesalsmalier,

at det fortjener påskønnelse, selv om en sådan måske ikke regnes for noget i instruktørens fædreland, når den kommer fra den reaktionære og dekadent-borgerske kritiks side.

„Den eenogfyrrtyvende“ er fra sidste år, og altså fra den periode, der i det intellektuelle liv var præget af visse mildere vinde. Man skal dog ikke vende sig et tøbrudsværk i lighed med de litterære af *Dudintsev* og *Jasbin*. Dybere set er der ikke noget forsøg på kritik af kommunistiske idealer eller livsformer i den historie, den debuterende instruktør *Grigori Tjuchbraj* har valgt, og alene den omstændighed, at *Boris Lavrenovs* roman, som filmen bygger på, tidligere har været filmatiseret i Sovjetunionen (i 1927 af *Protazanov*, hvis film gik her under titlen „Træffer nr. 41“), har naturligvis været en garanti for, at filmen ikke skulle blive statsfjendtlig. Det bemærkelsesværdige ved filmen er således ikke en politisk nyorientering, snarere en æstetisk, idet man her for første gang i de senere års Sovjetfilm sporer en mindre skematisk menneskeopfattelse, mere interesse for individet, for de intimere personlige følelser og for det romantiske. Personerne går ikke som sædvanlig med den ideale fordring uden på tøjet og taler henført om større produktivitet.

Filmene er historisk. I indledningen siges det udtrykkeligt, at vi nu går tilbage til en tid, da det eventyrlige var hyppigt. Hovedpersonerne er en kvindelig skarpskytte i den røde hær og en aristokratisk garderløjtnant. Disse to isoleres på en øde ø i Aralsøen, og i deres Robinsonade forelsker de sig i hinanden på trods af alle ideologiske skillelinier. Kærligheden er dog ikke mere altopslugende end at de modsatte politiske opfattelser snart må brydes. Pigen er overbevist socialist, mens garderløjtnanten, der repræsenterer det dødsdømte adelsvælde, er en veg tjekhovsk type, der intet positivt har at sætte op mod pigens splinternye idealer. Han er næsten ved at blive omvendt, men historien får dog en tragisk udgang, og alene denne konsekvens giver hele filmen en sandhed, der let kunne være forspildt, hvis man havde set løjtnanten som syngende medlem af den røde armé

Hovedpersonerne er romantiske, men dog ikke unuancerede skikkelser. Garderløjtnanten er opfattet gennemført sympatisk, en smule heroiseret, som en god gammeldags vesteuropæisk elsker. Pigen er vel ikke en elskerindetype af vestligt snit. Hun har dræbt 40 fjender, og man kan vel ikke vende nogen sart kvindelig type, men som hun spilles af *Isolda Isvitskaia* giver hun smukke udtryk for omheden og blidheden, der skjuler sig i denne amazone, som digter flammende poemer i stil med *Tennysons* „The charge of the light brigade“. Erotisk spil i mere nuanceret forstand er der ikke tale om, men pigens hengiven sig er smukt skildret.

Debutinstruktøren har haft veteranen *Mikhail Romm* til at overvåge indspilningen, og samarbejdet har affødt en glimrende instrueret film, der formelt ofte er