

melse og nogle blaseret-ironiske bemærkninger om, at kritikeren nu ikke kan betyde så meget, ville de fleste danske anmeldere læse om denne „overspændte“ appel til kamp — og undlade at se og skrive om den næste interessante, uimporterede film, der vises af „Institut Français“ (f. eks.). Men Anderson ved, hvad han taler om; han er selv en kompromisløs instruktør, der gang på gang møder vanskeligheder, og han har erkendt, hvad kritisk støtte kan betyde. De dårlige film får kaskader af publicity, og hvis kritikeren tror, at pæne gennemtænkte anmeldelser af de importerede film er tilstrækkeligt som modoffensiv, ser han urealistisk på vor verden. Det er tvivlsomt, om den kritiker, der ikke også konstant i interviews, kronikker, filmboeanmeldelser og omtale af væsentlige uimporterede film er kæmpende, kan være til nogen større nytte i filmlivet.

At filmkunsten kræver kamp, ses af den store indiske instruktør *Satyajit Rays* artikel om sit arbejde med „*Pather Panchali*“ og „*Aparajito*“ — den viser også, hvor meget international anerkendelse kan betyde for kunstneren. *Karel Reisz* skriver med verve om eksperimentalfilm-festivalen i Bruxelles, og *Penelope Houston* påviser forskellene mellem den italienske neorealisme og den moderne amerikanske *Chayefsky-realisme* i et af bogens bedste bidrag. I en jermiade fortæller *Graham Greene* om, hvorledes hans romaner er blevet forvansket af filmindustrien, og *Louis Marcovelles* analyserer kyndigt filmsituationerne i ostlandene — med fremhævelse af den ungarske indsats. Den amerikanske kritiker *Arthur Knight* har sendt en rapport om Hollywoods fjernsynspåvirkede film og *spectacles* (de to dominerende forsvarsidéer i slagmålet med fjernsynet), *Frank Hauser* forsøger at sondre kritisk mellem science fiction-filmene, og *Whitebait* selv spørger i en *tough* artikel: Hvornår bliver den engelske film voksen? Yderligere er der stof fra *Jean Renoir*, *Orson Welles*, *Harry Watt*, *Jean Quéval* og *Gilbert Salachas* (fransk film), manuskriptforfatteren *Carl Foreman* og *Dilys Powell*.

„International Film Annual“ er nu noget nær den ideale filmr bog. Den gode tekst synes man dog at have „købt“ for rigeligt mange billeder fra underlige film blandt de værdifulde *stills*.

Wladimir Winde.



Drømmens virkelighed

NOTTI BIANCHE (HVIDE NÆTTER).
Prod.: Franco Cristaldi | Vides 1957. Instr.:
Luciano Visconti. Manus.: *Suso Cecchi D'Amico* og *Luchino Visconti* efter *Dostojefskis*
novelle „Hvide Nætter“. Foto: *Giuseppe Rotunno*. Dekor.: *Mario Chiari* og *Mario Garbuglia*. Klipning: *Mario Serandrei*. Musik:
Nino Rota. Medv.: *Maria Schell*, *Marcello Mastroianni*, *Jean Marais*, *Clara Calamai*,
Marcella Rovena, *Dick Sanders*, *Maria Zanoli*.

Dostojefskis novelle „Hvide Nætter“ søger at op-hæve skellet mellem drøm (i betydningen længsel) og virkelighed. En ung mand, der er en drømmer, og som er ude af kontakt med „virkeligheden“, møder

en aften i St. Petersburg en ung pige, der drømmer om at gense den „prins“, hun mødte for et år siden. Han var fattig, og han tog til Moskva for at forsøge at skaffe sig et udkomme. Han lader imidlertid vente på sig, skønt aftalen var, at de to skulle mødes igen, og den unge drømmer håber at kunne indtage hans plads, men håbet er kortvarigt: „Prinsen“ kommer, den unge piges inderste længsel bliver til virkelighed, medens virkeligheden hos den unge drømmer bliver til længsel.

Næsten alt siges i novellen gennem dialogen, og *Visconti* har intelligent indset, at stoffet måtte transformeres meget i en film, der skulle give, hvad *Dostojefski* havde på hjerte.

Han (og *Suso Cecchi D'Amico*) har da først og fremmest foretaget to ændringer, der er i nær forbindelse med hinanden, og som *tilsammen* skulle give omtrent samme facit som *Dostojefskis*. Den unge drømmer er gjort til mindre af en drømmer og „outsider“ — i novellen skildres hans isolation i lange replikker, som det vist ville være umuligt at overføre til filmformen. Til gengæld er *helbeden* blevet mere drømmerisk, *bele* filmens verden svinger ved hjælp af små nuancer fra drøm til virkelighed og tilbage igen. Der er tale om en slags objektivisering af tilstanden hos novellens jeg, og teoretisk forekommer denne fremgangsmåde rigtig. Den må i det foreliggende tilfælde være den rette vej fra litteratur til billeder.

Det virkeligt/uvirkelige har man i filmen søgt at skabe ved hjælp af en række forskellige metoder. Medens den russiske forfatters historie er fast forankret i St. Petersburg, har man i højere grad i filmen arbejdet med *dépayement*, med at slå jorden væk under vore fødder. Man kan i denne forbindelse først og fremmest pege på valget af skuespillere: Pigen spilles af den i Østrig fødte *Maria Schell*, den dominerende mandlige hovedrolle af italieneren *Marcello Mastroianni* og „prinsen“ af franskmænden *Jean Marais*. Den nationalitetsblanding, som ofte gør coproduktionerne urealistiske, er her sandsynligvis tilstræbt med det æstetiske mål at skabe det virkeligt/uvirkelige.

Yderligere led i denne *dépayement* er det, at begge mændene er „fremmede“ i filmens by, og at en russisk historie er henlagt til Italien, vel at mærke ikke et realistisk Italien, men et Italien, der delvis er bygget op ved hjælp af „teaterdekorationer“. I sneseenen fornermer man et bevidst islæt af noget „russisk“.

Filmens vil vise os drømmens virkelighed og det drømmeriske i det virkelige. Om det første fortæller især slutningen, i hvilken „prinsen“ kommer tilbage til den unge pige, om det andet f. eks. den store dansescene. Der er næsten hele tiden et „spil“ mellem drøm og virkelighed i billederne, f. eks. i den sidste sekvens, i hvilken den unge mand fjerner sig med sin længsel, og hvis stemning kontrasterer med det „Esso“-skilt, der ses i billedet. Som regel svarer de hastigt skiftende omgivelser og kulisser dog til personernes sjælelige tilstande, f. eks. i den fortrinlige passage, i hvilken man ser på *Maria Schell* og *Jean Marais* i teaterlogen og hører tonerne fra operascenen. *Visconti* interesserer sig stærkt for operæen, og det har været hans hensigt ikke blot at give dens scene, men også meget af det øvrige i filmen, noget højspændt stileret — som det også var det i den politisk-erotiske „*Sansernes Rus*“.

I „Hvide Nætter“s erotisk-poetiske afsnit er der en diskret symbolik, som ikke findes hos *Dostojefski*. Det er sandsynligt, at denne symbolik må ses i forbindelse med *Viscontis* læretid hos *Jean Renoir*. I en berømt artikel har den franske kritiker *André Bazin* påvist, hvorledes symbolske vande spiller en stor rolle ned gennem *Renoirs* produktion. Som i megen moderne lyrik er vandet hos *Renoir* ofte det kvindelige, livets kilde, og i „Hvide Nætter“ får det en lignende værdi, da *Maria Schell* og *Marcello Mastroianni* sætter sig i båden.



Jean Marais og Maria Schell i den i anmeldelsen omtalte scene fra teatret.

„Hvide Nætter“ er da en gennemtænkt stilfilm, et på mange måder duperende forsøg. Men som i „Sannes Rus“ kommer spillet ikke altid på højde med Viscontis inspiration. Hos Maria Schell bliver det højstemte til maner, både Marais og Mastroianni er bedre. Som helhed virker filmen først og fremmest som stileksercits, og den bekræfter, at Visconti mere er en stor iscenesætter end en stor filmdigter, der har noget bestemt på hjerte — i hvert fald, når han for-

lader de sociale emner. Hovedpersonerne i filmen bliver ikke til mennesker, som vi kan føle meget for, hvor sympatisk end deres godhed og renhed er. Det bør dog måske anføres, at italienerne — da jeg sidste år så filmen i Venedig — blev revet voldsomt med og klappede under filmen, som også er blevet godt modtaget af den franske kritik. Så „vi“ ovenfor må begrænses nationalt, skønt filmen forsøger at sætte over de nationale grænser. Erik Ulrichsen.

WERNER PEDERSEN

KOSMORAMAS blå BOG

Caligula, sv. gymnasielærer, f. ca. 1905, ugift. Underviser bedre folks børn i latin på et „almänt högre läroverk“ i Stockholm. C.s borgerlige navn kendes ikke, om hans fortid og ekstraktion vides intet. Han er formentlig gået direkte fra sin skoleembeds-eksamen (fra Uppsala?) ind i den højere skole, hvor han med den magt som institutionen forlener hans stilling med, hurtigt har vidst at etablere et stramt adfærdsmønster, som kun kender eet hensyn: ham selv. C. er alle nuværende og tidligere skole-

elevers ondeste skoledrøm — måske er han endog Den Onde selv. Han eksisterer kun bag det tyrannavn, som hans disciple og ofre har hettet på ham med sikkert instinkt for det væsentlige i hans natur. Formodentlig betragter han selv Caligula-navnet som en hæder, en vellystig bekræftelse på, at hans metoder er rigtige og effektive. Han kender og anerkender kun een hensigtsmæssig anvendelse af sin magt: torturen, det åndelige sejjpineri af eleverne, der må forekomme ekstra raffineret og svingagtigt, fordi det til-