med Markus' hund. Her kommer en lille tvivl over dem, en tvivl der må jages bort med aktivitet og hårde ord.

Forholdet mellem personerne er på samme måde bygget op på detaljerne. Der er et naturligt skel mellem generationerne, et skel, der ikke fremhæves eller udleveres. Børnene er ikke „oprørere", blot på vej til en vis selvstændighed, forældrene er ikke reaktionære tåber, blot bekymrede og utrygge („Hvad ville du have gjort, hvis der ikke var blevet luftalarm?"), bedstefaderen er ikke en irriterende gamling, blot lidt besværlig at beskæftige sig med, lærerne er så forskellige, som man selv har oplevet det. Kun de unge skildres på to måder, idet vi dels følger dem, som vi følger resten af filmens personer, dels ser dem, som Tim ser dem. Tim kigger, Tim betragter og belurer; der er ingen, der ser på Tim. For ham udgør de unge en gruppe, han ikke tør leve op til, de ejer for ham at se den sikkerhed og naturlige omgangsform, som han føler må være synonym med begrebet „voksen". Tim suger indtryk til sig, søger næring for et følelsesliv, der kun kan komme til udtryk i drømme. Filmens fire drømme er da også helt logiske i denne skildring af en 15-årig. Det er værd at notere sig, at frihedskæmperdrømmens røverromantik ikke ligger så forfærdelig langt fra de mest ekstreme eksempler på efterkrigstidens helte-skildringer. Sekvensen er trukket vel langt ud, men den er rigtig placeret i portrættet. I Tims forsøg på at gentage sin drøm om Lis gøres der glimrende rede for den erotiske forvirring, for frygten, skyldfølelsen, afmagten, for de forstyrrende syner af alt for direkte og håndfast sanselighed. Derimod savnede man en overgang til drømmen om døden; om ikke en indføring eller ligefrem motivering, så dog en antydning. Udgangen af drømmen er meget smuk: et roligt totalbillede af villaen i det meget tidlige morgenlys. I det hele taget er overgangene i filmen ofte meget smukke, som f. eks. fra scenen i køkkenet med faderen ved vinduet til Lis ved telefonen på jernbanestationen.

Der er truffautsk bevægelse over et af filmens gennemarbejdede sidemotiver: cyklerne, cykelturene. Der er poesi og frihed i skildringen af Tim og Lis' cykeltur ad villavejene, og den dristige zoomning midt i et sving skaber en meget spændende virkning af lethed og lykkefølelse. Den samme lethed skabes i andre sekvenser ved hjælp af filmens gennemgående musikalske tema, hvor Beethovens variationer holdes nede på et niveau, der næsten skaber en illusion om, at musikken spilles et sted i nabolaget, at den kommer inde fra et af husene. *Leo Mathisens* danske jazz får i kontrast hertil lov til at understrege tidsbilledet, underholdningen, aktiviteten. I billedet af Tim ved havelågen ligger musikken som en vidunderlig understregning af glæde, ubekymret fritid, af tillid til i dag og i morgen. Billedets stemning kan bedst sammenlignes med *Karel Reisz'* beskrivelse af de to drenge på vej til klubben i „We Are the Lambeth Boys", en stemning man genfinder i slutningen, hvor Tim og Markus fjotter hen ad vejen, halvt i leg, halvt i kammeratskab.

„Der var engang en krig" er en sejr for Rifbjerg/Kjærulff-Schmidt, om hvem man ikke med sikkerhed kan sige, hvornår manuskriptarbejdet slutter, og instruktionen begynder. Filmen er overlegent disponeret, dristig i formen, økonomisk i virkemidlerne. Replikkerne er de bedste, man har hørt i en dansk film, humoren er underfundig og charmerende. Spillet er fremragende, tæt, logisk, afdæmpet og helt i kontakt med billedernes „registrerende", smukke gråtoner. „Der var engang en krig" er et eventyr i dansk film og vel at mærke i ordets bedste betydning. Den kan kun opfordre til efterfølgelse, til en videreudvikling af stilen, til yderligere betragtninger af det liv, som for hvert enkelt individ er et enestående eventyr.

Poul Malmkjær.

Et andet hjørne af krigen

THEY WERE EXPENDABLE (Operation Helvede), USA 1945. Prod.: John Ford, Cliff Reid/M.G.M. Instr.: John Ford. Manus: Frank Wead efter roman af William L. White. Foto: Joseph August. Musik: Herbert Stothart. Klip: Frank Hull, Douglas Biggs. Dekor.: Cedric Gibbons. Medv.: Robert Montgomery (løjtnant John Brickley), John Wayne (næstkommanderende Rusty Ryan), Donna Reed (Sandy Davyss), Jack Holt (general Martin), Ward Bond (Mulcahey), Marshall Thompson (Gandner), Paul Lanton (Andy), Charles Trowbridge (admiral Blackwell), Louis Jean Heydt („Ohio"), Russell Simpson (gamle Knowland), Leon Ames, Arthur Walsh, Donald Curtis, Cameron Mitchell, Jeff York, Murray Alper, Harry Tenbrook.
Dansk distrib.: MGM. Dansk prem.: 15.7.1966 Rønne Bio. Premiere i København: 19.9.1966 Bristol. Længde: 3100 m (114 min. – stopur: 109 min.). Original varighed: 135 min.

Dette er ikke en film om krigen. Modsat f. eks. *Milestones* „A Walk In the Sun" er den en film om en lille del af krigen, næppe stor nok

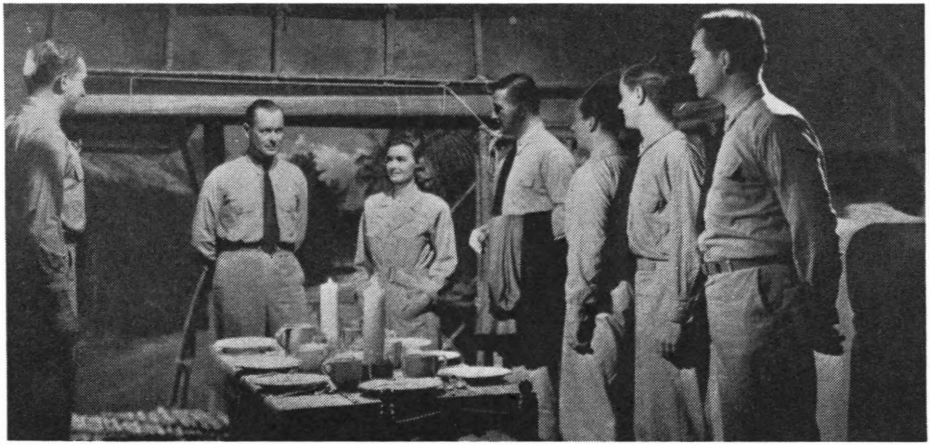
til at blive nævnt i nogen dagsbefaling; en episode uden skurke og uden helt. At nogen måske vil betragte filmens personer som helte kan forklares med filmens episke form og med dens emne, der ligefrem indbyder til at søge efter helte. Fra *John Fords* side er der ingen helte i den klassiske forstand i denne film, blot en gruppe mænd, der udfører deres lille del af en større opgave.

„They Were Expendable" – jeg nægter at bruge den danske titel – er en af Fords bedste film. Man havde læst om det. Nu, 21 år efter filmens premiere, kan man ved selvsyn forvisse sig om det. Den foreliggende version er endda forkortet med ca. 25 min., hvad der måske er grunden til, at man hist og her savner fornemmelse af tid og sted i filmen. Vi får se.

Som eksempel på Fords stil er „They Were Expendable" mageløs. Hans efterfølgende film, „My Darling Clementine", er vel den eneste, der når den samme klarhed. Ford havde arbejdet med dokumentarfilm, propagandafilm, om krigen i Stillehavet, som *Dovzhenko* arbejdede i Ukraine og *Huston* i Italien. Han havde skildret fremgang og sejre, han havde støttet den kollektive heroisme – som Dovzhenko og Huston – men han havde set detaillerne, betragtet de nederlag, der skulle drages lære af; og han valgte som emne for sin første spillefilm efter dokumentarfilmene det mindste led i flåden, motortorpedobådene, og hans film kan naturligt nok kun blive en påmindelse: dette var et af de nederlag, der lagde grunden til den store sejr; tænk lige over, hvad det kostede. Det er filmens eneste morale, dens eneste „budskab".

Fra filmens begyndelse er tonen slået an. To tekster. En med *MacArthurs* ord om, at nu er kanonerne tavse, og en med historisk patos om tid og sted, næsten som en gravskrift. Tilbageblikket kan begynde. Og det begynder med en øvelse, en manøvre, der skal imponere; admiralen imponeres, men tror ellers ikke på disse „krydsfinér-kanoer". Ford skildrer smukt Brickley og Ryans skuffelse ved i lang tid at holde billedet af deres rygge, efter at admiralen har forladt dem. Intrigen er lagt frem; og i de efterfølgende scener karakteriseres personerne kort og tilfredsstillende: den intelligente, handlekraftige og initiativrige løjtnant Brickley, den impulsive, firkantede næstkommanderende Ryan, den brogede besætning af gamle professionelle, unge befalingsmænd med afgangsbeviset i baglommen, endnu yngre værnepligtige. Det hele skildres i den restaurant, der også bliver rammen om budskabet om Pearl Harbour. Vi – tilskuerne – ved, hvilken nyhed bådsmand Mulcahey slukker for, da han forstyrres i sin afskedstale for „Doc". Vi ved, hvad det er, MP'erne hvisker til de tilstedeværende officerer. Men Ford lader genialt civilisterne om at formidle nyheden. En sangerinde afbrydes, en inspektør giver meddelelsen over hendes mikrofon, opbrud, en civilists ansigt, totalbilledet af orkestret, der langsomt og tøvende begynder på „God Save the King" udsat for Hawaii-guitar og natklubsangerinde, mens marinerne forlader lokalet. Det er den mest be-

Officersmiddagen til ære for Sandy var et af de manglende afsnit i den danske version af „They Were Expendable".



vægende sekvens i filmen, ja overhovedet den mest bevægende, man har oplevet i de seneste år, dæmpet, nænsom og renfærdig. Den får en ekstra dimension i den omstændighed, at de nævnte civilister er philippinere.

Krigen er en realitet allerede dagen efter. Basen bombes, men MTB'erne klarer sig i bugten mod jagermaskinerne. I meget korte afsnit skildres derefter mændenes skuffelse over at blive holdt „uden for" de egentlige krigshandlinger. Skuffelsen hos de tilbageblevne, da to af bådene sendes mod en japansk krydser, er ved at udarte. Virkeligheden går da op for dem, da de konfronteres med de første tab. En grov, kammeratligt drillende bemærkning bliver hængende i luften, mens en af de dræbte bæres fra borde.

Ryans og sygeplejerskens kærlighedshistorie er så fordsk følgerigtig, at man næsten kan den på forhånd. Og alligevel må man forbløffes over skønheden i den. I én indstilling – et nærbillede af hendes ansigt under en operation – skildrer Ford Ryans erkendelse af, at han elsker hende. Man hopper i sædet af beundring for denne mageløse skildring. Den senere „front porch"-sekvens er en diskret hyldest til det americana, Ford elsker; det samme er det langt senere billede af gamle Knowland, der sidder på trappen foran sit hus med geværet over knæene og venter på japanerne; scenen er meget kort, og underlægningsmusikken består af sidste linie af „Red River Valley" (man husker „Vredens Druer").

Fords „visuelle poesi", der snarere bør kaldes „audio-visuel" poesi", da den altid fremtræder i forbindelse med en nøje tilrettelagt lydside (ofte ren musik, men i mange tilfælde en kombination af clean-sound, dialog, effektlyd og musik), træder klarest frem i de afsnit, hvor historien, dramaet, hviler, hvor følelserne naturligt får tid til at bevæge sig harmonisk. Ford benytter her konsekvent ankomst- og afskedsscener til de „store" følelser, til det poetiske, det bevægende. Han forlænger disse scener med atmosfære-underbyggende skillebilleder. Bådenes ankomst eller afgang klippes op med en række nærbilleder eller totalbilleder af personer, oversigtsbilleder af sceneriet, detailbilleder af milieuet. Det hævdes med rette, at ingen kan som Ford skildre en rytters færd gennem et landskab. Her viser han, at ingen kan som han skildre en mand, der står på en anløbsbro og venter – bare venter. Ved den kunstige forlængelse af disse scener uddyber han den stemning, han umiddelbart forinden har lagt op til; han benytter på sin vis den gamle sovjetiske montageteknik, men i stedet for rædsel, afsky, raseri og harme søger han at finde udtryk for følelser som vemod, tvivl, længsel, forventning, glæde og stolthed. En meget smuk variant er de to scener fra hospitalets udgang, hvor de lange skygger fra personerne „forlænger" afskeden; de sorte silhouetter og deres sorte skygger opsluges langsomt af mørket uden for hospitalet.

I skarp og konsekvent modsætning hertil står Fords behandling af de tre slag, kampen mod flyvemaskinerne og de to torpedoangreb. På intet tidspunkt lader han følelser komme op på overfladen, her er det tempoet, reaktionerne, det er skildringen af det professionelle, af handling, af de enkelte konkrete funktioner i slaget. Ford holder sig helt fri af beretning om lidelser – de sårede er blot sårede, hospitalet er stille, de døende dør uden en lyd; der er ingen „skurke", end ikke almindelig ondskab, på intet tidspunkt ser man fjenden, ligesom der heller ikke refereres til ham med nedsættende bemærkninger; selv Ryans „rival" fra hospitalet, „Ohio", er den ideelle kammerat. Men til gengæld accentueres fortvivlelsen meget smukt; i Brickleys reaktion, da han må efterlade en del af sine folk på Bataan, i barscenen, hvor Ryan har erfaret, at Bataan er faldet, og at han har mistet Sandy, og frem for alt den storslåede sekvens i filmens slutning, hvor Brickley og Ryan med en håndfuld mænd er nået frem til landevejen og fra grøftekanten betragter det trøstesløse syn af endeløse kolonner på vej mod havet, på flugt. Ryan lægger sig ned, Brickley ser sig omkring og sætter sig opgivende ved siden af ham. Her ser de med egne øjne sammenbruddet, kaos, det store tilbagetog, men fortvivlelsen dominerer hele sekvensen, fordi den er understreget i billedet af de to i vejkanten, i deres placering i totalbilledet, i den ro, Ford giver det, før han klipper væk fra det. Filmens slutning forekommer afsnuppet, men det skyldes sikkert, at en del af den originale slutning er klippet bort. Programmets side 2 viser i hvert fald et still-billede af Brickley, Ryan og to andre på vej op i en flyvemaskine, og sammenholder man det med *Lindsay Andersons* referat af filmen, synes det sandsynligt. Anderson nævner endvidere et sceneri med Brickleys folk, der i aftenskumringen enkeltvis vandrer ned mod den tomme strandbred, mens flyvemaskinen hæver sig over dem med retning mod Australien. Vi må nøjes med dette referat, indtil den komplette film bliver vist. Man vil meget nødig undvære noget i denne meget smukke, meget fascinerende og – nok så vigtigt i denne tid – meget underholdende film.

Poul Malmkjær.