

løbe bort. Morten Borgen dækker næppe heller helt Kaj Munks begreb om en grundtvigiansk høvding, og Peter Skrædders hykleri, der er ret kraftigt understreget af Munk, er blevet retoucheret bort.

Dreyers hovedinteresse samler sig om Mikkil Borgen, og i denne rolle yder *Emil Hass Christensen* under Dreyers instruktion en sand kraftpræstation. Nøjagtigt sådan reagerer et livsnært og ukompliceret menneske overfor den store og meningsløse sorg. I hans person møder vi omsider mennesket alene med sig selv og sin lidelse, på nippet til at bryde igennem hele den omgivende skal af hykleri og panoptikon. Under hans sammenbrud ved Ingers kiste var der øjeblikke, hvor vi anede Carl Th. Dreyer i hans fordums storhed. Dette er filmens psykologiske højdepunkt, og det efterfølgende meget håndgribelige mirakel virker som en utroværdig antiklimaks, der ikke formår at forløse noget som helst.

*

Også Kaj Munks dramatik er født af et splittet og tvivlende sind. Professor *Ernst Frandsen* har sikkert truffet sagens kerne, når han påstår, at Kaj Munks personlige problem var spørgsmålet om, hvorvidt evnernes frie udfoldelse er mening nok med mennesket. I et lille skuespil fra 1929—30, „Kardinalen og Kongen“, har han endog direkte lagt det i munden på Richelieu. Han har gang på gang måttet nedkæmpe det med kristendommens nej! Men at han stadig måtte rejse det påny, røber vel klart hans fortsatte tvivl.

For Dreyer har denne tvivl aldrig eksisteret! Han har aldrig et eneste øjeblik tvivlet på lidelsens nødvendighed for at nå til renhed og afklaring. I hans film er mennesket gang på gang brudt sammen på grund af sin indre ufuldkommenhed, selv når det tror sig at handle efter Guds bud. For ham er tilstrække-



Karakteristisk dreyerske motiver: Kisten og kerterne. Preben Lerdorff Rye, Sigrid Neiiendam og Thorkild Roose (liggende i kisten) i »Vredens Dag«.

ligheden af de menneskelige evners udfoldelse simpelthen en absurditet! Om disse to hver for sig særprægede kunstnerpersonligheder overhovedet nogensinde kan forenes, er derfor højst tvivlsomt.

Måske står vi her overfor den dybeste årsag til, at „Ordet“ ikke er blevet et kunstværk, der når op på siden af Dreyers lange række af betydelige film.

Lærdoms lystgård

I Charles Walters' lille nette musical „Uartig, men sød“ træffer vi i de danske tekster på en oversætterfejl med etisk perspektiv. „Love Thy Neighbor“ læser vi på et skilt, hvilket dristigt gives som „Elsk din nabo“. Dermed er budet om næstekærlighed fra Lukas 10, 27 behændigt nedgjort til et forholdsvist overkommeligt boligteknisk problem.

Et celebret frokostselskab i Charles Vidors „Rhapsody“ kan ikke undgå at gøre et fascinerende indtryk på publikum, der ser den i dagens anledning noget oppustede Louis Calhern dække op til Matisse, Hepburn og Rubinstein i den nævnte rækkefølge. Noget nærbillede af gæsternes indtog gives dog ikke, og enhver må efter forgodtbefindende tæn-

ke sig Hepburn som Katharine eller Audrey. I samme film møder man et rigt udvalg af de kultiverede musikfilms klassiske skikkelser: Musikkendere, der ved konfrontationen med det unge genis første offentlige præstation nodes til at se på hinanden med en kort ubeskrivelig grimasse, der vel skal udtrykke den højeste overraskelse og beundring.

Ligesom „Rhapsody“ er „Sabrina“ af Billy Wilder en godbid for den, der ynder de små glimt ind i millionærernes vidunderlige hverdag — otte automobilers indviklede pasning og pleje danner med en næsten dokumentarisk kraft det meget givende indhold i filmens mest oplysende scener.

Centralarbejdsanvisningskontorets opmærksomhed henledes på Lew Landers' „Kaptajn Kidd og slavepigen“. Denne udmærkede institution udsender til ungdommens oplysning et erhvervskartotek, og de hedsporer, hvis hu står til en lykkelig fremtid som pirat eller kaper-gast, vil kunne suge betydelig næring af filmens hoved-maxime: „Disciplin er grundlaget for alt søroveri“.

RUFUS T. FIREFLY.

STEINBECK OG FILMEN

AF WERNER PEDERSEN

Ofte nok har bristen på gode manuskripter og snobberi for halvdannelsen henvist filmens folk til at søge deres emner i den store og lille litteratur. Alt for ofte er resultaterne, i de tilfælde hvor det har været digtning af kvalitet, man har givet sig i kast med, været af en sådan art, at kun produktionsselskabernes aktionærer og den halve dannelse har kunnet være tilfredse. Eksempler turde være overflødige, til illustration minder vi blot om den skæbne *Hemingways* værker har været ude for i Hollywood, fra „Farvel til våbnene“ til „Hvem ringer

klokkerne for?“ og „Sneen på Kilimanjaro“. Filmens aggressive og lidet pietetsfulde fremfærd mod en af de anerkendte ædle kunster har altid været og er stadig en hård belastning for dens anseelse i den kulturelt vågne almenhed. Men netop derfor kan det være på sin plads at henlede opmærksomheden på den gennemgående lykkelige harmoni, der i de sidste 15 år har præget forholdet mellem filmen og i hvert fald eet lodigt moderne forfatterskab: *John Steinbecks*.

Siden filmatiseringen af „Mus og mænd“ udsendtes i 1940 af United Artists, har Steinbecks navn været knyttet, mere eller mindre direkte, til ni film, hvoraf de syv er produceret i Hollywood, een uafhængigt i Amerika og een i Mexico. De ni film er følgende: „Vredens druer“ (1940), „Den glemte landsby“ (1941), „Tortilla Flat“ (1942), „Månen er skjult“ (1943), „Redningsbåden“ (1944), „Perlen“ (1947), „The Red Pony“ (1949), „Viva Zapata“ (1952) og „East of Eden“ (1955). Den kunstneriske kvalitet i denne flok film af skiftende instruktører og manuskriptforfattere må naturligvis være meget svingende. Men ingen af dem er underlødige eller ligegyldige, og kun een af dem, det norske besættelsesdrama „Månen er skjult“, kan kaldes helt mislykket. Denne sjældent agtværdige standard er i lige grad en hæder for Steinbeck som inspirator og for de filmfolk, som har taget sig for at omsætte ham i deres sprog. På tværs af alle forskelle i form og indhold har de nævnte ti film et tydeligt fællespræg, som let genkendes fra Steinbecks digtning. De kittes sammen af en sund medmenneskelig samvittighed kombineret med en human patos og en næsten mystisk ærefrygt for *Livet*, således som det kommer til udtryk i mennesker der socialt lever på et minimum, uden andet håb for fremtiden end dette, at de er anonyme dele af en solidarisk gruppe, et kollektiv. Vi møder denne fundamentale holdning i „Mus og mænd“ i de ensomme og forhulede landarbejders absurde dagdrømme om en bedre tilværelse, vi møder den i „Vredens druer“ i den fordrøvnede Joad-families flugt for Oklahomas bankherrer til det californiske Ægypten, først og fremmest i den gigantiske symbolske moderskikkelse, men også i hendes klassebevidste søn Tom, vi finder den inden for den komiske idyls rammer i skildringen af ridderne omkring Dannys bord i „Tortil-