

FILMENE

DE TRE FRA MISSISSIPPI

»Fejlen ved Peter Yates er, at han mangler holdning til tingene...« skrev F. G. Jungersen i anmeldelsen af »John og Mary« i »Kosmorama 95«, og anskuets således er der naturligvis mange instruktører, der falder igennem. Filmhistoriens store kapitler baserer sig på denne instruktørtype, der med lige stor friskhed går i gang med hvad det skal være, og som mærkværdigt nok i flere tilfælde får præsteret grader af stimuli, der svinger fra almindelig kantinekaffe til håndsorteret bjergmocca.

Det er værd at notere, at man i reglen ikke har så meget imod denne gruppe instruktører som *gruppe*. I mange år har man hævdet, at de som sådan udgjorde en kommerciel basis, der var den eneste mulighed for en sideløbende ukommerciel produktion. Men tiderne skifter, og man må i dag se, at få af de mange kommercielle film betaler sig. Det gælder ikke mindst filmene fra Hollywood, som da ellers skabes i nær kontakt med de TV-serier og TV-shows, som i stadig højere grad overflødiggør fyldestoffet i biografene.

Rosenberg, Kulik, Bogart, Yates, Narrizano, Saks, Hill, Miller etc. er yngre instruktører, der i reglen kommer fra TV, og som med dyrere apparatur og mere tid fortsætter med at lave mere eller mindre holdningsløse ting på en mere eller mindre diverterende måde.

Måske er Mark Rydell en ny mand i denne gruppe. Oprindelig skuespiller (fra Actors Studio), TV-roller, TV-instruktioner og filmdebut med »The Fox« (»Ræven«), som ifølge Morten Piil ejede atmosfære, men som var for hysterisk. »The Reivers« er Rydells anden film. Det er en uforpligtende filmatisering af en ubekymret erindring om en barndom (via Faulkner). Erindringen er så uforpligtende, at den bliver perspektivløst tilbageskuende som de fleste af vor barndoms historiebogsillustrationer. Til gengæld foretages denne tilbageskuen med alle de smarteste objektiver.

Et stort, flot totalbillede af en bil (f. eks. en gul Winton Flyer) i bevægelse på en grøn baggrund, en skarp banjo-solo (country-style), og en stemning af lethed, frihed og lykke er straks anslået. Man udbygger så denne stemning ved at klippe fra en frontal til en profil, der kan pyntes op med en zoom ind til halvtotal i en panorering, der ikke holder helt samme fart som bilen. Så kan man endelig, før bilen forsvinder ud af panoreringen, klippe til en frontal i samme beskæring og lade passagerernes glade ansigter køre ind i en defocusering; scenen er hjemme, og den kan varieres lige så længe banjoen klimprer. Et klip i en panorering kan anvendes, hver gang man vil postulere liv og lystighed. Det kan også anvendes, hver gang man vil postulere vold og død. Det er blot et spørgsmål om underlægningssmusik.

Jeg mindes ovenstående scene fra mange film; og ikke blot med biler som hos Lelouch

og Kershner; man har f. eks. set den med cykler hos Truffaut og Kjærulff-Schmidt, ja endog på rulleskøjtebræt hos Black. Og så selvfølgelig til fods i utallige løbe-gennem-gaderne-eller-ud-over-markerne-med-hinanden-i-hånden-film. I flere af disse film har scenerne haft en funktion ud over den dekorative. Som dekoration trætter den ved gentagelser.

»De tre fra Mississippi« anvender sig fortrinsvis af etablerede, følelseladede klichéer, der kun har en øjeblikkelig funktion, og som virker som chokolade over for sult. Det møtter uden at tilfredsstille. Rydell præsenterer en lille smule af alting og dermed bliver der ikke plads til noget. Der er lidt sex, lidt raceproblem, lidt folklore, lidt pubertetsvrøl, lidt filosofi, lidt moralprædiken, lidt humor og lidt sorg, lidt politibrutalitet og lidt heroisme. Kun undtagelsesvis bringes konklusionen på de oplæg til drama, filmen er fuld af – en undtagelse er drengenes slagsmål, der da også i min erindring er kommet til at stå som en fritstående film i filmen. Et eksempel på det modsatte er slagsmålet med sheriffen og hans folk, der præsenteres som en række lystige måder at slå på; børnene kan jo altid bide de voksne skurke i benene, hvad der får ofrene til at se så skægge ud, og luderne ser lige så skægge ud, når de går til angreb med løftede parasoller og ender med benene i vejret og flæsebukserne lige op i den store zoom. En række klip, hvor den lede sheriff får på tæven og så, klip, vore helte i brummen. Ingen forklaring, skønt de dog havde overtaget, da vi forlod dem.

Der er smukke billeder i filmen, der er små detaljer, der fungerer, selv om man har set dem før (manden, der på vejen ned ad trappen i bordellet tager sin vieserling på igen, halvvejs skjult af Steve McQueens replikker på vejs op ad trappen), farverne er gennemgående lækre, kostumerne er pæne som skillingsstryk (Theodora Van Runkle), og spillet er en sær blanding fra Rupert Crosses uhæmmede portræt af Ned til Sharon Farrells anæmiske, indstuderede luder. I min erindring (!) står århundredskiftets Memphis-demimonder som bjerge af frodighed og kødelig lyst, og denne Corrie ville højt have talt til min broderlige beskyttertrang.

Det skal nævnes, at production manager Jack N. Reddish var assistent hos Penn på »Bonnie and Clyde«, at Van Runkle lavede kostumer på samme film og at det sikkert ikke er tilfældigt, at så meget af *bevægeligheden* i denne film fornemmes i »De tre fra Mississippi«. Her ved man blot ikke, hvad man skal bruge den til.

Slutindtrykket af filmen er for mig en række tableau'er, der fungerer enkeltvis, men som aldrig bliver til en tilfredsstillende helhed; altså det stik modsatte af den gangse opfattelse af den gruppe instruktører, Rydell synes at ville knytte sig til, og som trods alt har fostret navne, man er kommet til at holde af. Jeg gider ikke gentage dem.

Poul Malmkjær

■ THE REIVERS (DE TRE FRA MISSISSIPPI) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: National General Pictures. PRODUKTION: Duo Pictures/Solar Productions. EXECUTIVE PRODUCER: Robert E. Relyea. PRODUCER: Irving Ravetch. ASSOCIATE PRODUCER: Dick Rosenberg. PRODUKTIONSLEDER: Jack N. Reddish. INSTRUKTØR: Mark Rydell. MANUSKRIFT: Irving Ravetch og Harriet Frank, Jr. efter roman af William Faulkner. CHEF-FOTOGRAF: Richard Moore. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Panavision. KLIP: Tom Stanford. ARKITEKTER: Charles Baillet og Joel Schiller. DEKORATION: Phil Abramson. MUSIK: John Williams. KOSTUMER: Theodora Van Runkle, Alan Levine, Joanne Haas. TONE: Jack Solomon. INSTRUKTØRASSISTENT: Tim Zinnemann. DIALOGINSTRUKTØR: Stanley Beck. SÆRLIGE EFFEKTER: A. Paul Pollard. SPEAKER: Burgess Meredith. MEDVIRKENDE: Steve McQueen (BOON HOGGANBECK), Sharon Farrell (CORRIE), Will Geer (BOSS McCASLIN), Rupert Crosse (NED McCASLIN), Mitch Vogel (LUCIUS McCASLIN), Juano Hernandez (ONKEL POSSUM), Allyn Ann McLerie (ALISON McCASLIN), Lonny Chapman (MAURY McCASLIN), Clifton James (BUTCH), Ruth White (MISS REBA), Dub Taylor (DR. PEABODY), Diane Shalet (HANNAH), Diane Ladd (PHOEBE), Ellen Geer (SALLY), Pat Randall (MAY ELLEN), Charles Tyner (EDMONDS), Vinette Carroll (TANTE CALLIE), Gloria Calomee (MINNIE), Sara Taft (SARAH), Lindy Davis (OTIS), Raymond Guth (ONKEL IKE), Shug Fisher (FÆTTER ZACK), Logan Ramsey (WALTER CLAPP), Jon Shank (JOE POLEYMUS), Ella Mae Brown (MRS. POSSUM), Florence St. Peter (MARY POSSUM), John McLiam (VAN TOSCH), Lou Frizzell (DOYLE), Roy Barcroft (ED). LÆNGDE: 112 min., 3060 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: Athena. DANSK PREMIERE: Palladium 12. 2. 1970.

TOPAZ (1)

Der er altid en speciel stemning i forbindelse med en Hitchcock-premiere. Forventningerne er spændte, meningene er forudfattede, sym- og antipatier bliver bekræftede, en enkelt »overløber« bruger måske den aktuelle film til at markere et nyt standpunkt.

Når facit af anmeldelserne til sidst gøres op, viser det sig som regel, at en følelse af mild skuffelse slår igennem: Ja, noget mesterværk var det jo ikke, men på den anden side – teknisk var der flere forbløffende gode ting, spidsfindigheder for gourmet'er.

Premieren på »Topaz« var ingen undtagelse fra denne regel. De fleste af anmeldelserne endte med et: »Kører velsmurt og venligt-kynisk, men...« – »ikke noget mesterværk, men...« Der synes at være en slags tradition for de diplomatiske »men«-er i de første Hitchcock-anmeldelser.

Bag disse men-er skjuler der sig en utilfredshed med en række ting, som går igen i flere af anmeldelserne. For det første, at »Topaz«, som en *politisk* film, der tager udgangspunkt i Cubakrisen, ikke er progressiv politisk nok, for det andet, at den ikke stiller sig solidarisk med cubanerne, men fremstiller dem som en flok får i castro-ham, som pakker fedtemadder ind i vigtige officielle papirer, og endelig for det tredje, at den mangler typiske Hitchcock-motiver og problematik.

Til det første er at bemærke, at »Topaz« ikke er en politisk film og det derfor er urigtigt at forlange af den, at den skal tage politisk parti til venstre eller højre. Det er en film om politik, om magtpolitik og hvad denne gør mod mennesker, hvad det er for folk, som sidder i dens yderste beslutningsled, og hvilke etiske problemer den fremtvinger. Det er heller ikke en kynisk film, som fremhævet, men en film om kynismens kolde spekulationer vedrørende forholdet mellem risiko og udbytte. Dette kommer tydeligt frem i filmens slutning, hvor en avis skodesløst kastes væk. Vi ser, at den indeholder en notits om, at cubakrisen har fundet sin afslutning, og samtidig toner bil lederne frem af dem, som måtte ofre livet



og altså må opføres på dette lille regnskabs udgiftsside. Var det hele umagen værd?

Hvad forholdet til Cuba og cubanerne angår, så ligger der ikke i den noget ironiske og skematisk fremstilling noget entydigt politisk eller moralsk værdiudsagn. Det er i denne forbindelse karakteristisk, at både russiske og franske politiske kredse har gjort indsigelser mod filmen, de er sat på samme formel. Heller ikke amerikanerne går ram forbi. Den russiske afhoppers overdrevne amerikanisering er ikke uden bid og siger mere om amerikanerne end om russeren. Det, der her er tale om, er en *metode*, som er meget nær knyttet til Hitchcocks arbejdsform, en folkelig ironi, som han har anvendt gentagne gange. I maraton-interviewet med Truffaut siger han om »Secret Agent«: »Et af de interessante aspekter ved denne film er at den foregår i Schweiz. Jeg spurgte mig selv: Hvad er karakteristisk ved Schweiz? Flødechokolade, Alperne, folkedans, søer?« Ud fra disse betragtninger anbringer Hitchcock spioncentralen i en chokoladefabrik. I »Foreign Correspondent«, hvor vi befinder os i Holland, holder sammensværgelsen til i en gammel mølle. Den samme metode finder vi i »To Catch a Thief« hvor den er med til at holde de forskellige lokaliteter ude fra hinanden. Hotel Carlton = Cannes, Nice = blomsteroptog. Og det er den samme simple formel, som er anvendt her i »Topaz«. København er reduceret til Den Kongelige Porcelænsfabrik og Den Perma-

Scene fra den omdiskuterede Cuba-episode i »Topaz«.

nente. (Grunden til, at Tivoli og Nyhavn ikke optræder, er den, at her startede Hitchcocks sidste film »Torn Curtain«). Washington fremstår som Capitol og Det hvide Hus; amerikanerne er overfladiske, luksuriøse og let stressede. Paris er noget med bistros, Champs-Élysées; franskmændene taler Maurice Chevalier-engelsk og har elskerinder. Det kan – eller må – derfor ikke overraske, at cubanerne har skæg og går rundt med kampjakker og at Cuba er en mellemting mellem gamle hasiendas og massemøder med Fidel og Che.

Til Hitchcocks metoder hører tillige, at alle disse elementer indgår i handlingen som funktionsled. De fører fortællingen videre, sammenfatter og sandsynliggør.

Hitchcock har en svaghed for at lade sine film komme parvis, således at de gensidigt belyser hinanden. Dette var tilfældet med for eksempel »Vertigo« og »Marnie«. Hvis historien i »Marnie« var blevet fortalt fra Mark Rutlands synspunkt, havde vi fået en film, som på flere punkter havde været en direkte parallel til Scotties »Vertigo«-version. Noget af det samme forhold er der mellem »Topaz« og »Torn Curtain«. De er begge på overfladen spionhistorier, begge handler de om magtpolitiken, dens skæbner og desertører. Men mens »Torn Curtain« tog udgangspunkt i selve afhopperen (og

hans kone), så fortælles historien denne gang fra »modtagernes« position. Hvor den første film var om amatørers rolle, er den sidste en film om det professionelle element i det politiske korridorsspil. Det er også på denne baggrund, man skal se Hitchcocks valg af skuespillere. Hovedpersonen, Frederick Stafford, savner ikke alene stjerne kvalitet, men tillige den mest elementære evne til at give udtryk for menneskelige følelser. Han er et mekanisk produkt, det mest skræmmende og latterlige udtryk for den hollywoodske professionalisme – men netop derfor dækkende i den kontekst, hvori han optræder. Det samme gælder på forskellig måde for de andre medvirkende, de er alle defineret gennem deres vekslende grad af deltagelse, eller engagement. Stafford er manden, som overlever, kold, kynisk men effektiv. Overfor ham stilles Axel Arosenius' russiske afhopper Kusenov, manden for hvem den kolde krigs politik bliver et spørgsmål om personlig moral, og som må forlade sit land for at bevare sin personlige integritet; Philippe Noirets franske NATO-embedsmand, for hvem problemerne også bliver af personlig art, og som følge deraf til sidst må bukke under. Og endelig Karin Dor – på alle måder Staffords modstykke. Følelsesmæssigt engageret, idealistisk og derfor et offer i dette spil om kynisk beregning. I en af de mest udspekulerede og smukke kamerabevægelser siden badeværelsesmordet i »Psyko«, ser vi Karin Dor blive skudt og falde

om på marmorgulvet i en blodpøl. Grunden til, at denne scene er udhævet og gribende, er at den behandler et tema, som er en sjældenhed i denne kolde og beregnende agent-verden: sandheden og kærligheden.

Noget, der i høj grad har vildledt mange, er filmens ironi. Den ironi, der ligger i den nationale karakteristik; tilfældighedens nådesløse ironi (Stafford, der bliver genkendt blandt tusindvis af cubanere) og den bevidste manipuleringen med tilfældigheder («out of work» på en elevator, som alligevel fungerer; mikrofilmene, der ikke som angivet befinder sig i hylstret til barberblade, men i omslaget til en bog; André, som har tegninger af den cubanske delegation, skønt det ikke forklares, hvorfra han har dem osv.). Noget sådant hører efter manges mening ikke hjemme i den politiske film, de stædigt anser »Topaz« for at være. En politisk film er polemisk, uden paradokser, sådan som »Z« var det. Når man alligevel, som Andrew Sarris i »Village Voice«, kan foretrække »Topaz« frem for »Z« så skyldes det, at man foretrækker ironien frem for allegorien og paradokserne frem for det polemiske. Inden for disse rammer er »Topaz« en perfekt film, med et ikke uvelkomment hip til en hel række af højtidelige politiserende agent-film, som absolut *må* tage stilling.

Claus Ib Olsen

TOPAZ (2)

»Topaz« er ganske rigtigt ikke primært nogen politisk film, således som Anders Bodelsen har fremhævet det i »Politiken« og Claus Ib Olsen gør det ovenfor. Den er mere interesseret i de politiske intrigers mekanismer end i at tage politisk stilling til disse mekanismer. Alligevel undrer det, at to kritikere, der er så opsat på at diskutere Hitchcocks metode, er så blinde for denne metodes uundgåelige tendens.

For at kunne skabe *suspense*, alle Hitchcock-films *raison d'être*, har instruktøren brug for skurke. Det kan være gamle nazispioner (som Claude Rains i »Beryt«), spioner for Sovjetunionen (som James Mason i »Menneskeflugt«) eller skæggede cubanere og glatte franske Nato-forrædere (som i »Topaz«). Og han har brug for helte, repræsentanter for det store – især amerikanske – publikum, han sætter alt ind på at få i tale. Det skal forskrækkes – og hvad er på et politisk plan mere skrækkindjagende end russere og cubanere?

Hitchcock tager altså udgangspunkt i Moskva – med en militærparade, der med billedtekstens ord repræsenterer »en trussel og en magtdemonstration«. Han har da straks nået sit første mål – vi skal føle os truede, helst som i den kolde krigs koldeste år. Og hvad truer Amerika stærkere end Cuba, Sovjetunionens mest fremskudte post? Godt, at der da findes amerikanere som John Forsythe og franskmænd som Frederick Stafford, gode venner, der ikke er blege for at gøre hinanden tjenester og bekræfte et nationalt fællesskab, som er i begge parter interesse. Faren repræsenteres af John Vernons Castro-skæggede cubanske FN-delegat, en af de mænd, der har forvandet Cuba til »et fængsel«, som Staffords antikommunistiske elskerinde siger – en mand, der især er farlig, fordi han på én gang er fanatisk og naiv. Han er på det parti, der praktise-

rer tortur og politiske mord. Og hans livvagt er en rødskægget børste, der jager folk, som vil tale med herren, væk for et godt ord.

Anders Bodelsen finder John Vernon »filmens mest sympatiske figur«, hvilket må stå for hans egen regning. På filmens regnskab er cubanerne passive og de franske og amerikanske agenter aktive – støttet af sympatiske figurer som en sophisticated neger (hvem kan være mod ham!), trofast tyende, der kun bukker under for den groveste tortur og en kæk og uforfærdet ung fransk journalist. Hvortil kommer to mellemtilfælde, begge overløbere – den overdrevent kyniske russer Kuzenov og den overdrevent ekscentriske sekretær for cubanerne, Uribe.

Det er muligt, ja endog sandsynligt, at Hitchcock i princippet ikke har villet lave en anti-revolutionær eller for den sags skyld anti-kommunistisk film. Men hans metode har forrådt ham. »Topaz« er et vulgært og primitivt ekko af den kolde krig, en gammel mands film om et gammelt emne.

Morten Piil

■ TOPAZ (TOPAZ) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Universal. PRODUCER/INSTRUKTØR: Alfred Hitchcock. ASSOCIATE PRODUCER: Herbert Coleman. PRODUKTIONSLEDER: Wallace Worsley. MANUSKRIFT: Samuel Taylor efter roman af Leon Uris. CHEF-FOTOGRAF: Jack Hildyard. KAMERA: William Dodds. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: William H. Ziegler. PRODUKTIONSTEGNER: Henry Bumstead. DEKORATION: John Austin. KOMPONIST/DIRIGENT: Maurice Jarre. KOSTUMER: Edith Head, Pierre Balmain, Peter Saldutti. TONE: Waldon O. Watson og Robert R. Bertrand. INSTRUKTØRASSISTENTER: Douglas Green og James Westman. FOTOGRAFISKE EFFEKTER: Albert Whitlock. FOTOGRAFISK KONSULENT: Hal Mohr. MEDVIRKENDE: Frederick Stafford (ANDRÉ DEVEREAUX), Dany Robin (NICOLE DEVEREAUX), John Vernon (RICO PARRA), Karin Dor (JUANITA DE CORDOBA), Michel Piccoli (JACQUES GRANVILLE), Philippe Noiret (HENRI JARRE), Claude Jade (MICHELE PICARD), Michel Subor (FRANÇOIS PICARD), Roscoe Lee Browne (PHILIPPE DUBOIS), Per-Axel Arosenius (BORIS KUSENOV), John Forsythe (MICHAEL NORDSTRØM), Edmon Ryan, John Van Dreelen, Don Randolph, Carlos Rivas, Lewis Charles, Anna Navarro, John Rober, Roberto Contreras, Roger Til, Sandor Scabo, Lew Brown, George Skaff, Tina Hedström, Sonja Koltoff, Bent Vejlby, A. H. Borch Hee, Jørn Sindal Andersen, Irene Hansen. LÆNGDE: 127 min., 3455 m. ORIGINAL LÆNGDE: 125 min. (NB: efter premieren i England blev det diskuteret, hvilken slutning filmen burde have. Hitchcock havde lavet tre, og efter kort tid blev en anden slutning valgt). DANSK UDLEJNING: ASA. DANSK PREMIERE: World Cinema 2. 2. 1970.

Kender De tidsskriftet

film 70

– der hver måned bringer

- anmeldelser af alle nye film
- udførlige credits til filmene
- kortfilmstof
- samt artikler, interviews,
- debat, lexicon m. m.

Kr. 2,75 pr. nummer

Kr. 30,00 i abonnement

Redaktør: Flemming Behrendt

Udgiver: Kirke og Film

Svanemosegårdsvej 12, 1967 Kbhvn. V

Giro 6 42 64 – Tlf. (01) 39 70 11

ÅH, SIKKEN HERLIG KRIG

Det er en stor risiko Richard Attenborough løber, når han fører os fra Brighton – en udmærket parallel til scenerummet, der kan bruges til alt – ud til realistiske skyttegrave. Når det (næsten) ikke går galt, skyldes det, at han fastholder stiliseringen. Først og fremmest ser vi aldrig døden. Selv den døde tykker, som ikke kan fjernes, fordi han stiver skyttegraven af, er *off screen*, noget man taler om, kigger på, men ikke viser frem.

Forteksterne – en truende opbygning af stilliben'er der samtidig fører os fra det nittende århundrede ind i det tyvende og tilbage til middelalderen – slutter med et billede af en rød valmue. Da kanonfotografen – filmens sprogstallmeister, der ustandselig angler efter vores opmærksomhed og puffer til begivenhederne – afliver tronfølgerparret i Sarajevo (Brighton) – filmens eneste dødsfald – overrækker han dem først hver en valmue. Senere i filmen foregribes døden altid af en valmueoverrækkelse og selve eksekutionen sker kun på lydsiden.

Alligevel er der en bevægelse mod »realisme« gennem det meste af filmen. Hjemmefronten – krigen som en forlystelsespark – fylder mindre og mindre, mens selve krigsskuepladsen fylder mere og mere. Nok når general Haigh aldrig længere end til tårnet i Brighton, men vi andre når længere og længere ud i mudderhullerne, og skønt soldaterne synger og danser mere end de sulter og slås, og skønt der vokser valmuer i disse mudderhuller, kan det ikke nægtes, at noget af teateropsætningens totale stilisering er gået tabt. Jeg tror ikke, det kunne eller burde være anderledes. Filmen mister en dimension – det gennemførte *show* – men vinder en anden ved at lade showet køre videre i en stadig mere realistisk kulisse. Misforholdet mellem show og virkelighed misbruges aldrig billigt. Det er eksempelvis ikke billig ironi når de sårede bringes tilbage til nødlazarettet til tonerne af »Keep the Home Fires Burning«. Lyd og billede er ikke spillet ud mod hinanden, dertil er både billedet og sangen for gribende. En naiv sang, ja, men også en meget smuk sang, der nok giver udtryk for en fundamental misforståelse af situationen, men denne misforståelse er snarere bevægende end oprørende.

Det er karakteristisk for filmen – som det var karakteristisk for teaterforestillingen – at man underholdes, gribes og oprøres samtidig og af de samme momenter, konstellationer. Som det siges i optakten, vil vi blive budt på »battles, songs and a few jokes«. Slagene må vi overvejende tænke os til – andre film har vist dem – men vi får masser af sange og vittigheder. Sange og vittigheder burde ikke være på sin plads her, men på dét ene afgørende punkt er filmen strengt realistisk, dokumentarisk. For at overleve i en meningsløs og håbløs situation må mennesket synge og rive vittigheder af sig. Filmen handler om menneskets forbandede og vidunderlige tilpasningsevne. Men sangene og vittighederne bliver stadig mere »realistiske« i deres morbiditet. Også her skiftes der langsomt vægt fra hjemmefrontens naive opfattelse af den dejlige krig til krigsfrontens galgenhumor.

En anmeldelse af Attenboroughs film forfalder let til en opremssning af dens store