

Til Bobs godmodigt-tankeløse erklæring om, at »noget er bedre end intet«, må hun svare, at der »er tider, hvor ingenting trods alt må være bedre end noget«. Motivet varieres i den efterfølgende scene på hospitalet, hvor Daniel – hidkaldt fra sit selskab – trøster et forældrepar med ordene: »People can manage on very little.« Også han vil lære at give afkald. Og han tager afsked med Bob, mens musikken ubønhørligt øger afstanden mellem bortdragende og efterladt.

At dette sidste samvær mellem Daniel og Bob, sin varme til trods, ikke er tænkt som filmens følelsesmæssige kulmination, markerer Schlesinger bevægende enkelt: Umiddelbart inden slutningen af terzetten bryder han af, for først at lade kompositionens sidste toner slå forløsende igennem i mødet mellem Daniel og Alex søndag eftermiddag, da Bob er rejst fra dem begge. Her endelig, i denne på én gang komiske og vemodige scene får musikken lov at udtrykke sit fulde indhold: Ømheden og smerten, resignationen og længslen, den modne ironi og vidende overbærenhed, som mødes i Mozarts terzet, svøber sig om de forladte. Begge har de affundet sig med adskillelsen – og begge kan de i dette møde uden falske undertoner udtrykke ønsket om, at »vinden må være blid og bølgen rolig« for den elskedes skyld.

Skiltringen af dette følelseladede og komplekse trekantforhold betegner den afgørende styrke i »Sunday, Bloody Sunday«. Relationerne mellem de tre figurer er fremstillet enkelt og upatetisk. Manuskriptet (af Observers eks-filmkritiker Penelope Gilliatt) holder en nøgtern og naturlig omgangstone, hvor ironien ligger nær selv i de bitreste opgør – eksempelvis da Alex under Bobs forsikringer om, at han ikke for nogen pris vil miste hende, rækker ham telefonen med ordene: »New York for you, didn't you know« – eller endnu smukkere i hans forsoningsreplik: »You are a silly tart!« Schlesingers billedstil svarer nøje hertil. Bevægelserne er dæmpede, farverne efterårsprægede. Nærbilleder benyttes sjældent, finest i krydsklippet mellem Bob og Alex, umiddelbart efter replikken om, at de ene har påtaget sig denne børnepasning for at få lov at være sammen en hel weekend. Kun i erindringsklip og massescener (apoteket, synagogen, Daniels selskab etc.) får kameraarbejdet det flakkende og effektsøgende præg, som kendes fra tidligere Schlesingerfilm.

Dette antyder den mindre vellykkede (omend langt fra mislykkede) side af »Sunday, Bloody Sunday«: forsøgene på at trække tråde fra trekantforholdet til de enkelte persons privatliv eller til samfundet udenfor. Hverken Alex' barndomshistorie med faderen eller Daniels forhold til det jødiske trossamfund tilfører i egentlig forstand filmen øget perspektiv. Og selv om den larmende storby, de opmærksomhedshungrende børn, de søvn-gængeragtige narkomaner, de mistroiske patienter og det umenneskelige kontor naturligvis influerer på hovedpersonernes ømhedsbehov, så føler man sig ikke af den grund fristet til at se historien som udtryk for typiske foreteelser i det moderne samfund.

En filmkunstens Mozart, som udtrykker eviggyldige sandheder inden for rammerne af en konkret følelseskonflikt, er Schlesinger med andre ord ikke blevet i denne film. Men i hans modningsproces betegner den et afgørende skridt. Ved at koncentrere sig om de psykologisk-erotiske bånd, han forstår og ken-

der, er han nået dybere i »Sunday, Bloody Sunday« end i nogen af sine tidligere, mere ambitiøse projekter. Og ved at satse på kongeniale fortolkere som Glenda Jackson, Peter Finch og Murray Head har han skabt en film, hvis menneskelighed og varme er umiddelbar og bevægende.

Henrik Lundgren

#### ■ DEN SATANS SØNDAG

Sunday, Bloody Sunday. Arb. titel: Bloody Sunday. England 1971. Dist: United Artists. P-selskab: Vectia Films. P: Joseph Janni. As-P: Teddy Joseph. P-leder: Hugh Harlow. Eksteriorleder: Lee Bolon. Instr: John Schlesinger. Instr-ass: Simon Relph. Manus: Penelope Gilliatt. Foto: Billy Williams. Kamera: David Harcourt. Farve: DeLuxe. Format: Widescreen. Klip: Richard Marden. P-tegn: Luciana Arrighi. Ark: Norman Dorme. Kost: Jocelyn Rickards. Musik: Ron Geesini. Supplerende musik: Uddrag af Mozarts »Cosi Fan Tutte«, sunget af Pilar Lorengar, Yvonne Minton, Barry McDaniell. Dir: Douglas Gamley. Tone: Simon Kaye. Makeup: Freddy Williamson. Frisurer: Betty Glasow. Medv: Glenda Jackson (Alex Greville), Peter Finch (Dr. Daniel Hirsch), Murray Head (Bob Elkin), Peggy Ashcroft (Mrs. Greville), Tony Britton (Mr. Harding), Maurice Denham (Mr. Greville), Bessie Love (Telefon-svarer), Vivian Pickles (Alva Hudson), Frank Windsor (Bill Hodson), Thomas Baptiste (Professor Johns), Harold Goldblatt (Daniels far), Hannah Norbert (Daniels mor), Richard Pearson (Midaldrende patient), June Brown (Patient), Caroline Blakiston (kvinde der ror (ved Daniels fest)), Peter Halliday (Hendes mand), Douglas Lambert (Mandlig gæst ved Daniels selskab), Marie Burke (Tante Astrid), Richard Loncraine (Tony, Bobs ven), Jon Finch (Skotte), Cindy Burrows (Alex som barn), Kim Tmalladge (Lucy Hodson), Russell Lewis (Timothy Hodson), Emma Schlesinger (Tess Hodson), Patrick Thornberry (John-Stuart Hodson, babyen), Karl Ferber, Henry Danziger, Robin Pesky, Gabrielle Daye, Royce Mills, John Rae, Joe Wadham, Robert Rietty, Liane Aukin, Edward Evans, George Belbin, Monika Vassilou, Ellis Dale. Længde: 110 min., 3015 m. Censur: Hvid. Udl: United Artists. Prem: Grand 19.1.72.

Indspilningen startet 16. februar 1970, interiørscener optaget i Bray Studios, England.

## SACCO OG VANZETTI

Ebbe Reich Kløvedal kommer af og til heldigt afsted med at sige noget, der på samme tid er virkelig interessant og virkelig provokerende. Lad så være, at problemstillingen ikke er af nyeste dato, den får alligevel nyhedens interesse ved at blive opfrisket. I Kosmorama 105 skriver han:

»... jo mere teknificeret og kapitalkrævede udtryksmidlet er, des mere overklassebestemt bliver hele produktionsapparatet. Des større er altså forhindringen, hvis ens synspunkt er revolutionært. Og forhindringen er ikke af en sådan art, at den kan elimineres blot med lidt god, anarkistisk vilje. I så fald ville Glauber Rochas film og Jørgen Leths måde at administrere sin del af Kortfilmrådets kasse på have været mere utvetydigt kommunikerende, af en anden politisk kvalitet. Når den revolutionære kunstner roder med filmmediet, er det ofte, som om han har tilvendt sig et apparat med urette, som om han er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen.«

Hvorom alting er: har man ikke ofte fornemmelsen af, at nogen er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen, når man forlader biografen efter at have set en af disse års mange film med direkte politiske emner, der så åbenlyst forsøger at tækkes den unge, radikale opposition eller i hvert fald de unge?

Jeg tænker ikke på let gennemskuelige manipulationsnumre som 'Che' Guevara-filmene »Oprøret i junglen«.

Osse mere komplicerede affærer som Costa-Gavras film »Z« og »Tilståelsen« måske alligevel ikke er, og sager som Pontecorvos »Queimada« og Montaldos »Sacco og Vanzetti« er omfattet af fornemmelsen af, at nogen er gået bag nogens ryg eller har snydt

nogen. For mens man (med forbehold over for erindringens korthed) er tilbøjelig til at mene, at Pontecorvos »Slaget om Alger« (der rekonstruerer et stykke højt levende nutidshistorie og fører et eminent defensorat for vor tids guerillakrig) er den politiske klassikerfilm, kan man godt være med til, at samme instruktørs ambitiøse fiktionsfilm »Queimada«, der i endnu højere grad vil være, hvad »Slaget om Alger« allerede er, kan forekomme temmelig problematisk. Det er næppe tilstrækkeligt, at en politisk venstresradikal film bare er en omvendt imperiefilm – en slags »Englands sønner« set fra de undertrykte side – eller at den, mere interessant end egentlig virkningsfuldt, forsøger at skabe en nærmest mytologisk syntese med tydelig rod i disse års revolutionære begivenheder ('Che' Guevaras død, My Lai m.v.) – når den ender med at ikklæde sig eventyrfilmens velkendte karnevalsdragt. »Queimada« er nok realistisk i sin fremtrædelsesform, selv om den er fiktion i den betydning, at den vil være filmen om alle vor tids revolutioner på samme tid. Alligevel kan den i sit forsøg på at tilpasse budskabet, sandheden eller hvad man nu skal kalde det, til underholdningsfilmens populære generer minde om andre, indbyrdes vidt forskellige film som Buñuels »Døden i junglen« og Costa-Gavras »Tilståelsen«, der på samme måde, men orienteret i andre retninger – Costa-Gavras i retning af thrilleren – knytter an til folkelige filmgener. Marxister, der vel dog burde vide alt om begrebet »varens forkledning«, burde overveje, om underholdningskvaliteterne i sådanne film ikke i sidste ende triumferer over »indholdet« ved at drukne det i kulører og udivendig spænding, der uundgåeligt bliver en udskillelig del af filmenes totaliteter.

Men måske kan det ikke være væsentligt anderledes inden for den kommercielle filmindustri. Man kan have på fornemmelsen, at prisen for det radikale stof *netop er den traditionelle form*, og man kan lige så vanskeligt frigøre sig fra en fornemmelse af, at »den politiske film« er blevet et spektationsobjekt. Den mest dyrkede »genre« inden for den politiske film lige nu synes at være den, man kunne kalde proces- og martyrfilmene: »Oprøret i junglen«, »Joe Hill«, »Tilståelsen« og – »Sacco og Vanzetti«. Velsagtens fordi temaet har en lang tradition bag sig i vesterlandets kultur, fra de kristne martyrer over middelalderens kætterbål til dette århundredes *politiske* martyrer. Og det er i bund og grund et gammelt, humanistisk (»borgerligt«) tema: eneren over for mængden. Torturen, lidelsen, ofret, opofrelsen. Det har derfor ikke været vanskeligt at udskifte den kristne martyr eller Galilæi med f.eks. Sacco og Vanzetti. Og der føler i hvert fald nogen af os sig snydt. Snyderiet ligger i, at det, der umiddelbart er det væsentligste, den politisk-radikale tendens, de moderne historiske omstændigheder, i virkeligheden er det mindste af det hele, en overflade. Det væsentligste er den metafysiske abstrakte jongleren med begreberne »godt« og »ondt«, skyld og straf, der lurer nede i dybet, og det kan vi ligesom ikke rigtigt bruge til noget, hvis vi ikke er religiøst disponerede. – Det er selvfølgelig blasfemi at nævne Carl Th. Dreyers klassiker »Jeanne d'Arcs lidelse og død« i denne sammenhæng, fordi den – ene af alle procesfilm, formentlig – åbent vedkender sig, at *processen* som

tema dybest set er et mysteriespil, et *mytologisk* anliggende.

Og »Sacco og Vanzetti« er ikke andet, selv om den umiddelbart er den moderne film om et berømt justitsdobbelmord, der skulle statuere et (politisk) eksempel, og selv om den formelt protesterer mod en fuldbyrdet kendsgerning med adresse til nutiden: *husk det!* Thi filmen »ritualiserer det bestående«, omtrent på samme måde som western-filmen, der osse er mytologisk. Ligesom i western-filmen kender vi proces-filmen på, at udgangen er givet, og at mange af hovedingredienserne osse er det: anklager for regulære kriminelle forbrydelser, andre har begået (mord, her i forbindelse med røverier, eller, hvad der osse er almindeligt, meddelagtighed i mord), bestikkelse af vidner i forsøget på at fremskaffe »bevismateriale«, manipulation af juryn ved at øve vold på proceduren. Metoderne er uændrede, fascister af enhver art og grad er osse modstandere af ændringer i *det* ritual. Chicago-processerne i 68 og processerne mod Angela Davis og Bobby Seale ligner til forveksling processerne mod Joe Hill og Sacco og Vanzetti. Denne films sidste indstilling er i øvrigt interessant i forbindelse med talen om ritualisering: kan nogen være i tvivl om, at vidnerne på bænken til venstre i billedet og ofret (Vanzetti) i den elektriske stol i baggrunden til højre skal associere til middelalderens processer, til kætterbålet?

Selvfølgelig får man noget konkret at vide undervejs, ligesom i western-filmen. Men det er ikke afgørende. Det betyder nemlig intet, om man vidste det i forvejen. Om man vidste, at Sacco og Vanzetti var to italiensk-amerikanske arbejdere, der i 1920 dømtes til døden efter en paradisk (men nok så skandaløs) »retssag« – formelt for forbrydelser, de altså ikke havde begået, reelt fordi de var anarkister. De henrettedes først syv år senere trods en omfattende protestbevægelse i USA og Europa. Vi får osse at vide, at

datidens justitsminister Palmer foretog brutale razziaer mod udlændinge, hvoraf de fleste fristede så elendige sociale vilkår, at de anstændigvis kun kunne blive politisk radikale. Det skæres ud i pap, at dommeren Theyser og anklageren med det jødiske navn Katzman var racister, og at i hvert fald sidstnævnte var medlem af Ku Klux Klan, mens den reaktionære guvernør Fuller bare var en kynisk pragmatiker. »Amerika for amerikanerne« var højresidens slagord i dette land af emigranter! Endelig er der den (hvad temperamentet angår) Carl Madsen-lignende forsvarer Moore og den ædle, liberale stjerneadvokat Thompson, der længe tror på den amerikanske retfærdighed, men som naturligvis ender med at gå over til vennerne. (Dette portræt af den evigt vægelsinde liberaler er i øvrigt en vulgærmarxistisk klische – så enfoldig behøver man ikke at mistænke et medmenneske for at være, bare fordi det er liberalt). Men overhovedet er typegalleriet hentet fra folkekomedien. Og så må man ikke overse al den dramatik, man ligesom får »foræret« af processtemaet – inkvisitionsdomstolens, tribunalets og den almindelige retssals procedure. Det er der i sig selv ikke noget forkert i, men det ville være synd at sige, at »Sacco og Vanzetti« undgår det fortærskede, endsige byder på det nye og originale i udnyttelsen af retsalsdramatikken.

Filmen gør sig tillige skyldig i politisk pacificering (udvanding) af anarkismen som politisk ideologi. Den fremstår som rene og skære plattuder, der tilmed er så rummelige, at enhver kan tilslutte sig. Hvem er f.eks. ikke modstander af »det ene menneskes udbytning af det andet«, når det siges på den måde, og der ikke siges andet? Ja, filmen går videre endnu. Ikke kun Thompson men osse Vanzetti tror på *Retfærdigheden* til det sidste, dvs. indtil denne får foretræde for guvernør Fuller. Men Vanzetti *kan* jo have været naiv. Naive anarkister eksisterer,

og Vanzettis naivitet virker i hvert fald mere overbevisende end Thompsons enfoldighed. Værre er det, at dette sammenfald i troen på *Retfærdigheden* kun kan efterlade det indtryk på den tilskuer, der er politisk analfabet, at de i virkeligheden vil (»det samme«). *Når det kommer til stykket!* Og dette er en grov, men ikke ukendt version af den sentimentale forbrødning, som de fleste har oplevet på ølstuerne klokken 3 om natten, når diskussionen er blevet til vås, fordi ingen længere kan tænke. Hvad i alverden vil det sige at ville »det samme«, »det gode«, »det rigtige«? Og *hvordan* skal man så ville »det samme«?

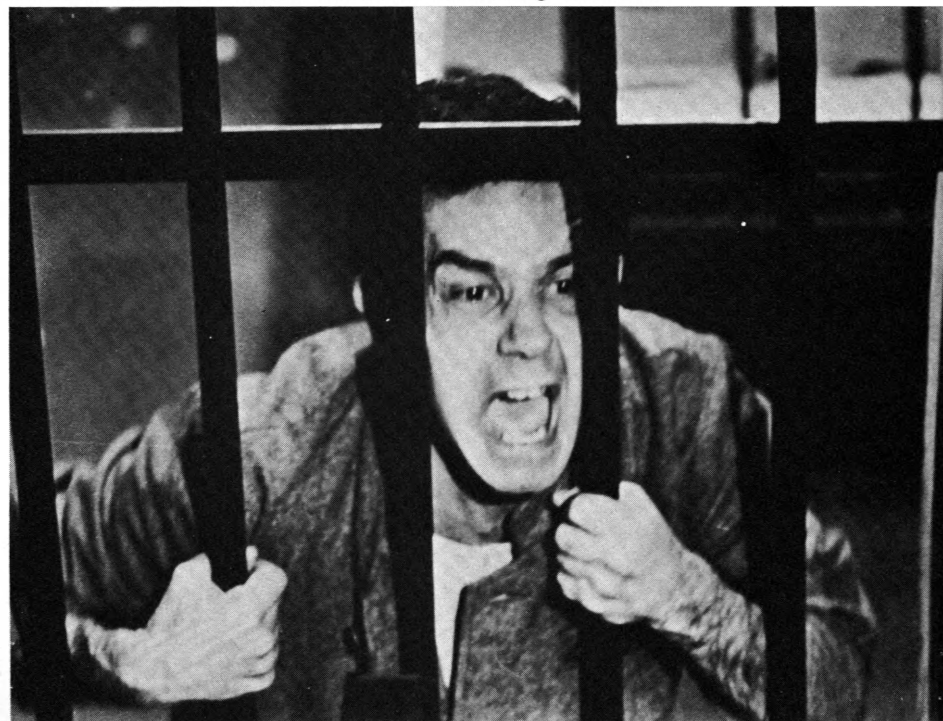
Endelig skal det nok osse komme de uskyldigt dømte til gode, at de vitterligt aldrig har stjålet eller myrdet – ja, at de endog er ude af stand til at betjene en revolver. For nok er filmpublikummet oplasket med vold, men de *gode* helte, de skal vise medfølelse, skal have rene hænder, for ellers er de ikke »gode«. Her er måske den væsentligste grund til denne films virkeliggørelse: man kan på samme tid imødekomme den historiske sandhed og publikums lyst til at »holde med« den virkeligt uskyldige. Dog, uden denne omstændighed ingen film, velsagtens. Den handler nu engang, meget taknemligt, om et justitsmord på uplettede mennesker, dens ærinde er ikke det ulige sværere at fortælle folk, at man aldrig kan undgå at få lort på fingrene, hvis man for alvor vikler sig ind i politik. Første gang vi ser de to helte, er de nærmest rørende, med et strejf af det ufrivilligt komiske. Det er næsten som at se en kombination af Carl Schenstrøm og Stan Laurel.

Herefter tør jeg roligt holde på, at »Sacco og Vanzetti« *slet ikke er en politisk film!* Desværre er den heller ikke noget andet. Vi kommer aldrig de to mennesker så tæt ind på livet, at vi i det mindste – som i den gode, gammeldags film, western-filmen f.eks. – kan deltage i deres private tragedie. Der afdækkes ingen spændende psykologi. Alt, hvad vi får med hjem, er bare en banal bekræftelse på, at denne, den bedste af alle verdener, ikke altid er så god, som den burde være. Men det vidste vi jo.

»Sacco og Vanzetti« er en suspekt film. Dens lys er et tvetyls. Mange er her gået bag manges ryg og har forsøgt at snyde alle. Kun eet eneste indfald gør i nogle sekunder filmen dimensionsrig. Mens guvernøren Fuller taler med Vanzetti, kommer en embedsmand ind og gør guvernøren opmærksom på, at denne om en halv time skal mødes med Charles Lindberg!

Hvis man nu er en konspiratorisk sjæl med tendens til paranoia (en revolutionær erhvervspsykiatri), kan man ikke undgå at fundere over den såkaldt politiske films sociale funktion i vores samfund. Hvor en sådan film kun er bekræftende (som »Sacco og Vanzetti«) er den næppe langt fra det, man i gamle dage kaldte ønskeopfyldelse. I ghettoerne – i biografen og på beattribunen – kan man nu om dage finde den trøst, man førhen måtte i kirke for at få. Her kan man nemlig både se og høre revolutionen *virkeliggjort* – eller bade sig i nederlagsstemning. Her kan man græde sig fri i selskab med de store, gode helte: Joe Hill, 'Che' Guevara – smukke 'Che' – og Sacco og Vanzetti. Der er slet ikke så langt fra de unge pigers orgasme, når de i tidligere årtiers film oplevede det sociale mirakel – direktøren, der gif-

»Ligesom i western-filmen kender vi proces-filmen på, at udgangen er givet på forhånd.« Herunder Riccardo Cucciolla som Sacco i »Sacco og Vanzetti«.



tede sig med sekretæren – til vor tids »politiske bevidste film«. Der er højst en æstetisk forskel på halvtredsernes anderumpe- og læderjakkeoptøjer under asfaltballet og beatkoncertens orgiastiske rus. Revolutionen er nok engang druknet i revolutionssnakken og de frustrationer, som frejdigt kaldes en *ny kultur*.

John Ernst

■ **JUSTITSMORDET – SACCO OG VANZETTI**  
Sacco e Vanzetti/Sacco et Vanzetti. Italien/Frankrig 1971. Dist: Italnoleggio Cinematografico/C.F.D.C. P-selskab: Jolly Film (Rom) – Unisis (Rom)/Theatre le Rex (Paris). P: Arrigo Colombo, Giorgio Papi. Instr: Giuliano Montaldo. Instr-ass: Vera Pescarolo Montaldo. Manus: Fabrizio Onofri, Ottavio Jemma. Efter: Fortælling af Giuliano Montaldo, Fabrizio Onofri (evt. også Mino Roli). Foto: Claudio Ragona. Kamera: Enrico Sasso. Farve: Technicolor. Format: Techniscope. Klip: Nino Baragli. Ark: Aurelio Crugnola. Musik: Ennio Morricone. Sange: »La ballata di Sacco e Vanzetti«, »Here's To You« af Ennio Morricone, Joan Baez. Kost: Enrico Sabatini. Medv: Gian Maria Volonté (Bartolomeo Vanzetti), Riccardo Cuciolla (Nicolas Sacco), Cyril Cusack (Katzmann, anklageren), Milo O'Shea (Fred Moore, forsvareren), William Prince (Advokat Thompson), Geoffrey Keen (Dommer Thayer), Claude Mann (Journalisten), Rossana Fratello, Paul Sheriff, Maria Grazia Marescalchi, Marisa Fabbri, Antony Stergar, John Gray, Claudio Sora, Sergio Serafino, Giorgio Dolfin, Giacomo Piperni, Giorgio Paoletti, Franco Odoardi, Raimondo Penne, Carlo Sabatini, Raffaele Triggia, Paces Jones, Romano Moschini, Riccardo Ventura, Francesco Conversi, Luciano Palermo, Edward Jewesbury, Armenia Balducci, Valentino Orfeo. Længde: 124 min. Censur: Ingen. Udl: Dan-Ira. Prem: Alexandra 1.2.72.



»Udvandrerne« er set af et kamera, der systematisk undgår det demonstrative og aldrig leger med sine virkemidler.

## UDVANDRERNE

En husmandsfamilie i Småland engang i sidste århundrede rammes af modgang og beslutter sig til at udvandre. Efter en lang og besværlig rejse ankommer de til Staterne, hvor modgang atter venter dem, inden de finder det land, de søger, og slår sig ned.

Dette er en skandinavisk trivialtilværelse fra 1800-tallet, en trivialramme omkring et sæt af trivialhændelser. Vilhelm Moberg har udfyldt denne ramme i sine romaner om »Udvandrerne« og »Nybyggerne«, og Jan Troell har filmatiseret dem. Hans film »Udvandrerne« begynder med modgangen i Småland, og den slutter, da Karl Oskar hugger sit mærke i et træ og dermed tager land i det nye. Hvad der sker mellem disse to punkter er egentlig ikke værd at notere. Det er ikke andet end en samling tragiske punkter, der hver for sig ville være højdepunkter, hvis ikke de alle var af samme kraft og samme indhold. Det hele er så variationsfattigt, så anonymt i beskrivelsen, at man efter de første tragedier føler sig udmattet, både af bøgerne og af filmen: Kunne det nu ikke blive lidt lystigt? Kunne man nu ikke skabe en tydeligere vægtfordeling og bryde denne nedslående monotoni? Sandt nok – »Udvandrerne« var nok blevet en i traditionel forstand stærkere og mere dramatisk film, hvis den havde prøvet at blande tragedierne op med lidt munter folkløse, blot et glimt af idyl, et lille stykke skønhed.

Men den, der ser Troells film, oplever akkurat det samme, som Karl Oskar og hans kone Kristina oplever – at alt dette er uudholdeligt og bittert, en forbandelse at gennemleve og ikke noget, som man har ret til at opleve med let sind. Moberg er en forfatter, der registrerer hverdagen, som han mener den var, og som den faktisk også var, og Troell forsøger ikke at bryde det tunge og sorgmættede billede, som Moberg har tegnet. Derfor må tilskueren finde sig i tingene, som de er, og han må sammen med Karl Oskar og Kristina bryde op fra dem og ind i en ny tilværelse, hvordan den så end vil forme sig.

En mærkbar splittelse rammer én, mens man ser filmen, en splittelse mellem Karl Oskar og Kristina. Man forstår, som Karl Oskar gør det, at denne fattige og ydmygende svenske tilværelse ikke kan fortsætte, og derfor vil man udvandre – for at leve anstændigt, simpelt hen. Og man forstår som Kristina, at man ikke så nemt kan bryde op, og at stedet dog er, hvad det er, stedet, hvor man hører til – indtil den dag, da den lille pige dør: Så ved vi, ligesom Kristina, at nu er der ingen grund til at blive. Og filmen igen veksler man mellem disse to stemninger, Karl Oskars praktiske, vrede og engagerede holdning, og Kristinas modløse angst for det ukendte og frygt for, hvad Gud bestemmer.

»Udvandrerne« synes at være en bevidst monoton film, helt anderledes end »Her har du dit liv«, hvis beskrivelse af Olof ude i verden indeholdt alle mulige tilbud – sådan ser verden ud for den unge oprører, der oplever den som en vunderul og farlig udfordring. »Udvandrerne« er så at sige en diamentralt modsat film, hvilket bl. a. kommer deraf, at Eyvind Johnson og Vilhelm Moberg ikke ligner hinanden. Johnson trækker verden til sig i alle de enkeltheder, som temperamentet har brug for, og samler af disse udvalgte mosaikker den nødvendige helhed. Moberg noterer verden for alle de enkeltheder, som verden nu engang indeholder, og han udelader ingen og foretrækker ikke én enkelthed for en anden. Når han skriver om disse husmænd i Småland, så ser han kun en kummerfuld og brydefuld og tragisk tilværelse; han følger ikke, som Eyvind Johnson gør det, et enkelt menneske i dets rejse ud i en mærkelig ny verden. Og Troell, der ramte Johnsons tone så fremragende præcist i »Her har du dit liv«, har ramt Mobergs lige så genialt i »Udvandrerne«. Udsigtsvinklen er en ny, udvælgelsen bliver derfor af en helt anden karakter, og stilen ændrer sig så voldsomt, at man kunne tvivle på, at det virkelig er den samme instruktør, der har lavet begge film. Der er tale om den fuldendte indlevelse.

Jan Troell tillader sig derfor i »Udvandrerne« at tale ensartet og i konstant samme afstand til emnet. »Udvandrerne« er set af et kamera, der altid undgår det demonstrative, så man kan sige, at denne film gør så lidt ud af at være film som overhovedet filmisk muligt. Dens billedstil er neutral – kameraet ser, hvad der skal ses, og leger ikke med sine virkemidler. Desto stærkere virker dens billeder, for den ser kun, hvad der er af betydning. Det afsnit, som I. C. Lauritzen viste i Filmorientering, fortalte tydeligt, hvad der er indholdet i denne billedstil, det tilstrækkelige set uden omsvøb. Den lille piges død er da en række scener, der koncentrerer sig om de mest bevægende sekunder i hendes sidste timer – hendes forsøg på at stjæle grød i køkkenet, hendes vrede vrængen ad moderen, hendes travetur gennem sneen ud til faderen, hendes blik, da han spørger, om »hans lille hjælper« fryser, hendes lille skikkelse til venstre i billedet, da hun er på vej ind i skuret, hvor grøden står – og derpå forældrene, der kalder, og pigens, der skriger af smerte, den kloge kone sammen med forældrene ved dødslejet, og et kort sekund opfatter vi, at farmoderen nikker, for den kloge kone har lige sagt, at måske henter Gud pigens i morgen tidlig. Og til sidst den døde pige gemt under et tæppe, faderen, der sidder og sætter hendes kiste sammen, og moderen: »Nu har jeg heller ikke noget imod at rejse til Amerika.«

Dette er filmens stil. Den er enkel, sammensat af alle de vigtigste punkter, uden tilføjelse og uden bløde udgange. Det er på sin vis en fragmentarisk stil, men alle fragmenterne samler sig, og ud af et afsnit som det nævnte stiger to meninger klart og uimodsigeligt: Livet er uudholdeligt. Der er intet andet at gøre end at rejse til Amerika.

Den dag, man rejser, vælger Karl Oskar ud i værktøjet – hvad skal han tage med, hvad skal hans gamle far beholde. Og lidt efter kører man, den tungt belæssede vogn slider sig møjsommeligt væk fra huset, og så ser vi ganske kort, hvad de alle ser, selv om