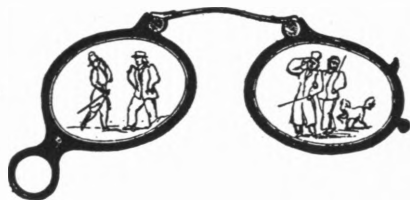


den från den övriga personligheten avskiljda sensualitetens kalla hetta, lyckas läka såret. I sin första förening med Jonas – när skildrades för övrigt ett samlag så egendomligt tjuande på film – smälter hon samman sinnligheten med ömheten. En liten kommentar. Syfilis visar sig inte sällan först som ett hårt sår på läppen. Den rena sinnligheten – en köns-sjukdom i vår översexualiserade tid!

Helvetet är den plats där blindhet råder, vare sig det beror på att man helt avsvurit sig sinnligheten (den enormt kyskt framställde prästen), att man nöjer sig med att fantasera om den (Renata), att man splittrar av den från resten av sitt jag (Dottern för några timmar, Juan till dess han möter henne). Men när helvetets representanter kommer till jorden – man säger gärna, när de omedvetna drifterna kommit upp i jagets ljus (vidunderligt framställt i uppstigandet ur brunnen), så kommer upplevelserna, livet, och det är om detta filmen handlar.

Till slut några ord om berättarens funktion. Han är filmad, som vore han placerad framför biografduken. Han är utrustad med pekpinne och uppträder som t. ex. en forskningsresande föreläsande om upplevelser i fjärran länder. Genom detta arrangemang, som givetvis också har ett praktiskt syfte (att otvunget få sagt vissa saker) ökas filmens trovärdighet. Men samtidigt försvårar berättarens upprepade uppträdande våra eskapistiska tendenser. Vi föres tillbaka till biosalongen. Den tendens till identifikation med filmens personer, som många andra regissörer använder, för att göra sina filmer "gripande", försakas även de på detta sätt. Filmen upplevs därför som en briljant yta omedelbart man sett den. Detta gäller inte bara „Djävulens öga“, det gäller mycket annat i Bergmans produktion. Därav den vanliga kritikerreaktionen: välgjord, välspelad men andligt tom. Och de som fordrar en omedelbar och primitiv känsloreaktion inför en film, och de är tydligen i majoritet, har givetvis anledning att känna sig lurade. För dem däremot, som menar, att en betydande filmskapare har rätt att få sina verk penetrerade med samma grundlighet som en stor författares verk analyseras, erbjuder Bergmans filmer en rik och väsentlig konstnärlig upplevelse.

Bergman är en regissör med intellektuella krav på sin publik. Stackars Bergman.



Levende mennesker

The Grapes of Wrath („Vredens Druer“). Prod.: Twentieth Century-Fox, 1940. Producer: Darryl F. Zanuck. Instr.: John Ford. Manus.: Nunnally Johnson efter John Steinbecks roman. Foto: Gregg Toland. Dekor.: Richard Day og Mark-Lee Kirk. Musik: Alfred Newman. Medv.: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, John Qualen, O. Z. Whitehead, Eddie Quillan, Zeffie Tilbury.

Hvor forunderligt! Den film, man har hørt så store ord om, den film, der er blevet rost for sin poesi, for sin tragiske fortvivelse, sin hensynsløse ærlighed, sin ukuelige manifestation af menneskets ret til at arbejde og høste, sin skånseløse bløtægning af en rædden side af et samfund – den film får man lov til at se ved en repremiere, og man får lov til at føle, at ikke ét af de store ord var for meget. Sjældent svarer ældre film ved repremierer til forventningerne. „Vredens Druer“ gjorde det.

Da „Twentieth Century-Fox“ i trediverne købte filmrettighederne til *John Steinbecks* roman, ville skeptikere vide, at det var for at sylte fortællingen. *Nunnally Johnson* udarbejdede dog drejebogen, og protesterne begyndte at strømme ind, protester, der kun yderligere måtte kunne anspore ærlige kunstnere i deres arbejde. Det var storfarmene i Californien, der ikke ville tolerere, at man udstillede deres fascistiske metoder. De truede med boycott og andre økonomiske forholdsregler. De manglede kun at sende deres knippebevæbnede vagthunde og deres korrupte politifolk på nakken af *Darryl F. Zanuck*. Under disse forhold, og vel også med en smule nervøsitet fra produktionsselskabets New Yorker-bagmænd, skabtes et af filmhistoriens mest helstøbte værker.

John Ford, det uberegnelige, ustabile, af og til ubehagelige naturtalent af den fåmælte slags, har skabt så stor kunst med denne film, at man må græde ved det. Den ungdom, der kun kender *John Ford* gennem de ofte primitive følelsesudladninger fra hans seneste film, kan vel næppe bebrejdes, at den groft sagt i hovedsagen finder hans talent i den omstændighed, at han til dato er den eneste, der har kunnet få *John Wayne* til at spille komedie. Poesien, som

vi forstår den, har været for robust amerikansk, for ideel mandig, for viktoriansk skematiserende – man ville vel ikke have undret sig, om nogen havde kaldt ham mccarthyist. Og så viser han sig i „Vredens Druer“ som en stor humanist, der udtrykker sig i en billedpoesi, vi aldrig nogen sinde ville kunne kalde sentimental. Vi kan se trådene fra hans senere film tilbage til „Vredens Druer“, og det gør uden tvivl vort billede af instruktøren mere tiltalende, selv om vi vel stadig finder det vanskeligt at se det store i tilbagegangen.

Og dog finder vi i „Vredens Druer“ det umiskendelige geni, den folkelige digter i billeder og lyde. Sjældent har man hørt en smukkere dialog, og sjældent har man hørt en smukkere musik. Fords evne til at bygge sine film så at sige omkring en kendt melodi – her „Red River Valley“ – er enestående. Jeg siger med vilje Ford og ikke komponisten, for Ford ville kunne gøre det med en hvilken som helst komponist. Han går i „Vredens Druer“ så langt som til at lade Tom Joad (*Henry Fonda*) synge sin uskønne udgave af visen i scenen, hvor han danser med Ma Joad. Tilskueren oplever her et betagende udslag af en søns kærlighed til sin moder, en indvendig varme og fællesskabsfølelse, som vi ikke kan undgå at fornemme stærkt filmen igennem.

Den fordske humor kommer ganske kort til

„Vredens Druer“: *Henry Fonda* og *Jane Darwell*.



udtryk i filmens begyndelse, hvor den fra fængslet hjemvendte Tom Joad møder Casy (*John Carradine*), prædikanten, „*who has lost the call*“. Casy er tvivleren, der finder den jordiske tro, og som dør martyrdøden for sin tro. Han er filmens nøgleskikkelse, og det er hans ord, Tom Joad i en af filmens få oratoriske scener gengiver for moderen, inden han flygter: „... *a fellow ain't got a soul of his own – just a little piece of a big soul – the one big soul that belongs to everybody. Then it don't matter. I'll be all around in the dark... Whenever there's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Whenever there's a cop beating up a guy, I'll be there. I'll be in the way guys yell when they're mad* –“. Det er blevet hævdet, at denne tale og Ma Joads afsluttende ord om folket, der vil overleve, er ude af trit med filmens realisme og folkelige poesi. Grunden til denne formodning er vanskelig at se. Måske kan det skyldes, at personerne i den øvrige del af filmen i hovedsagen benytter sig af få sætninger ad gangen, men det skal vel ikke forhindre dem i under påvirkning af betydningsfulde stemninger at udtrykke sig i en længere tale; især da denne på intet tidspunkt bliver kunstlet, men hele tiden holder sig tæt op ad beslægtede udtryk fra f. eks. folkesangen, med deres klare billeder og forstærkende gentagelser.

De vanskelige scener, der illustrerer Muleys rystende beretning om traktorerne, som en morgen dukkede op for at rydde bøndernes ejendomme af vejen, står forbløffende smukt; montagen er her så enkel og behersket som Muleys beretning er det, og seksvensen opnår en helhed og en afrundethed gennem Muleys fortvivlede resignation og Casys trøstende ord: „*You're lonely, but you're not crazy*“. Der var ingen, han kunne skyde på, banker og institutioner var hans fjender, det var dem, der drev hans familie bort og tog hans jord fra ham.

Familien Joads rejse fra „The Oklahoma Dust Bowl“ gennem New Mexico og Arizona til Californien er fortalt i korte, glidende scener af den sammensurrede lastbil, der duver af sted i konstant fare for at brænde sammen. Landskabernes storhed får vraget til at ligne en bille, der forcerer en plovfure, og Ford lader hist og her lignende biler passere sceneriet – et forvarsel om, at Californien måske alligevel ikke er familiens endelige redning fra sultedøden. Mange tusind var deltagere i denne flugt, og selv mødet med bonden, der havde mistet sin familie i Californien og nu var på vej tilbage igen, kunne ikke ødelægge familien Joads tro på, at det skulle lykkes dem at finde arbejde.

Bedstefaderens død kort efter afrejsen fra hjemmet er så oprivende smuk, at det gør ond

ind i sjælen. Men hvorfor fremhæve enkelte scener i denne enestående fortælling om menneskenes kamp for at arbejde og spise, for at bevare kontakten med samfundet, for at finde en tro på medmenneskene? Ingen af scenerne fremstår som numre på en mere neutral baggrund; de er alle nuancer i et stedse bevægende og knuende kunstværk – et kunstværk, som desværre i den foreliggende kopi mangler en scene fra familiens afrejse: Ma Joad sidder foran komfuret og sorterer sine små, personlige ejendele: breve, postkort, avisudklip og legetøj, små ting, der rummer hele hendes liv. Hun kysser et brev, smiler over et postkort med Frihedsgudinden, prøver sine ørenringe for sidste gang. Familien kalder på hende ude fra vognen; hun brænder sine breve og postkort i komfuret og går udenfor til de andre. Det er åbenbart, at denne scene giver hele afsnittet et betydeligt større perspektiv. Som det fremstår nu, er bedstefaderens pludselige vægring ved at rejse med det eneste tragiske indslag i den ellers let komiske forvirring omkring det overbelastede bilvrag. Afskedens smerte mærkes kun i den gamle særlings protester.

„Vredens Druer“ er vor tids store dokument om Amerika umiddelbart før „New Deal“. Bedre end romanen skildrer den et samfund, der behøvede en radikal strukturændring, et samfund, der havde lidt under sloganet „the business of America is business“. John Ford har undgået romanens sentimentalitet og til en vis grad også bitterheden, men denne sidste opvejes så rigeligt af den undertrykte harme og dybe vrede, der hele tiden mærkes, men som kun kommer frem i den scene, hvor Tom Joad vælter sheriffen om på jorden og Casy sparker ham bevidstløs, og i afsnittet under broen, hvor politiet dræber Casy, og Tom derefter i blind vrede dræber en af betjentene. Tom er familiens aktive, reflekterende medlem og derved også den af dem, der forfølges af udbytternes bissede opsynsmænd med sorte læderjakker og jernrør. Ma Joad har længe set, hvorledes familien er ved at gå i opløsning. Faderen er blevet modløs og er ikke længer familiens overhoved, Joad må flygte for politiet, datterens mand er stukket af fra elendigheden med en drøm om at blive radiotekniker, og kun opholdet i regeringsleiren giver familien det fornødne mod til at fortsætte. Filmen slutter da optimistisk med et tilbud om tyve dages arbejde med bomuldsplukning, og Ma Joads slutreplikker i bilen rummer hele filmens budskab og gengiver faderen en velkommen del af hans selvtillid. Og de to gamle mennesker kan se ud over rækken af biler med „okies“ og varme sig ved fornemmelsen af samhørighed

og den fælles vilje og evne til at stå meget igennem, til at overleve alt.

Vi skylder udlejningsselskabet tak, fordi det har genoptaget denne film, og ligeledes den biograf, der viser den og derved giver os lejlighed til at se og gense dette meget betydningsfulde kunstværk. Denne tilsyneladende idealisme stemmer dog ikke helt overens med den måde, man viser filmen på. Forevisningen på widescreen ødelagde næsten helt indtrykket af *Gregg Tolands* mesterlige fotografering. Man bør protestere mod denne vandalisme og protestere kraftigt. Det sætter filmforevisningens kvalitativt på linie med fjernsynets filmarrangementer, og ingen, hverken kunstnerne, publikum eller branchen kan være tjent med det.

Poul Malmkjær.

SET I LONDON:

Tilværelsen i nærbillede

Saturday Night and Sunday Morning. Prod.: Woodfall 1961 (Harry Saltzman og Tony Richardson). Instr.: Karel Reisz. Manus: Alan Sillitoe efter sin egen roman. Foto: Freddie Francis. Klipping: Seth Holt. Arkitekt: Ted Marshall. Musik: Johnny Dankworth. Medv.: Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe, Frank Pettitt, Irene Richmond.

Metamorfosen i engelsk film tager sin tid. Det var omkring nytår 1959, at den nye realisme først åbenbarede sig i den engelske spillefilm, i *Jack Claytons* „En plads på toppen“, og siden da har den kun været repræsenteret af *Tony Richardsons* to *Osborne*-filmatiseringer og delvis af *Guy Greens* „Vred tavshed“ samt nu af *Karel Reisz'* spillefilmdebut „Saturday Night and Sunday Morning“. Fem film i løbet af tre år. Sammenlignet med franske tilstande er langsommeligheden påfaldende, men ikke uforklarlig. Thi rent bortset fra forskele i kunstnerisk temperament må man huske på, at de nye engelske instruktører ikke mindst må kæmpe mod det, som *Walter Lassally* har kaldt „the Dead Hand“: „The Dead Hand of apathy, of complacency and convention, whose grip is felt on all sides of the industry“. For os indbyder situationen i England derfor også snarere til sammenligning end de franske forhold, og de, der tror på en fornyelse i dansk film, må indstille sig på, at det bliver på den engelske maner. Vi skal ikke her redegøre for de vanskeligheder af praktisk art, som engelske instruktører stilles overfor (se Lassallys artikel i „Sight and Sound“, Summer 1960), men netop Reisz selv har fortalt, hvor tungt man er tvunget til at arbejde, alene på grund af tekni-