

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-

kernes fagforeningstyranni. I stedet for at arbejde smidigt med et lille hold må engelske filmfolk beskæftige, eller i hvert fald betale en horde af teknisk personale, som man ikke aner, hvad man skal stille op med, fordi fagforeningerne kræver det. Men konventionalismen viser sig allerede på manuskriptstadiet. Alle de nye film baserer sig på litterære eller dramatiske succes'er, og ikke på originalmanuskripter. Hertil kan der være mange grunde, men en ikke uvæsentlig er, at kun ved at henvise til en allerede etableret succes kan man sikre sig økonomisk dækning, hvorimod ingen finansier vil løbe risikoen på et originalmanuskript. Og trods alt marcherer engelsk film nu omsider fremad mod kunstnerisk modenhed.

Ikke mindst Reisz' film fører udviklingen videre og indebærer løfterige perspektiver. Den bygger på *Alan Sillitoes* roman, der er udkommet på dansk i dette forår, og forfatteren har selv været med på manuskriptet. Historien er simpel og endnu mere direkte knyttet til en hverdag, som er fælles for millioner end *Braines* og *Osbornes* skildringer, hvori handlingen fortættes til dramatiske konfliktsituationer. Hovedpersonen i „Saturday Night and Sunday Morning“ anbringes aldrig i situationer, som ikke følger helt naturligt af den virkelighed, han lever i. Han er en ung arbejder i en mindre engelsk industriby. Han er velbegavet og fuld af uformuleret åndelig energi. Han keder sig ved det maskinelle rutinearbejde og folder sig ud lørdag aften ved at drikke andre under bordet. Hans vanskeligheder har intet med pubertet at gøre. Sin seksuelle appetit får han dækning for i et forhold til en gift kone, men han er ikke tilfreds med udsigten til blot at få det lidt bedre end forældrene, hvem han betragter som komplet udslukte. Hans kammerat forstår ikke hans indre uro, han er typen, der finder sig tilrette. Da elskerinden skal have et barn, søger de at få det fjernet, men det lykkes ikke. Ægtemanden opdager forholdet, og hans to brødre håndhæver de gamle æresbegreber ved at give den unge elsker en omgang tæsk. Han forlader den nu mindre attraktive kvinde. I mellemtiden har han truffet en ung, køn og almindelig pige. De forelsker sig i hinanden og bliver måske gift. Men hun, der drømmer småborgerligt om hjem, mand og børn, skræmmes også lidt af den endnu ikke klart retningsbestemte vrede hos sin ven og søger at tæmme ham med sin blide pigelig sødme. Man aner her den samme milde form for misogyni, kvinden som udtryk for det konventionelle og hæmmende, som man finder repræsenteret i alle de nye engelske film. Da vi forlader hovedpersonen, er det imidlertid tydeligt, at han ikke

lader sig kue. Den sten, han hidstigt kaster ud i det blå, bliver ikke den sidste, og for dem, han senere skal komme til at kaste, vil han finde et mål.

Reisz protesterer med denne film som sine kolleger mod konformiteten og den åndelige død i det moderne industrisamfund, og hans film kommer måske til at virke endnu stærkere, fordi den hele tiden holder sig inden for grænserne af det sandsynlige i en helt almindelig tilværelse. Filmen er fuldkommen enkel og ærlig og har et overbevisende præg af selvfølgelighed. Reisz viser sin modenhed ved aldrig at søge det stilistisk anstrengte. Rytmen, baseret på klog og eftertænk som klipning, er rolig. Den indre spænding skabes inden for de enkelte fuldt gennemspillede scener, ikke ved kontraster. Og miljøerne lever lige så ægte som i de bedste af „Free Cinema“-værkerne. Det engelske industrisamfund og dets indbyggere er aldrig før skildret så umiddelbart levende. Og naturligheden findes i spillet. Allerede i „We Are the Lambeth Boys“ fængsledes man af Reisz' evne til at få de unge mennesker til at åbne sig helt frit for ham. Den samme indfølelse mærker man bag skuespillernes klidløse spil i denne film. Men først og fremmest i samarbejdet med *Albert Finney*, der spiller hovedrollen, er Reisz nået langt. Finney er som type helt rigtig, og helt renset for manerer. Det egocentriske, som ofte begrænser karakterer af denne art, er der ikke spor af. Derimod vitalitet, humor og et overskud af kraft og engagement. Finney gør figuren helt levende, robust, irriterende og drilagtig og bidrager til filmens sunde tone af åndelig aktivitet. „Saturday Night and Sunday Morning“ følger sig smukt ind i rækken af film, der går på opdagelse i den moderne engelske virkelighed, og den vinder nyt land. Reisz har sin egen personlige tone i ensemblet, som man gerne snart ser videreført. At filmen er blevet en god kommerciel succes, vækker forhåbninger om, at han vender tilbage som instruktør, så snart han har afsluttet sit arbejde som producer på den film, hvormed *Lindsay Anderson* omsider gør springet over i spillefilmen. *1b Monty.*

## Noter fra museet . . .

Filmhistorikeren *Arnold Hending* oplyste i anledning af billedet fra filmen „500 Kr. inden Lørdag“ i „Kosmorama 52“, at *Franz Skondrup* i sin tid fortalte, at det var ham og ikke *Carl Alstrup*, der spillede den ventende droskekusk.

I begyndelsen af marts arrangerede museet nogle forevisninger for teaterfolk og teater-