

debat, men den er ikke politisk, og derfor vil folk som Charlotte Strandgaard formentlig brække sig over filmen, siger Lars Brydesen. Film skal jo i dag helst være noget om arbejdere, og selvfølgelig skal der laves film om arbejdsløsheden, men der må også være plads til andet, mener han. Mange venstreorienterede er umådeligt intolerante, og selv om et så stærkt medium som film naturligvis kan anvendes politisk, har mange politiske film ikke meget med filmkunst at gøre. Budskabet bliver det altafgørende.

Selv har Lars Brydesen ønsket i sin film ikke at formulere sig for skolemesteragtigt, ikke at forklare sig for meget. Han erkender, at han måske ikke har udviklet sine temaer tilstrækkelig klart – og han mener ikke, at hans film er fejlfri – men han har bevidst søgt at afdæmpe filmens tonefald, herunder også Lars Knutzons præstation i hovedrollen. Han har nemlig villet undgå den folkekomedietradition, som danske film efter hans opfattelse ofte er befængt med, og at nogle så har betragtet den neddæmpede stil som kedsommelighed, tager han som et tegn på, at også publikum er inficeret med traditionen for folkekomedieingredienser. Landet er fyldt med dygtige filmteknikere og skuespillere (selv om Brydesen også har konstateret en hel del brødnid og mangel på indbyrdes solidaritet blandt skuespillerne), men det er selve mentaliteten, der er noget galt med, siger han. På den anden side mener han selvfølgelig, at film også skal være underholdende, og det er derfor, at han f. eks. indlagde Bodil Kjers komiske rolle – som Lars Knutzons emsige og meget-talende mor – i »Hjerter er trumf«.

Lars Brydesen beundrer Carl Th. Dreyer og føler at kunne lære noget hos navne som Lindsay Anderson, Antonioni og Chabrol, selv om han ikke har lyst til at ligge på maven for nogen. Film kan være gode på så mange forskellige måder, blot har de i Danmark lidt svært ved at få lov til det, siger han. Samtidig kræver det efter hans erfaring stor forsagelse at være filmdebutant i Danmark. »Hjerter er trumf« betød for ham et års arbejde uden løn, og han måtte låne en hel del penge for at klare sig. Selve optagelserne varede ni uger, og det oprindelige budget på 1,4 mill. kr. sneg sig op på 1,6 mill. 850.000 kr. kom fra Det danske filminstitut. Ideen til filmen var et par år gammel og Brydesens egen, men manuskriptet – der gennemgik tre-fire omskrivninger – skrev han sammen med forfatteren Jannick Storm, som primært tog sig af dialogen.

Over for eventuelle beskyldninger om at kæle for filmens mondæne velhavermiljø vil Lars Brydesen svare, at dette miljø er en fiktion eller en drøm som i en Buñuel-film. Tingene skal hverken tages for alvorligt eller for bogstaveligt, for der er tale om en fabulerende film. Baggrunden er en konkret viden om, at hjertetransplantationer giver psykiske problemer, og at folk selv efter en blodtransfusion kan føle sig anderledes. Med det ædle og myteomgivende symbol, som hjertet er, vil Brydesen da fortælle noget om forholdet mellem sjæl og krop, om spillet mellem forstand og følelser.

»Hjerter er trumf« havde premiere i marts, og i april vendte Lars Brydesen tilbage til arbejdet som klipper, nemlig på Jørgen Leths film om det franske cykelløb Paris-Roubaix (i øvrigt klippede Brydesen jo også selv »Hjerter er trumf« og fandt denne dobbelte funktion temmelig splittet og skizofren i starten af klippearbejdet, men fik efterhånden hentet »den gamle klipper« frem i sig igen). Visse ideer til en ny film rumsterer i hans hoved, men konkret form har de endnu ikke. Lad os nu først se, om jeg overhovedet får lov at lave flere film, siger han. ■

Henrik Stangerup (t.h.) under opholdet i Brasilien.

Hen



Henrik Stangerup - portræt af en individualist

Ib Monty

At Henrik Stangerup ikke ligner nogen anden i den hjemlige filmverden er naturligvis ikke nogen særlig befordrende karakteristik. Ingen danske filmfolk tror formentlig, at de ligner nogen andre kolleger. Alligevel må man med større ret end ellers betegne Stangerup som individualisten, der foretrækker at gå sine egne veje. Skønt hans hjerte uomtvisteligt sidder til venstre, har han ofte mere besvær med den såkaldte venstrefløj end med den såkaldte højrefløj. Såkaldte er især på sin plads i denne sammenhæng, fordi Stangerup, i hvem kampen mellem følelse og fornuft konstant raser, ikke vil acceptere frontdannelserne endstige vil underkaste sig den søvndyssende konformitet i begge lejre.

Stangerup er en ægte kritisk ånd. Hans kritiske sans er ikke altid styret af fornuften. Det hænder ikke så sjældent, at følelserne løber af med ham. Det sker især, når han er ude i polemisk ærinde. Og det sker næsten altid, når han har været ude i den store verden, og kommer hjem for at læse os teksten som en anden Jean de France. Når han begejstret priser det brasilianske paradys, befolket af verdens mest erotiske mennesker, gibber det i de alvorlige, for hvem Brasilien er indbegrebet af militærdiktatur, politistat og undertrykkelse. Men Stangerup er netop kommet hjem med »Erasmus Montanus« i kassen, og der er ingen ende på Brasiliens lyksaligheder, især når man sammenligner dem med det Danmark, som kan hensætte Stangerup i den dybeste depression, men som han aldrig kan slippe. Henrik Stangerup er nemlig til syvende og sidst en rigtig dansker. Som Holberg f. eks. var det. Og det er ikke underligt, at Stangerup har fundet frem til en Holberg-komedie som forlæg for sin tredje film. Tør man spå, at det ikke bliver sidste gang.

Henrik Stangerup er i hvert fald usædvanlig i den danske filmverden alene af den grund, at han ikke ønsker at blive rubriceret som filminstruktør. Han tilhører med lige stor ret den moderne danske litteratur som den moderne danske film. Det var i litteraturen, han startede, og han vil forhåbentlig ikke svigte den. Det kan den ikke tåle.

Stangerup (f. 1937) var arveligt belastet med en skuespillerinde til mor og en litteraturhistoriker til far. Miljøet var konservativt, hvilket naturligvis ikke behøver at være den eneste grund til, at Henrik efter studentereksamen indskrev sig ved det teologiske fakultet. Her blev han forbavsende længe, men indskrev sig dog i en glørværdig række af dårlige, danske teologer. I 1958 barslede studenten med et lille tyndt bind ungdommelige historier, »Lille Håbs Rejse«. Fra universitetet gik turen til pressen, og Stangerup fulgte tilsyneladende troligt en dansk tra-

dition. Han kom til »Ekstrabladet« i 1960 og flyttede fire år senere over på »Politiken«.

I 1961 kom hans anden bog, »Grønt og sort«, en samling noveller om unge mennesker i tidens stil. Den stangerupske nyrealisme blev dog aldrig så kedelig som forskrifterne bød, fordi den illumineredes af humor. I 1963 var han medarbejder på collage-forestillingen »Kom herind, jeg vil fortælle dig noget« og han var i det hele taget ved at etablere sig som provokerende deltager i den danske kulturdebat. Samme år udgav han en samling af Poul Henningsens artikler og gjorde dermed opmærksom på, at han følte sig i pagt med den tidligere kulturradikalisme.

I disse år rejste Stangerup også en del. Hans foretrukne land var Frankrig, og han opholdt sig i længere perioder i Paris, hvor han også en overgang frekventerede IDHEC. Artikler og kronikker blev bl. a. resultatet af disse rejser. Disse artikler og essays samledes i bogen »Veritabel Pariser«, der udkom i 1966. I bogen afspejlede Stangerups ambivalente holdning til fransk kultur. Han var nådeløs i sin sarkastiske udlevering af franske venstre breds-intellektuelle, men når han var tilbage i Danmark, foretrak han trods alt Frankrig. Det er på baggrund af denne intellektuelle konflikt, at Stangerup frembragte noget af det bedste af sin kulturjournalistik. I sine første bøger var han først og fremmest en begavet betragter, følsom og ironisk, og det var ikke overraskende, at han som så mange andre af hans generation betragtede filmen som det naturlige udtryksmiddel for en moderne kunstner. Med mellemrum arbejdede han da også som filmkritiker og ramlede ofte ind i opgør med branchefolkene på grund af sine skarpt formulerede meninger. Mellem hans helte var den filmende sociolog Edgar Morin og Alexandre Astruc. Fra 1967 til 1969 var han med i »Kosmorama«s redaktion.

I løbet af 60'erne havde Stangerup etableret sig som en af de mest læseværdige deltagere i den lokale kulturdebat. Gang på gang bragte han den ned på jorden med sine bestræbelser på at formulere et fornuftens tredje standpunkt over for den voksende polarisering mellem højre og venstre. I 1969 udgav han sin hidtil bedste bog, og måske årets bedste danske roman »Slangen i brystet«. Romanen, der handlede om en dansk avisjournalist i Paris, der gradvis er ved at gå i åndelig opløsning for at ende i en tilstand af rent, fredfyldt vanvid, lå smukt inden for en dansk litterær tradition. Dens satiriske beskrivelse af danske kunstnere og journalister i Paris væves fint sammen med et indgående, psykologisk portræt af hovedpersonen.

I 1970 fulgte Stangerup da sit litterære gennembrud op med sit filmiske. »Giv Gud en chance om søndagen«, som han selv skrev med assistance fra Jørgen Stegelmann, er måske ikke et stort kunstværk. Den har ikke samme psykologiske finhed eller tragi-komiske kraft som romanen, med hvilken den har tydeligt slægtsskab i beskrivelsen af den danske nationalkarakter. Men den er på den anden side ikke blot et stykke filmet litteratur. Historien fortælles med dokumentarisk realisme i lange, rolige scener, i hvilke de involverede personer er de væsentligste. Filmens billedstil er funktionalistisk og uden modernistiske, æstetiske raffineringer. Kun i brugen af lyden, overlappende fra den ene scene til den næste, har Stangerup eksperimenteret med udmærket virkning. Filmen synes inspireret af Milos Formans film.

Hovedpersonen er en typisk stangerupsk helt eller anti-helt. En ung sognepræst, der gerne vil være noget for sine medmennesker, men som må give op, og som ender blandt gamle venner i København, tidligere teologiske studenter,

ikke betrædes), der er på 43 minutter, blev da også lavet, men ikke udsendt i fransk TV. Det var en reportageagtig skildring af mennesker i et højhuskvarter, og franskmændene fandt, at den var lidet smigrende for dem. I denne TV-film viste Stangerup sig som den engagerede journalist. I 1971 kom så Stangerups anden roman »Løgn over løgn«. Hovedpersonen er en filminstruktør, der har trukket sig tilbage som biografdirektør, men som må vende tilbage til branchen med en film om ungdomsoprøret, da hans biograf skal omdannes til supermarked. Indflettet i denne historie anbringer Stangerup sig selv, og romanen handler bl. a. om, hvor langt en forfatters ærlighed rækker. Er forfatteren således lige så stor en løgner som den livsløgner, han digter om? Romanen vil skildre konflikten hos en kunstner mellem det private liv og hans engagement i det kulturelle liv. Romanen var således en form for selvopgør, men skønt den kan betegnes som en meta-roman med medieverdenen som sit miljø, var den ikke i overdreven grad skrevet for de indviede. Det var en dob-



Henrik Stangerup (yderst t. v.) og hans »lille teater«.

der er ved at synke ned i alkoholiseret selvmedlidenhed og selvforagt.

»Giv Gud en chance om søndagen« var mere og andet end en kritik af den danske folkekirke og dens rådvilde embedsmænd. Den unge præst er også – i individuel forstand – et offer for den selvforagtsens syge, som måske er et særligt dansk problem. Men han er også et symptom på den (i kulturel sammenhæng) uendelige bekymring på andre folks vegne. Det er en film af en usentimental dansker, der gerne vil have os til at betragte os selv inden vi begynder at reformere resten af verden. Stangerup kender sine landsmænd, og kan derfor ikke fuldtud foragte dem. Foragten er kun en understrøm. Han karakteriserer på grundlag af en nysgerrighed, og han holder sig fri af fordømmelsen. I filmen er han den intelligente og aldrig indifferente iagttagere, og resultatet er en meget vittig film, som altid er loyal over for sine personer.

Samme år fik Stangerup fra ORTF en invitation til at lave en TV-film. Filmen »Pelouse interdite« (Græsset må

beltbundet, ironisk og usædvanlig bog med knivskarpe billeder af livet i Danmark i begyndelsen af 70'erne.

I 1972 fulgte så Stangerups anden film, den svære. »Farlige kys« var et prisværdigt forsøg fra Stangerups side på at komme videre. Det var på mange måder en mere ambitiøs, men måske også mere litterær film end debut'en. Det skulle være en film om følelser, en dramatisk film i modsætning til den samtidige filmmodernisme, der kørte for lavt blus i begrænsede miljøer. Den unge kvinde, der var filmens hovedperson, var en af de gale, men i et kærlighedsforhold til en ung læge, udviskes grænserne mellem det syge og det sunde. Men Stangerup magtede ikke rigtig det store sjæledrama, og filmen blev ikke meget gribende. Der var for meget 'spil' i filmen, og den blev stikkende i en lidt for nem accept af årsagerne til det moderne menneskes plager. Noget videre perspektiv fik filmen aldrig rigtig.

Året efter kom der igen en bog, »Manden, der ville være skyldig«, der havde en vis affinitet til filmen, men

som var betydeligt klarere. Hovedpersonen var en mand, der går amok og begår et mord, men som ikke får mulighed for at påtage sig skylden for det. Handlingen foregår nemlig i et ikke så fjernt fremtidssamfund, hvor omsorgen og forsorgen er blevet total, og hvor individet derfor har fået frataget sit personlige ansvar. Det var en skræmmende og koncis roman, der kunne være inspireret af Roland Huntfords Sveriges-bog »The New Totalitarians«, om et samfund, der frivilligt underkaster sig diktaturet.

Stangerups seneste bog er artikel- og essaysamlingen »Kunsten at være ulykkelig« fra 1974. Her er samlet artikler om film, bøger og Brasilien. Stangerup skriver om den danske syge, og leverer ikke så lidt af en selvkarakteristik i titelessayet om bedstefaderen Hjalmar Söderberg, en radikal individualist, der kunne komme overens med de perioder, hvor han følte sig ulykkelig, fordi han kunne udtrykke sig som kunstner.

I alt, hvad Henrik Stangerup hidtil har skrevet og lavet film om, har det enkelte menneske været hovedpersonen. Ofte har han mindre maskeret end sine samtidige gjort sig selv til hovedpersonen. I ham raser mange modsætninger, politisk, moralsk, emotionelt. Men det er disse modsætninger, der gør ham til den mest livlige kunstner i sin generation. Han føler ofte trang til at sige verden farvel og trække sig ind i sin private sfære, men han har ikke temperament til det. Det er nødvendigt for ham hele tiden intellektuelt at være oppe på mærkerne og slås for det, han forstår ved lykke og livsoplevelse. Han har en sjælden forståelse for dem, der går i stykker på konflikten, men der er for meget energi i ham – endnu i hvert fald – til at ende som den traditionelle danske skønånd i splendid isolation. Han elsker at provokere og irritere, og har ikke svært ved det, og han har en livsalig trang til at optræde som Rasmus Modsat.

Når han derfor drager til Brasilien for at filme »Erasmus Montanus« på portugisisk, er det også for at slå i løgsovsen. Det er ikke svært at se, hvorfor han har fattet interesse for Erasmus. I denne teoretiker og fantast rumsterer det samme intellektuelle dilemma som i Stangerups andre hovedpersoner. Og uden at overbetone aktualiteten er det ikke vanskeligt at få øje på, at Erasmus er en type, som findes i utallige moderne variationer.

Stangerup har sikkert et had-kærlighedsforhold til Erasmus, men føler også for Jakob, der i filmens slutning rider bort fra sin bror, fordi han er ligeglad med om verden er rund eller flak, så længe der er mennesker, der sulter.

Med sin »Erasmus Montanus«, der næppe er upåvirket af Jens Kruuses Holberg-tolkning, vil Stangerup tage lufte ud af Holbergs fornuft og understrege den absurde humor med rod i commedia dell'arte. Filmen skal derfor også tages som en protest mod den normalrealistiske film, der er blevet vanen herhjemme.

Stangerup, der er begejstret for sine brasillanske skuespillere, vil gerne indføre teatret på film. Med hovedvægten på spillet, dialogen, store totaler, dekorationer, kostumer, farver osv. skal filmen være en film, der kan være sig selv bekendt som film. Nu har han prøvet realismen (i »Gid Gud en chance om søndagen«) og det psykologiske drama (i »Farlige kys«). Nu skal det spektakulære afprøves. Derfor går tæppet op og ned mellem akterne, og vi skal vide, at det er en trup, der opfører spillet. Stangerup nævner selv blandt sine forbilleder Jean Renoir (»Guldkaret«) og Sacha Guitry, og han tænker på at dedikere filmen til »Le petit théâtre de Jean Renoir«. Det skal blive meget spændende at se Henrik Stangerups lille teater. ■

Franz Ernst-kritisk og engageret

Peter Hirsch

Franz Ernst begyndte inden for dokumentarismen, engang i begyndelsen af 60-erne. Denne baggrund har nok en vis betydning for den sikre sans for miljø-realisme, man finder i hans første spillefilm »Ang.: Lone« (1970), »Privatlivets fred« (1973, for TV) og »Den dobbelte mand« (1976). Disse tre fiktionsfilm er blevet til i nært samarbejde med kendte, rutinerede forfattere, hhv. Charlotte Strandgaard, Klaus Ribbjerg og Kirsten Thorup, og Franz Ernst er ikke bleg for at erklære, at han aldrig ville have mod på at skrive et manuskript til en fiktionsfilm alene.

»I tilfældet »Den dobbelte mand« begyndte Kirsten Thorup og jeg at tale om en bestemt person, hvis psykologi interesserede os, og som vi mente kunne bære en alment interessant historie. Det var nok i det store hele Kirsten, der udformede selve historien, f. eks. ideen med de to brødre, og at broderen falder ned ad en trappe og slår sig ihjel. Men iøvrigt er det et gensidigt spil, frem og tilbage over bordet. Forfatteren skriver altid i første omgang, så retter jeg igennem, og forfatteren skriver om igen. Kirsten skrev manuskriptet igennem fem gange, før det var færdigt. Hele forløbet, hver enkelt scene var planlagt på manuskriptstadiet. Der er så godt som ingen improvisation i »Den dobbelte mand«. Dialogen er blot rettet lidt til, til skuespillerne i de enkelte situationer under optagelserne. Der var noget helt andet med »Ang.: Lone«, hvor vi ikke havde nogen skreven dialog, og hvor Charlotte Strandgaard var med på optagelserne. Det var sim-