

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 Huntforths 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 luften 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-



pelthen en helt anden form for dialog. I »Den dobbelte mand« er enkelte sekvenser fjernet under den endelige redigering, af fortælletekniske grunde; de havde ingen funktion, bragte ikke udviklingen videre«.

## TEMATIK – KOMMUNIKATION

Franz Ernst's film er blevet til ud fra et bestemt kritisk socialt engagement, en personlig holdning til samfundet. I det brede spektrum af danske filminstruktører hører han afgjort til blandt dem, hvem den tekniske (også fortælle-tekniske) perfektion ikke er et mål i sig selv, men som *vil* noget – noget meningsfuldt – med sine film. Men han vil på den anden side hverken slå sig til tåls med en propagandistisk forenkling eller en eksklusiv debatfilm for de indviende (og i forvejen enige). Hans problem er næsten klassisk: at kommunikere en kompleks social problematik på en umiddelbart tilgængelig og umiddelbart fængslende måde, tilstrækkeligt tilgængelig og fængslende til at blive »folkelig«.

»Den dobbelte mand« handler meget om individets forhold til systemer, ikke mindst på det moralske plan. Konflikten mellem samfundets moral og så den moral, der egentlig skulle til, for at mennesker kunne finde sig godt. For at samfundet helt konkret skal fungere, presses der nogle krav ned over hovedet på folk, krav der ikke tager nok hensyn til menneskers natur. Det er kernen i filmen. Jeg synes egentlig også, at den har en ret klar politisk holdning. Den paralleliserer forbryderverdenen med det kapitalistiske system. Lønslave eller forbryder, i begge tilfælde afhængig af systemets vilkår, det er de valgmuligheder, der gælder for mennesker i de samfundslag, som filmens personer hører til i. Hvilket vil sige de fleste mennesker her i landet.

Egentlig er jeg meget anfægtet af, at mine film oftest virker sorte og pessimistiske. Det er vel ikke helt bevidst, hver gang, men alligevel på en måde et udtryk for min holdning. Jeg er bare bange for, at det ikke er nogen videre nem måde at kommunikere med folk på. Jeg vil meget gerne arbejde mig frem til en »publikumsvenlig« film, der kan kommunikere med et bredt publikum, og sådan en film troede jeg egentlig også, at »Den dobbelte mand« blev. Jeg syntes egentlig, at der var dramatisk spænding og tempo nok til at vedligeholde opmærksomheden, men nu har jeg lige læst provinsanmeldelserne. De er jo nok en strømpil for det brede publikums smag, og de er ikke overstrømmende. De finder, at historien er for uklart fortalt, for tynd, hvilket tyder på, at den psykologiske dimension er undsluppet dem. Og det er i høj grad den psykologiske spænding, filmen står og falder med. Jo flere film, man laver, des mere lærer man at passe på som en smed med de fortælletekniske subtiliteter, elipser, antydninger. Der er spring i historien i »Den dobbelte mand«, f. eks. fra hovedpersonens første møde med forbryderverdenen og så til han er begyndt at arbejde for den; det går igen i provinsanmeldelserne, at det forekommer u-forklaret.

Der er således virkelig en stor forskel på mine film og Hans Kristensens, selvom de måske kan ligne hinanden på overfladen. Hans måde at fortælle en historie på er mere klar, publikum er *med* hele tiden. Og så er han simpelthen mere ægte folkelig, på en eller anden måde,

han har mere humor, end der er i »Den dobbelte mand«, han ligner mere »almindelige mennesker« her i landet, hvor jeg er mere intellektualiserende, og det er hans styrke. Han har iøvrigt sagt til mig, at han ikke kan lide »Den dobbelte mand«.

Jeg kunne imidlertid stadig godt tænke mig at lave en film, der er skideskæg, jeg har også forsøgt at få et manuskript på benene, men det er ikke lykkedes. Det er enormt svært, der skal jo være mening med det. Min kortfilm »Schhh« var et forsøg på at lave noget sjovt. Men der skal jo noget mere til en hel spillefilm. Skuespillerne har vi jo, og teknisk set rangerer vi efterhånden ganske hæderligt, synes jeg. Næh, dansk films største problem for øjeblikket, det er manuskripterne«.

## FILMMILJØ – FILMLOV

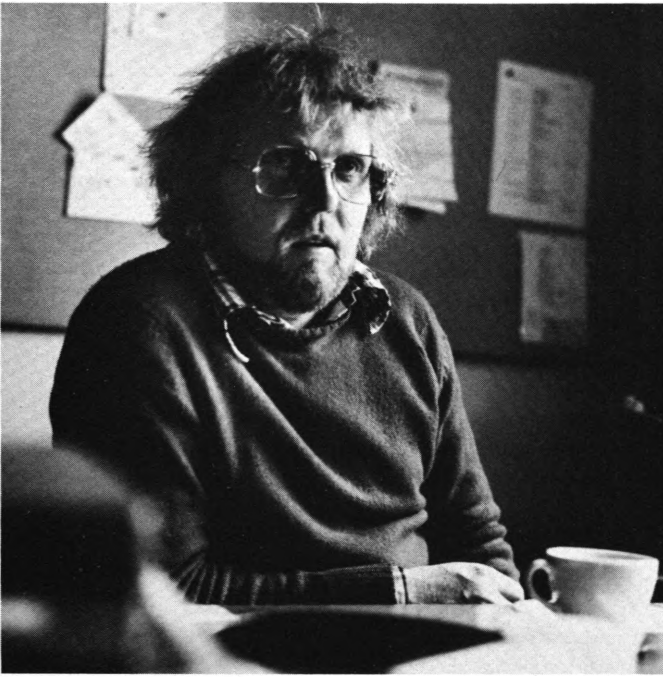
»Et vist miljø er der vel blandt de yngre danske filminstruktører, Esben Høiland Carlsen, Jørgen Leth, Anders Refn, Hans Kristensen – selvom det ofte er klikepræget. Jeg synes f. eks. det er en stor fordel, at Hans kan komme og sige mig, hvad han synes – og ikke synes – om mine film.

Men økonomisk og politisk er situationen barok – og ulykkelig. Netop nu er der en hel del, der tyder på, at filmloven omsider er ved at bære frugt, i form af – om ikke perfekte film – da i hvert fald et generelt højnet kvalitetsniveau. Men samtidig er der enorme problemer med det politiske klima, der strammes voldsomt, og Film-institutet må gå en ubehagelig balancegang og ikke fornærme politikerne. Der er tale om lovbrud, om politikere der overtræder den lov, de selv har givet, der er tale om censur. Der bliver for få penge til produktion af film i de kommende år, hvilket er så meget mere tragisk, som de film, der produceres i dag, er af en væsentlig større kvalitet end de fleste af dem fra 1960-ernes bølge, mere lagt an på en bred kommunikation end 60-ernes »kvalitets-film«, der ofte var ret eksklusive og »vanskelige«. Det er netop nu, der er brug for penge til produktion. Lademans ny filmselskab stiller jeg mig foreløbig afventende overfor – skeptisk afventende. Forhåbentlig dementerer de den nærliggende mistanke for spekulation i filmatiseringer. Ellers er der kun Steen Herdel tilbage af de små producenter. Det var ham, der producerede »Den dobbelte mand«. Jeg var raden af producenter rundt med den film, d.v.s. hos Nordisk og Rialto, de var ikke interesse-rede.

Men på en måde føler jeg også en større tilfredsstillelse ved selv at være med, sammen med en producent, til at have 6-700.000 kr. i klemme, og så til gengæld kunne bestemme, hvordan min film skal se ud, fremfor ikke at have en økonomisk risiko, men til gengæld nogen, der fortæller én, hvordan det hele skal være. Det kan bare blive nødvendigt i praksis. Og det er egentlig et ret sørgeligt valg, al den stund de første vilkår jo ikke er videre trygge. Men her er det igen systemet, der tyranniserer«.

Hvordan tegner den nære fremtid sig for Franz Ernst? Jo, til juni måned skal han for TV-teatret instruere Peter Steen og Peter Ronilds spil »Den flyvende hollænder«, en tragi-komisk beretning om en mand, der gerne vil til operaen – uden at kunne synge. Peter Steen har selv hovedrollen. Herefter er Franz Ernst fyret fra TV-teatret, som han har haft en to-spil-om-året-kontrakt med; det samme er for øvrigt Ole Roos. Hvorfor?

Nedskæringer. Krise. Systemets tyranni. Ikke bare over film, men over hele kultursektoren. Blandt andet. ■



**HANS KRISTENSEN**

Der knytter sig altid en kuriøs interesse til manden bag filmene; ikke mindst efter, at manden via sine film har haft op til 3,8 mill. mennesker i tale (nemlig via sin TV-serie, se nedenfor). Derfor er her én gang for alle en beretning fra den halv-intime sfære. Hans Kristensen lagde oprindeligt op til Kunstakademiet som maler, men han har efter eget udsagn ikke rørt en pensel, efter at han har valgt at gøre et andet billed-medium til sit. Hans film-karriere startede faktisk på Den internationale Højskole, hvor han i filmklub-regi producerede en 8 mm film. Senere forsøgte han for egen regning at filmatisere en Tove Ditlevsen novelle »om et lille barn, du ved ...«. Den blev aldrig færdig.

Løvrigt er den 34-årige instruktør gået både »the hard way« og den (efterhånden) »officielle« vej til sin nuværende position som ung, lovende (arrogant presseudtryk, der vil sige: du skal nok engang komme til at lave noget helt fint) dansk filminstruktør. I 1962 var han fotograf-assistent på Laterna-film, men blev smidt ud seks måneder efter (»fordi det duede jeg ikke til«). Han søgte oprindeligt optagelse på Den danske Filmskoles instruktørlinie i 1966, men fik afslag. Kom ind i 1967 og gik der i to år sammen med bl. a. Chr. Braad Thomsen, Anders Refn og Dan Tschernia. Afgang i 1969. Han har endvidere fungeret som filmansætter (omrejsende film-sælger) for Camera Film, og han har været instruktør-assistent hos Erik Balling, Henning Ørnbak, Knud Leif Thomsen etc.

Hvis man vil vide noget om Hans Kristensens helt intime sfære, så skal man bare gå ind og se hans film: »Min egen problematik er meget af det, jeg går rundt og laver. Nu ryger jeg mere og mere ind i en ægteskabsproblematik, kan jeg mærke. Jeg sidder og snakker med mig selv«. Produktionen omfatter op til i dag syv numre:

»Portræt« (øvelsesfilm, Filmskolen, 1968), »Tur i helvede« (farveøvelse, Filmskolen, 1969), »Gitte i april« (afgangsfilm, Filmskolen, 1969), »Flugten« (spillefilm, debut, 1973), »Per« (spillefilm, 1975), »John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner« (TV-serie i fire afdelinger, sendt foråret 1976 i DR-TV) samt »Blind makker« (spillefilm, forventet premiere efteråret 1976).

# Erkendelsen et møde m

**Jesper Tang**

Jeg havde en mærkelig fornemmelse af knive i ærmet, da jeg sad og talte med Hans Kristensen. Her kom jeg for ligesom at »gøre ham op«, tegne profiler i hans ansigt, måske slå ham en lille smule ihjel på et tidspunkt, hvor han tilsyneladende ikke selv havde nogen fornemmelse for et ophold eller en skillelinie i produktionen – eller for den sags skyld for, hvor den ville føre ham hen. Som om det ikke var drabeligt nok, at jeg ville forsøge at få ham til at formulere i ord, hvad han allerede havde formuleret for mig i visuel symbolik og bevægelse, i dialog og dekoration, i lys og mørke. De verbale knive blev ikke mindre skarpe oppe i ærmet, efterhånden som jeg opdagede, at noget af det specielle ved Hans Kristensen netop er, at han i virkeligheden er parat til at gå langt videre i sin problemformulering og »samfundserkendelse« på film end hen over skrivebordet i et produktionskontor på ASA, Lyngby.

Med andre ord: hvis man vil have et koncentreret billede af det ikke så lidt, Hans Kristensen ved om os og vores danske samfund, så skal man stadig stille op ved biografernes billethuller. Han udfolder sig mest komplekst, han »taler« og »tænker« mest intenst og sammenhængende i billedkompositioner, og han erklærer, at han (og hans »arbejdslederlighed«) har det bedst, mens billeder og kompositioner bliver til:

»I begyndelsen af optagelserne til en film har det hele et bestemt forløb. Det er meget velplaceret. Vi ved, hvad vi skal lave. De sidste to uger er der ikke én, der aner, hvad vi laver, for dér har vi lavet hele historien om. Alle er skrupforvirrede, og jeg kan ikke kommunikere. Men det er faktisk den bedste situation for mig. Så kan jeg sidde og tænke, at det dér må jeg lave om, det dér kan jeg tage en chance på, og mon nu det dér kan bære? Så begynder det først.«

Arbejdsformen – og mine sære fornemmelser – sættes bedst på plads via den formulering, Hans Kristensen giver sit *filmæstetiske credo*, der samtidig er en formulering af selve hans erkendelsesdimension: »Jeg synes, det er fantastisk, at du affilmer virkeligheden. Din største pligt er at forstå den, i stedet for at bruge virkeligheden.«

Selv om denne opfattelse af filmmediet og af den kunstneriske skaben nok kan tangere en meget klassisk »kunstner-types« og måske kan siges at ligge faretruende tæt op af et positivistisk kunstideal, så understreger den dog sympatisk nødvendigheden af, at filmkunstneren netop koncentrerer sig om arbejdet i og med det visuelle medium. Hans Kristensen lægger klart luft mellem sig og den opfattelse af mediet, der ser det underordnet en allerede-