

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.

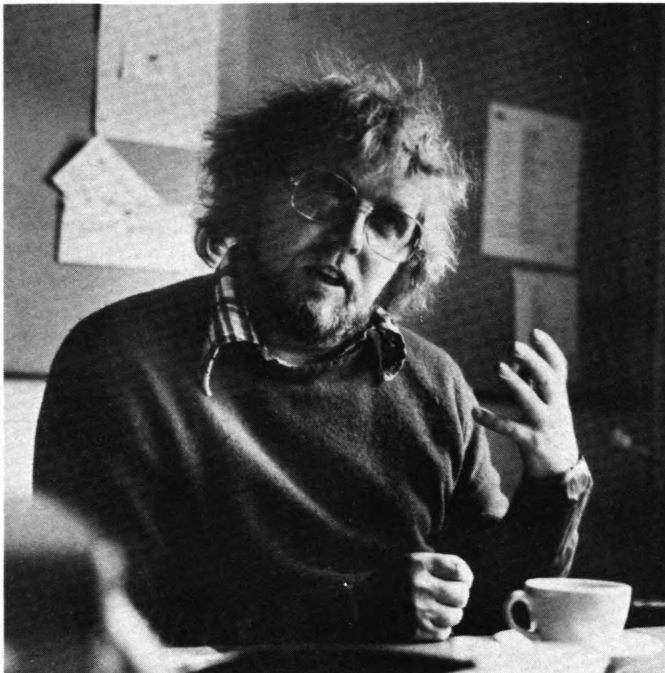
Med andre ord: hvis man vil have et koncentreret billede af det ikke så lidt, Hans Kristensen ved om os og vores danske samfund, så skal man stadig stille op ved biografernes billethuller. Han udfolder sig mest komplekst, han »taler« og »tænker« mest intenst og sammenhængende i billedkompositioner, og 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-

på filmstrimlen - ed Hans Kristensen



formuleret erkendelse («Man kan godt stramme stoffet, men det må aldrig blive analyserende eller pædagogisk, for er der noget, de fleste mennesker har næse for, så er det, når man vil pådutte dem noget. Så lader de være med at lytte, uanset om det er godt eller dårligt»), og synes at mene, at erkendelsen findes på filmstrimlen, i dén specielle dimension, som er filmkunstens. Det vil sige, at forståelsen af virkeligheden, formuleringen af dens problemer, opstår i og med den filmiske bearbejdning af virkeligheden, eller rettere: i og med kompositionen af de billeder, som er udvalgt og affilmet virkeligheden. På den måde gør Hans Kristensen front imod den litterære filmtænkning og imod den logisk-kognitive dimension, som filmkunsten har lidt ofte under. Det visuelle medium har sin specielle »logik«, sit specielle udtryk eller sprog, og dets erkendelse behøver ikke at retfærdiggøre eller forklare sig over for den kognitive/litterære. Problemformuleringen sker for Hans Kristensen åbenlyst på filmstrimlen, ikke hen over skrivebordet – og derfor kan han godt i sit arbejde og sine film vide og forklare noget, han slet ikke ved!

På den anden side skal denne position ikke blive et elfenbenstårn. Jeg har ingen fornemmelser af skjulte knive, når jeg spørger (om ikke andre, så mig selv), hvad og hvordan erkendelsen formuleres i filmene, og hvordan dér

erkendelse forholder sig til den virkelighed, de er produceret i og for.

Produktionen op til i dag udgør et tematisk tæt sammentvævet hele, der som nævnt ikke synes at have fundet nogen (bare foreløbig) afslutning. De enkelte film gennemspiller de samme tematiske størrelser, og variationerne fra film til film synes snarere at kunne betragtes som et arbejde i bredden, en afsøgning af temaets grænser, end et arbejde i dybden, det vil sige en udvikling eller løsning på temaets konfliktstof. Betragter man derimod produktionen fra et formelt (kompositionsteknisk) synspunkt, falder den klart i to afsnit: 1) nogle frit fortællende, fabulerende, næsten lyriske film («Gitte i april» og TV-serien »John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner») og 2) spillefilmene («Flugten» og »Per«), der er betydeligt strammere komponeret omkring i traditionel forstand dramatisk tænkte historier af kriminalhistorie-typen.

Afgangsfilmene »Gitte i april« er nok den mest vellykkede og smukkeste *billedkomposition*, Hans Kristensen endnu har lavet. Begivenhedsforløbet (der netop ikke er en egentlig handling) danner en spinkel og betydningsløs baggrund for lyrisk fortælling i billeder og længere sekvenser. Dialogen er næsten overalt skåret ned til et minimum. Sekvenserne er roligt, tålmodigt og melankolsk filmet – i god overensstemmelse med den undertrykkeshistorie, som fortælles. Filmen er komponeret i fire afsnit: (1) en fabulerende indledende beskrivelse af Gitte, hendes hverdag og hendes position som enlig mor samt hendes aktuelle situation: hun tvivler med hensyn til en gift elsker, der snart kommer på besøg; (2) en kortere, mere symptom-betonet beskrivelse af elskereren på vej; (3) en beskrivelse af de to sammen og deres mislykkede møde; (4) en næsten symmetrisk, men strammet gentagelse af indledningens beskrivelse af Gitte på morgenen efter den mislykkede nat.

»Da jeg skulle lave »Gitte i april« havde jeg en drøm om, at man kunne lave en ganske almindelig hverdagsfilm og få den til at være spændende. Men problemet var, at hvis jeg ikke havde sagt på forhånd, hvad det var, man skulle se i det, så ville det leve et meget tilfældigt liv hos publikum. Man måtte pege præcist på, hvad man ville med den hverdag, og i denne vilje lave det. Derfor blev filmen lavet på den måde, at man ligesom maledede himlen over hende, gav hende en situation, og så kunne man lave hverdagsstemningen. Den smukkeste scene, som i virkeligheden var det første, der overhovedet var tænkt på til filmen, er den om natten, hvor hun ikke kan sove, går op og ud og drikker noget Cola, går ind og hører radio, tæn-

der lyset og slukker det igen. Det var en hverdagshandling og en natstemning, som fascinerede mig«.

Problemet er netop affilmningens: virkeligheden er ikke usammenhængende og fragmentarisk, og affilmningen er ikke meningsfuld, hvis den ikke giver form til virkelighedens sammenhænge. Men mere end det: affilmningen bliver først spændende og forståelses-søgende i det øjeblik, den forsøger at give virkelighedens sammenhænge tematiske værdi. I nattesenen sker der noget mere end blot det synlige: den undertrykte Gitte afprøver i den scene sin eksistentielle situation, den virkelighed, hun har fået eller bygget op, og det viser sig, at det overhovedet er dér, man skal finde årsagen til hendes i begyndelsen kun akutte tvivl: tingene (Cola og radio) og hendes omstændigheder (børnene, der sover) kan ikke tilfredsstillende hende; alt det, der plejer at kunne stille hendes uro, fungerer ikke. Det er den situation, det er i den materialistiske og monotone virkelighed, at hendes undertrykkelse kommer til syne. Hun tvivler om hele virkeligheden.

Filmens eksistentielle forløb kan illustreres ved en sammenstilling af nattesenen med indlednings- og slutscenerne. I begyndelsen forklarer Gitte på et toilet på sin arbejdsplads *hviskende* en veninde om sin tvivl med hensyn til elskeren; det er en mere omfattende tvivl, hun ikke kender eller tør formulere højt. I slutscenen *løber* hun af sted på sit arbejde, efter en mislykket nat og efter morgenen efter at have gjort de ting, som hun nu skal gøre (børnene etc.). Her har *angsten* overtaget tvivlens rolle. Men som hos enhver af Hans Kristensens afmægtige, undertrykte helte (hvoraf Gitte er den første) bæres angsten med tålmodig melankoli og et sammenbidt smil.

Gittes væsentligste karakteristika er *undertrykkelse* (der uddybes i en hierarkisk underordning: elskeren er undertrykt af sin etablerthed og sin arbejdsgiver og han undertrykker (derfor?) Gitte) og *uvidenhed*, der har form af angst. Til disse to hovedelementer i den hans kristensenske tematik kommer *flugten*: Gitte forsøger moderat at bryde monotonien ved at skabe exceptionelle situationer i forhold til den: hun tager en elsker og lukker sig inde med ham i sin seng, der er omdannet til en afskærmende hule. Han kan (ganske vist fotograferet gennem sengens/hulens tremmer!) klarere formulere en drøm om at flygte til Mallorca. Men selv denne klart formulerede drøm forbliver ligesom bare en fidus, noget exceptionelt – der bliver ikke plads til noget oprør eller en egentlig bevidsthedstagen mod undertrykkelsen: ti minutter efter forlader han Gitte i nattens mulm og mørke og drager ud i arbejdsgiverens navn og ånd.

FABULERENDE OG LYRISK TV

TV-serien »John, Alice, Peter, Susanne og lille Verner« fortsætter den fabulerende, lyriske kompositionsform, selv om den billedmæssige skønhed og udtryksfuldhed er mindre og sekvensfølgen mindre rolig og tålmodig end i affilmningen:

»Jeg skal ikke klage over TV, men produktionsapparatet er for stort. TV-serien er det mest uvisuelle, jeg har lavet, fordi jeg hele tiden skulle kommunikere med 25 mennesker, og ikke pludselig kunne flytte på kassen, for nu var den allerede sat ét sted«.

Påny koncentrerer interessen sig om billedkompositionen, om den frit fabulerende fortælling om de enkelte personers hverdag: »Serien skulle først og fremmest handle om de dér mennesker, som gik rundt og var hverdag. Jeg synes hele tiden det er fantastisk spændende at trække personerne så langt frem som muligt, at trække deres

hverdagsnuancer så langt ud som muligt, i stedet for at lave et perspektiv på dem«.

Denne tanke styrer den konkrete opbygning: ingen af de fem personer (der symptomatisk nok alle nævnes i titlen) er vigtigst – ja, det er faktisk lidt af en præstation, at vi kender dem alle sammen efter blot første del af serien. Det ydre forløb koncentrerer sig om to begivenheder: Nørrebrofamilien skal saneringsflyttes til et højhusmiljø i de sydlige forstæder (i del 1 og 2), og efter denne flytning – hvis eftervæer dog mærkes gennem alle fire dele – nærmer arbejdsløsheden sig og bliver en realitet (del 3 og 4). Disse ydre begivenheder kunne let have givet anledning til et perspektiv og derved til en dramatiseret handling, et stramt forløb (højhusene og kapitalismen kunne have fået en ordentlig én på hatten), men de fire dele får lov til at følge deres egen, næsten drømmeagtige logik: de enkelte, i traditionel forstand pointeløse, hverdagssekvenser spilles helt ud hver for sig og glider ustandseligt over i nye. Der er ingen nødvendig begivenhedsmæssig kausalitet mellem en meget stor del af seriens klip og sekvenser. Hverdagen gøres spændende via den lyrisk-fabulerende spejling, der langsomt oplagres hos seeren som indtryk, kendskab til personerne og deres miljø – og måske nok så vigtigt: genkendelsen af egen hverdags indholdsstørrelser. Vi drives ligesom igennem denne fortælling om noget, de fleste kender alt for godt, af en kuriøs interesse for at se det hos andre også.

Vi har åbenbart behov for at gøre det private offentligt omkring familien, for Hans Kristensen er ikke den eneste: tænk på Klaus Ribbjergs radio-kronike og Chr. Kampmanns familieromaner. Hans Kristensen insisterer bare mere end de to på den helt nøgne hverdag og det tidsmæssigt sammenpressede forløb. Hos Ribbjerg er der et forsøg på en samfundsmæssig/historisk erkendelse og de fleste har derfor en nostalgisk og intellektuel erkendelsesmulighed; hos Kampmann er der oplagt mulighed for at foretage en traditionel kuriøs og opadstigende identificering med højborgerfamilien. Hos Hans Kristensen er der kun den grå hverdag hos de grå mennesker – der dog (til højborgernes og de intellektuelles overraskelse, måske) viser sig at være mennesker.

Først mod seriens slutning (hvor oplagringen ligesom er tilstrækkelig) strammer de ydre, handlingsprægede begivenheder til omkring den truende arbejdsløshed og de interne psykologiske og familiedynamiske konsekvenser af forsørgerens detronisering som familieoverhovede. Men dette oplagte sted for en perspektivering, en totalkritik af vort økonomiske system og familiestruktur tjener ligesom også et mål uden for sig selv: ligesom Gitte forsøger at ophæve dagligdagens monotonie ved at gøre noget exceptionelt, eksperimenterer Hans Kristensen her med sin familie og glider ind i en afsøgning af nogle af sine foretrukne tematiske størrelser.

Også med TV-serien skaber Hans Kristensen billeder af personer, som er undertrykte, uvidende og tålmodige. Det undertrykkelseshierarki, som er nævnt i forbindelse med Gitte-filmene, står her frem med al ønskelig tydelighed. John, familiefar, murer, borger, er et magtesløst menneske (som hele familien) udadtil. De ydre omstændigheder viser her klarere end i »Gitte i april«, at det almindelige danske menneske er administreret og ufrit, og at det er derfor, dets hverdag er meningsløs. Undertrykkelsen foregår i det stille, men den foregår hele tiden og er ikke rigtig til at erkende eller komme til viden om for den undertrykte:



»Det, der var interessant for mig, var at nå ind til disse mennesker og via dem opleve trykket eller situationen«, siger Hans Kristensen selv. Men det undertrykte menneske kommer med filmens (og vores samfunds) logik til at undertrykke andre: Alice, Johns kone, er bange for sin mand og er derfor de facto administreret af ham – og dette kommer oven i den generelle undertrykkelse. Børnene Peter og Susanne og *lille* Verner mærker såvel pater familias' personlige tryk som forældrenes fælles styring og formynderi. Ja, der er ligefrem antydninger af endnu en underdeling i forholdet mellem de store børn og *lille* Verner. Undertrykkelsen forplanter sig nedefter – parallellen mellem forholdet arbejdsgiver/arbejder og forholdet forældre/børn er ikke af Hans Kristensens egen opfindelse, men den har desværre endnu kunstnerisk og politisk tæft.

Hvad Hans Kristensen i virkeligheden gør med sin hverdagsaffilmning er at vise tematisk, hvorledes det undertrykte menneske afreagerer sin undertrykkelse (f. eks. via festen) midt i al sin uvidenhed – og uden at komme til viden. Til den ende anstiller han som sagt et konkret eksperiment: hvad sker der, hvis man fjerner et lag i den hierarkiske undertrykkelsesstruktur?

De sidste to dele af serien udgør faktisk en chiasme: med den truende arbejdsløshed rykker trykket også nærmere, pater familias bliver »umulig« og stærkere undertrykkende, fordi det pres, der kommer på ham udefra, forstærkes. Familien viser splittelsestendenser. Pludselig fjernes trykket på familien (John får først arbejde i Jylland, senere bryder han sammen og indlægges) og i dén situation kan de undertrykte (moderen, børnene) finde sammen og *solidarisere* sig. De gør alle de ting, de hidtil ikke har kunnet gøre, de lever fuldkommen frit og gensidigt respekterende – indtil sønnen Peter sætter sig i faderens sted – og indtil faderen kommer tilbage. Situationen er påny exceptionel: vi får ikke så meget at vide om forholdene efter Johns tilbagekomst, men selv om det synes at gå en smule bedre for en stund, tyder alt på en næsten identisk retablering af *alle* undertrykkelsesstrukturens lag og mekanismer i det lange løb. Ophævelsen af trykket var noget midlertidigt, og de undertrykte synes ikke (modsat vi, som kigger) at have forstået magt- og undertrykkelsesspillet.

»John, Alice ...« udvider således klart en del temaer fra Gitte-filmen og den forlænger den kompositionstradition værdigt, som afgangsfilmen lancerede. Undertrykkelsen forklares tydeligere sociologisk og strukturelt, uvidenheden trænger tydeligt igennem uden at rokkes af stedet, den (måske forløsende, senere hen) solidaritet optræder momentant. Derimod er flugttematikken (måske realistisk?) holdt nede – med mindre man vil se seriens sidste billede som tegn på flugt eller i alle tilfælde forandring: familien går samlet og forsonligt ind i S-toget. Det er bare stadig den københavnske nærbane.

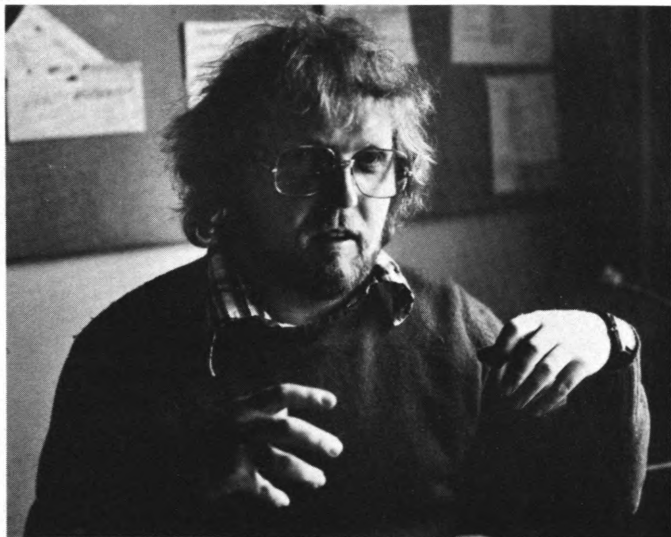
STRAMMERE SPILLEFILM

I begge Hans Kristensens spillefilm er den frit fabulerende stil afløst af en strammere kompositions måde, der benytter en egentlig dramatisk historie som ryggrad. Og – bortset fra at begge film hæver sig milevidt over største-

Tre scener fra Hans Kristensens nye spillefilm, »Blind makker«.

delen af det øvrige danske filmlandskab – det er på en måde deres svaghed: som jeg tidligere har argumenteret for det i en anmeldelse af »Per« (se Kosmorama 126) fungerer historierne ikke særlig perfekt, der mangler interesse og indsats fra instruktørens side for det dramatiske *forløbs* aspekt, hvilket muligvis i de hidtidige spillefilm kan skyldes muligheden for på dramatisk svage steder at klippe til en stærk og populær skuespillerpræstation og en udpræget filmisk type: Per/Ole Ernst.

I »Flugten« knækker én historie direkte over på midten til fordel for en anden, og selv om denne er nok så interessant, sidder man alligevel tilbage med en sær utilfredsstillende over for den første. Så vidt jeg kan se, skyldes denne manglende interesse for historierne måske dels, at historierne simpelt hen er for ringe, dels (og væsentligst), at Hans Kristensen indtil videre er den fabulerende, lyriske fortæller med blik for hverdagsscenens indholdsfulde, enkeltpersonernes reaktion i øjeblikket, i hverdagen og i tingene. Han erkender selv dilemmaet: »Historien kommer mere og mere bevidst ind, men det er hele tiden et spørgsmål om også at holde personerne oppe«.



Begge historier har et kriminalistisk element i sig. I »Flugten« er der næsten to kriminalhistorier; i den første kommer den subsistensløse, fribytteragtige Per langsomt til kort over for en bagmandsorganisations mellemlag, og da han på grund af en bommert lægges på is et stykke tid, forlader instruktøren helt en række hændelser, man godt ville have en ende på. I stedet koncentrerer han sig om den historie, i hvilken Per sammen med flipper-fotografen Mikkel forsøger at afsløre det øverste lag i organisationen: advokater og smarte damer. Under udfoldelse af moderat dramatik og oprigtig angst for at have slået ihjel (helt parallelt til »Per« og et sikkert indicium for den undertryktes gode hjerte og ikke-kriminelle hensigt, når alt kommer til alt) løber historien til ende uden egentlig kriminalistisk opfølgning. Til slut er det mere epokegørende at koncentrere sig om Per og Mikkel's venskab og om deres flugtdrøm. »Per« (se stadig Kosmorama 126) arbejder med kun én hovedperson, der føres ind i selve borgerskabets kriminelle spil ved at lade sig »engagere« af en fabrikant, der skal have foretaget hele to afbrændinger af sin fabrik for at redde forsikringssummen hjem.

Hans Kristensen forklarer, at hans interesse for kriminalgenren først og fremmest skyldes, at den er »fysisk i sin åndelighed: en mand, der er bange, spæner, han er angst for at blive fanget. Det er så tæt på drømmens angst,

rent fysisk. Nogle gange presser jeg tingene derhen for at komme af med den visualitet, genren indeholder«. Forklaringen passer udmærket på Hans Kristensens hyppige anvendelse af visuelle symboler og nattebilleder (se interview i Kosmorama 114), men man kan formodningsvis tilføje, at netop kriminalelementet leverer et perfekt rum for den hans kristensenske tematik, for udspillelsen af den sociale undertrykkelsehistorie, der er begge spillefilmene – ja hele produktionens. Og så må man ikke glemme kriminalgenrens fundamentale spænding, dynamik og konkretthed: den holder dampen oppe og biograffilm er underlagt andre krav end TV-film og afgangsfilm fra Den danske Filmskole.

Med spillefilmene får man først og fremmest sat navn på den væsentligste undertrykkende faktor i vort samfundsliv: pengene og deres feticherende bærere, borgerskabet. Nok så karakteristisk er alle borgerskabsrepræsentanter gedigent korrupte (bagmænd) eller på vej ind i kriminalitet for at fastholde deres eksistensberettigelse og status-underlag: de herlige penge. Pengene indstifter undertrykkelsehierarkiet, de dirigerer menneskene, administrerer og styrer og sætter nogle mennesker under andre. Nederst står Per (og hans kammerat Mikkel) sammen med de generelt besiddelsesløse kvinder. Et billede på de fleste af os danske mennesker.

Per er overalt lige uvidende eller uerkendt. I »Flugten« prøver han og Mikkel ganske vist på baggrund af en umiddelbar trods-fornemmelse at *afsløre* den vidt forgrenede bagmandsorganisation, men det lykkes kun middelmådigt for så vidt som magthierarkiet ikke ramler sammen og for så vidt som afslørings-projektets resultater i virkeligheden fører til splittelse – mellem Mikkel og hans pige (enlig mor, hvis følelsesmæssige engagement kules ned) og mellem Mikkel og Per. I »Per« er der ikke noget forsøg på afsløring, men en opgåen i borgerskabets og undertrykkelsens mekanik på baggrund af drømmen om flugten. Og ingen af stederne lærer Per noget om det samfund, han lever i.

Men drømmen om flugten spiller til gengæld en mere fremtrædende rolle i spillefilmene end i de øvrige produktioner. Per og Mikkel bruger afsløringsens resultater (fotos) til afpresning, der skal resultere i en flugt fra det hele. Det er den eneste udvej, løsning, konklusion, de kan se. I »Per« drømmer titelpersonen sammen med borgerfruen ligeledes om at rejse væk for de penge, Pers indsats for hendes mand skal indbringe. I »Flugten« ser man på det sidste billede båden med de to glide ud

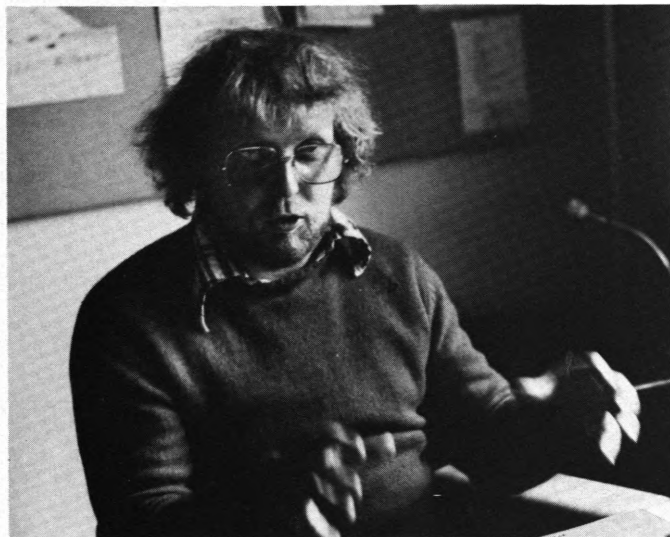


gennem Sydhavnen – men det vigtigste er ifølge Hans Kristensen, at filmen slutter med solidariteten imellem dem: »Det måtte slutte med en triumf for deres venskab – om de nåede ud på den anden side af Kronborg er ganske ligegyldigt«.

Og den solidaritet, det drejer sig om, er overalt de undertrykte, besiddelsesløse og uvidendes. Den grundlæggende undertrykkelsestematik belyses af det forhold, at Per og Mikkel (ligesom Per og Marianne i »Per«) bliver uenige og splittes, når de har penge eller værdi, mens de samles og arbejder i fælles vilje, når de ingen ting har. Vi snakkede lidt om det, og om hvem Per er, inden samtalen holdt op:

H.K.: – Oprindeligt var det Mikkel-figuren, jeg ville lave en film om. Jeg havde læst »Kongens Fald«, og hvis Mikkel Thøgersen er typisk dansk, så er jeg typisk dansk: vægelsindet, den, der svinger fra det afmagtsfulde til det hovmodigt urealistiske – en drømmernatur, der aldrig rigtigt opfatter virkeligheden, men ligesom formulerer den omkring sig. Men pludselig kom der udefra en mere helstøbt figur, der nok var uden for mig, men som jeg forstod fantastisk godt. Jeg kender ham fra min barndom. Det sære ved Per-figuren er, at i »Flugten« er der ligesom fortalt en masse om Mikkel, men dén fyr, du kender bedst, det er Per, og ham har jeg ikke fortalt en pind om. Men han var fuld af en masse ting, som jeg er fuld af, og som vi alle sammen er fulde af.

J.T.: – *Hvad så med hans drøm. For mig har Per ligesom mest en tro på fidusen; han er den ukendte, der holder på genvejen eller den i virkeligheden borgerlige drøm om ikke at bestille noget og alligevel have det materielt godt. Der er ikke nogen vision. Hvor konkret er hans drøm?*

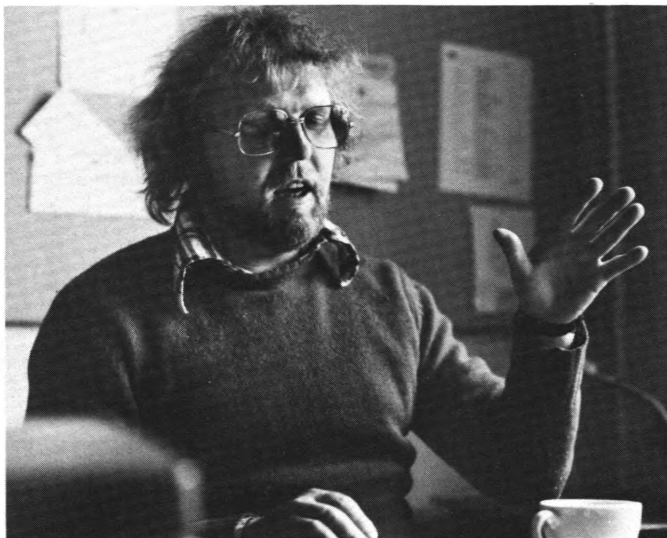


H.K.: – Ikke særlig. Den er jo også kun symbolsk. Du forsøger hele tiden at løbe fra dig selv, har trangen til at begynde på en frisk. Man er konfronteret med sine fundamentale svagheder efter nogle år, og det er ønsket om at komme om ved dem. Det er en fysisk handling, som i virkeligheden er psykisk, når man flygter. Og så er det for Pers vedkommende et umiddelbart oprør mod tvang, og det før en borgerlig formulering, for der er ikke andre.

J.T.: – *Jo, da.*

H.K.: – Ja, men så skal du gøre dem erkendte, og det er der jo så mange, der arbejder på. Men så længe du er uerkendt, så er din reaktion umiddelbar, og den er også ret nær på. Hvis du er tvunget til at gå på arbejde, fordi du skal tjene penge, så er det bedst ikke at gå på arbejde. Det er trykket, tvangen, du gør oprør imod. Ejendomsretten eksisterer jo kun for dem, der har noget. Den eksisterer ikke for de andre. Tvært imod er den en tvang, og det er den, man gør oprør mod ved at stjæle.

J.T.: – *Jamen, er der ikke anden udvej end fidusen, tricket? Ligger der fatalisme eller optimisme bag Pers og de andre undertryktes reaktion og situation?*



H.K.: – Jeg må faktisk indrømme, at jeg bare mere og mere erkender, at sådan er det, det er en afmagt, udtryk for en afmagt, som, hvis man skal ud af det, må resultere i, at man bekæmper magten, i kraft af penge, i kraft af sys ... parti ... ja, der er ét eller andet, der har magten, og jeg har altid haft en drøm om at lave en film, der skulle hedde »Jagten på magten« – om at omgås magtmenneskene med samme mistænksomhed, som de omgås os med. Stille dem de samme spørgsmål.

Med hensyn til fatalisme eller optimisme? Ja, et af problemerne med den næste film, »Blind makker«, er, at Per-figuren ligesom forsøger at blive normal. Han forsøger at leve en borgerlig tilværelse, møder en enlig mor, drømmer pludselig om at leve et liv, søge optagelse i det dér samfund. Per bygger sin borgerlige tilværelse op, og det er lidt deprimerende, da han flytter ind til pigen og har fået fast job. Filmen skal nok slutte med et kys. Formelt er det en lykkelig slutning: ok, vi får det, som vi vil have det. Men for mig er det et melankolsk kys. Det er i hvert fald en form for fatalisme, der ligesom siger, at det var da meget godt, han blev lykkelig ...

J.T.: – *Hvad har du overhovedet til hensigt eller mening med at vise alt det frem på film?*

H.K.: – Egentlig ingen, ikke andet end at jeg formulerer min egen problematik. Hvad jeg vil med den, det må jeg vel opdage på ét eller andet tidspunkt, for den går bare op for mig. Jeg har ikke sat mig ned og sagt, at nu må jeg finde på ét eller andet interessant fænomen. Jeg laver film sådan for at få lov til at drømme videre, og jeg opfatter mig som en drømmernatur, der har nogle problemer med virkeligheden. ■