

Svensk film i 70'erne

Poul Malmkjær

Svensk film er ved at ændre ansigt. Flere omstændigheder tyder på det. Da den første, moderne filmlov fra 1963 havde vist sig utilstrækkelig til sikringen af en fri, kunstnerisk filmproduktion, ændredes loven 1972, og resultatet blev en årlig produktion på 15–20 spillefilm, hvoraf langt hovedparten var netop fri, kunstneriske, støttede produktioner, en del (12–13) var børnefilm af vekslende seriøsitet, et lignende antal var pornofilm uden særlige kendetegn. Karakteristisk var det også, at folkekomedien forsvandt i løbet af disse år. Som filmproducenten af utallige »Åsa-Nisse«-film, Arne Stivell, sagde til mig i Cannes: »Det er jo umuligt at producere film i Sverige i dag. Derfor er jeg flyttet til Monaco!«

Umuligt er det ikke, i hvert fald ikke hvis man vil producere fri, kunstneriske film, som kan få støtte, men det har vakt nogen uro og uro i svenske filmkredse, at produktionen i 1976 var dalet til 11 film – og så er Bergmans »Tryllefløjten« endda talt med. Det kan ikke kun forklares med den store skuespiller- og tekniker-strejke, der ophørte i efteråret 1975, men måske med den kendsgerning, at der praktisk taget nu ikke produceres seriøse svenske film uden i samarbejde med det svenske Film-institut eller med Sveriges Radio. En omlægning af praksis, der måske kan have haft forsinkende virkning på produktionen.

Men en anden rimelig del af forklaringen er en art krise, en kunstnerisk og skabende krise, som har grebet dele af det svenske filmmiljø, og som bestemt ikke er blevet bedre af Ingmar Bergmans kontrovers med skattemyndighederne med den efterfølgende offentlige nysgerrighed omkring sagen og Bergmans beslutning om at slå sig ned i udlandet (hans seneste projekt, »Ormens ägg« indspilles som bekendt i München). Jeg skal senere vende tilbage til denne krise, som måske snarere burde kaldes en overgangsperiode, en opladningstid.

Der er ingen som helst tvivl om, at Ingmar Bergman – trods momentvise anklager for at arbejde uden kontakt med det svenske samfunds hverdag – også i 70'erne med vægt har præget svensk filmkunst og den svenske filmhverdag, ikke mindst efter oprettelsen af hans selskab Cinematograph AB og hans rolle som producent af andre instruktørers film og TV-serier. Efter flirten med det internationale i »Berøringen« (1971), der sådan i retrospektiv kan kaldes Scener fra et ægteskabsbrud, og som også klart peger frem mod TV-serierne fra 1974 og 1975, »Scener fra et ægteskab« og »Ansigt til ansigt« med dens analyse af normalitetens sårbarhed og dens skildring af »en hverdagshistorie om en husmor fra den højere middelklasse« (Bergmans ord), i en form, hvor sammensmelt-

ningen af psykologisk realisme og artistisk dristig fabuleringen spænder dramaet op, overraskede han endnu engang sit forvænte publikum med den sublime vision af de to hovedpassioner, kærlighed og død, i »Hvisken og råb« (1972).

En instruktør som Bergman får ingen »elever«, som heller ikke Dreyer eller Bresson har fået det, og den påståede prægning af svensk film er da også mest af miljø- og klimamæssig art, af og til krydret med trang til opposition. Bo Widerbergs karriere begyndte jo groft sagt i en opposition til Bergman, men kan man hos Widerberg stadig finde opposition, så bevares. Hans trang til at skifte emne, hans fundamentale dovenskab – som kan være en kunstner-dyd – hans improvisationer, hans lyst til at skildre »rigtige« mennesker i »rigtige« miljøer, er i hvert fald oppositionelt i forholdet til Bergmands introversioner.

Widerbergs dovenskab giver sig konkret udtryk i det faktum, at han kun har iscenesat tre film i 70'erne, »Joe Hill« (1971), »Fimpen« (1973) og »Manden på taget« (1976), men det må naturligvis med i billedet, at alle tre film har været fysisk 'påfrestande' med hhv. USA-rejsens problemer, børne- og amatørskuespillere (det svenske fodboldlandshold med træner), og et stort teknisk apparat (se Kosmorama 133).

Karakteristisk for det svenske filmmiljø (i modsætning til f. eks. det danske) er den rolige afstand, der er mellem de enkelte, fremtrædende instruktører, den individuelle hvilen i sit eget image, den kosmopolitiske sikkerhed og vished, der kommer til udtryk i forfølgelsen af et mål, hvadenten dette måtte være et 'œuvre' eller en enkelt fiksering. Det er givet, at der er tale om image, og jeg ville aldrig vove at gætte på de enkelte kunstners mål af indre uro og nagende tvivl. Men billedet af svensk film har indtil for nylig ikke afspejlet nogen uro, og det er det billede vi – her på den vissegrønne side af hegnet – må dømme efter, og så ser man et tredje monument i 70'ernes svenske film, Jan Troells dobbelt-film »Udvandrerne«, et enormt og dristigt opspændt projekt, stort tænkt og stort realiseret med en ikke ringe foragt for hvad man kan og ikke kan i episke film som vor mor så dem – et forhold, der kan skyldes den samtidigt planlagte TV-series struktur. Den store Moberg-filmatisering efterlod Troell udmattet og produktionsselskabet Svensk Filmindustri opladet i en sådan grad, at man havde råd til at lade såvel producenten Bengt Forslund som Troell selv gå i gang med deres ønskedrømme, hhv. en filmatisering af Per Wästbergs romaner »Luftburen« og »Vattenslottet« under titlen »Luftburen« (1973) og et projekt fra kort efter »Ole Dole Doff«, som Troell med et Nuser-citat har kaldt »Bang«!

(det går an)

(»In my youth it was happy days – suddenly, bang, I'm in my reclining years«). I skrivende stund er filmen blevet valgt som Sveriges bidrag til Cannes-festivalen og alle vil have læst om den før »Kosmorama« er dumpet ind ad brevsprækken. Måske vil man have undret sig over filmens Kjell Grede'ske tema og tone, en lidt sjoskende skildring af en midaldrende lærer og musiker, der så gerne vil realisere sig selv i det helt store, både på musikkens og erotikkens område, men som hæmmes af sine Marie-Louise de Geer Bergenstråhle i »Hallo Baby«.

traumer og sine drømme og af manglende modspil fra sine omgivelser. Jeg må synes at »Bang!« er en film fra slutningen af 60'erne, en Harry Munter, der er blevet voksen, sådan da.

Den rigtige Kjell Grede's Harry Munter-tema blev iøvrigt uden større succes fulgt op i hans »Klara Lust« fra 1972 og siden med endnu større, men ikke mindre lammende og knugende, effekt i »En enkel melodi« (1974) med dens timide og tøvende Bartleby-figur, der ikke vover springet over i det voksne liv af frygt for dettes uundgåelige korruption af følelserne. Men nogen har vredet Grede's arm og fået ham til at skildre de plagede og de plagende mennesker i TV-dramatiseringen af Strindbergs »En gal mands dagbog«, og resultatet, som også alle danske har kunnet konstatere det, blev en intens studie, realiseret med vægten på kontrasten mellem den ydre skønne ramme og de hæslige, uregerlige følelser og på de to spillers albuering. Bibi Andersson og Gösta Ekman's eminente præstationer overvandt fuldt det umage i rollebesætningen. En planlagt spillefilmversion af serien har trukket ud p. gr. af supervisoren Ingmar Bergman's manglende tid!

Cinematograph bliver en faktor man skal regne med i svensk film – som også Filminstitutet – på produktions-siden.

Den sidste af de internationale i svensk film, Vilgot Sjö-



man, har det ikke godt. Det fremgår af hans artikler og det fremgår af hans senere film. Der var en vis friskhed og optimisme i især »Lyckliga skitar« (70) og tildels i »Troll« (71), og der var magtfuld social indignation og pædagogisk effekt uden firkantethed i periodefilmen »En håndfuld kærlighed« (73), men såvel »Garagen« (75) som »Tabu« (77) er afmagtsprægede, desperate excesser, udisciplinerede forsøg på at finde vej ud af et kunstnerisk dilemma. Hans »Tabu« – der er samproduceret med svensk TV 2 (a sæjer walbekom!) – fortæller om en ung jurist, der ser en samfundsopgave og sin egen seksuelle redning i at gøre en indsats for perversionerne, for transvestitterne, blotterne, S&M'erne etc. Det røres sammen til et uformuleret misk-mask af nyfigenhed, indignation og dårligt spil, og den tragiske effekt af filmen er faktisk, at sagen havde været bedre tjent med et godt gammelt symbolsk drama.

Jan Halldoff – sammen med Bergman og børnefilminstruktøren Olle Hellbom den flittigste svenske filminstruktør – er fortsat afhængig af sit materiales karakter og sin producents holdning. Det er en grov generalisering, men ser man ned over hans 70'er-produktion, finder man en usikker vaklen mellem det smagløse, det nemme folkelige, det mislykket satiriske og det ægte bevægende: »Rötmånad« (1970), som jeg ikke har set, men som med Bengt Forslund som producent (for SF) og Lars Forsell på manus skulle være en blanding af svensk folkekomedie og sofistikeret sort komedie, de tre efterfølgende Inge Ivarson-produktioner, »Firmafesten« (1972), »Bröllopet« og »Stenansiktet« (begge 1973), en tre-trins nedtur af de slemme, selv om de to første blev publikumssucces'er, Hasse Seidens produktion af »Det sidste eventyr« (1974) efter Per Gunnar Evanders roman (se »Kosmorama 129«), som ramte tonen, og endelig »Vi er vel kammerater«, som behandles særskilt i dette nummer.

Halldoffs forkærlighed for at skildre en gruppe svenskers adfærd i en fælles situation får ham ofte ud på overfladiskhedens forræderisk farlige nysis, og det er jo muligt, at meget var tænkt som smukke herresving, men hvad hjælper det gode forsæt, når man står i vand til halsen.

De få Olle Hellbom-børnefilm, jeg har set, vidner om en god evne til at skabe kontant underholdning for såvel voksne som børn, men jeg kan ikke sige, at de har lært mig noget om de to folkeslags indbyrdes forhold.

Som helhed marginalt, men med undtagelser, der bringer dem i centrum for en films tid, står en række instruktører af vekslende status og statur. Hvilken anden filmordning kan opvise en sådan række talentfulde debut'er og problematiske anden-film – nouvelle vague blev jo ikke skabt under en filmordning, tværtimod – eller talentfulde debut'er, der ikke er blevet fulgt op. Roy Anderssons endeløse projekt, »Giliap«, ligger på linie med Troells »Bang!«, Gredes »En enkel melodi« og på sin vis også Sjömans »Tabu«, og er i hvert fald ikke kunstnerisk en konsekvens af »En kærlighedshistorie«, snarere – som de øvrige – et flip-trip tilbage i den svenske (litterære og dramatiske) tradition fra før velfærden og modernismen og Palme. Der er noget længsel efter mellemeuropa over det hele. Og Per Berglund, der i 1970 vakte berettiget opsigt med »Den magiske cirkel«, var næsten lammende uopfindsom i den pjattede børnefilm »Ture Sventon, privatdetektiv« to år senere. Måske kunne han ikke styre hovedrolleindehaveren, Jarl Kulle, der selv debuterede som instruktør med den velmenende »Ministeren« (1970), og som siden har reduceret sig selv kunstnerisk til simili

med bl. a. »Vita Nejlikan« (1974). Ledsamt, ledsamt.

I en eksklusiv sideposition i denne remse står Hasseå-tage, om hvem »Kosmorama« allerede har skrevet en del. Tage Danielsson har vel i denne sammenhæng krav på størst opmærksomhed med sine tre farcer i 70'erne: »Æblekrigen« (1971), »Manden, der holdt op med at ryge« (1972) og »Slip fangerne løs, det er forår« (1975), tre film, der set i retrospektiv beklageligvis også tegner en nedadgående kurve. Dog, ingen grund til panik. Intet i hans arbejde tyder på, at han nogensinde vil knytte sig til de tilbageskuende, de succesdeprimerede; han lige så lidt som Hans Alfredson (»Ægget er skørt!«, 1975).

En anden form for særstilling indtager Johan Bergenstråhle, der trods udflugter i det exotiske aldrig rigtigt kommer udenfor Sveriges nationale grænser, de fysiske såvel som de mentale. Efter den neutralitetsdebatteerende samtidsskildring i »Made in Sweden« (1968) vendte han sig mod fortidens neutralistiske synder med »Baltutlämningen«, en indigneret skildring af et efterkrigsopgør med baltere, der havde været i tysk tjeneste. Den kom i 1970, og to år senere vakte han en vis opmærksomhed nationalt med en seriøs fremmedarbejderskildring, »Jag heter Stelios«, der i såvel form som indhold var lidt rigere end den samtidige TV-dramatik om emnet, men som alligevel ikke rigtig kom ud over brugskunstens forgængelighed. I det personlige samarbejde med Marie-Louise de Geer skabte han så i 1974 »Hallo Baby«, en »nøgle-film« om en Marie-Louise-lignende yngre kvinde, der tumler omkring i det stockholmske kulturliv for at finde sig en plads for et talent, der endnu mangler at blive formuleret. Det er altså meget pudsigt og af og til fornøjeligt, men det kommer næppe ret langt udenfor Stockholms kommunegrænse.

Som det vil fremgå af anmeldelses-sektionen her, har der været en solid kvalitet i de seneste års debutanter, og vel er Danmark ikke oversvømmet med svenske film eller informationer om svenske film, men fremkomsten af de mange mindre biografer har især for Københavns vedkommende givet plads for ikke så få nyere svenske film, hvortil kommer de enkelte film, som TV har kunnet vise, Per-Arne Ehrlins »Hold alle døre åbne« (1973) og Lars G. Thelestams »Gangsterfilmen« (1974). Det ville for nogle år siden have været utænkeligt at importere film som Stig Björkmans »Den hvide væg«, Mats Arehns »Maria« eller Lasse Hallströms »En fyr og hans pige«, ja Kenne Fants »Monismanien« må vel også siges at have været i dansk distribution, selv om det foreløbig har begrænset sig til en mindre del af provinsen.

Og flere er på vej, mens vi venter på, at de etablerede filmkunstnere får bugt med den overgangskrise, den opladningstid, der synes at præge deres arbejder. Vel kan den almindelige omstrukturering af den svenske filmproduktion med nye beslutningsprocesser og nye argumentationsformer kræve omstilling og måske derfor lidt stilstand og forvirring, men samtidig synes man at opleve det fænomen, at kunstnerne efter to skridt frem groft sagt går ét skridt tilbage – hvis de nøjes med det. Jeg tillægger den næste Troell-film, den næste Sjöman-film, den næste Grede-film, den næste Bergman-film, den næste Widerberg-film og den næste Roy Andersson-film – om der bli'r nogen – meget stor betydning. De vil afstikke linierne for svensk film langt ind i firserne, de vil et meget langt stykke vise den moderne svenske filmordnings levedygtighed, og de vil kunne sikre de talentfulde debutanter muligheden for at komme i gang med film nummer to, den sværeste film i en filminstruktørs karriere.