

En tryk barndom et værn mod fascismen

mener instruktøren Kay Pollak i et interview med Ulrich Breuning

Ulrich Breuning: Fra »Elvis! Elvis!« til »Barnets Ø«. Hvilke tanker har du gjort dig om udviklingen?

Kay Pollak: »Elvis! Elvis!« blev filmet på ca. 58 indspilningsdage og »Barnets Ø« på 87. Almindeligvis en 5-dages uge, fra kl. 8.00 til kl. 17.00 hver dag. »Elvis! Elvis!« blev klippet på tre måneder, og det kan mærkes på filmen. Den ville have vundet ved at have ventet lidt. Dens premiere blev forceret frem af producenten. Musikarbejdet i »Elvis! Elvis!« er ikke så konsekvent gennemført som musikarbejdet i »Barnets Ø«. Jeg har også mange gange tænkt på at ville forkorte slutningen i »Elvis! Elvis!«. Det er et resultat af, at det gik for stærkt. For mig gik det for stærkt!

Jeg var med hele tiden, da vi klippede »Elvis! Elvis!«, og jeg var med hele tiden, da vi klippede »Barnets Ø«. Ved »Barnets Ø« anvendte vi af og til to klippeassistenter: Én arbejdede med det, som vi kalder teatergruppens danseopvisning – der hvor Reine står og kigger på teatergruppen gennem det røde stof. Og én klipper arbejdede med den scene, hvor raggerne kommer til benzinstationen. Men senere viste det sig, at det, de havde gjort – filmen bygger vældig meget på klipning, altså på klipning af lyd – måtte klippes om, men vi havde det oprindelige som en slags fast grundlag.

Jeg skrev manus til »Elvis! Elvis!« sammen med forfatteren Marie Gripe og havde ingen dramaturg. Filmene ville have vundet ved en dramaturg. Det kan vi se nu. Efter at vi var færdige med manuset, skulle vi have vovet at lade en dramaturg gennemgå filmmanuskriptet. Men Marie Gripe var enormt bange for at lade nogen anden komme og kigge i vort manuskript. Hun frygtede, at nogen udefra skulle komme og forstyrre det. Men nu har Maria Gripe også gennemgået et dramaturgikursus i Sverige, så jeg tror, at hun nu har fået en positiv holdning til film-dramaturgi. Jeg mener, at jeg også har en positiv holdning til film-dramaturgi, inden for markante grænser! Når et filmmanuskript er færdigt, så kan en film-dramaturg gå ind og se sager og ting, som man selv er blind for.

Det ville »Elvis! Elvis!« have vundet ved. Jeg mener, at begyndelsen på »Elvis! Elvis!« har et godt anslag: Den tomme gade, krydstalskålen som går i gulvet og drengen. Konflikten mellem moderen og drengen kommer direkte! Det anslag er konstrueret i klippebordet. Det er scener, der ligger længere tilbage i filmen. Dette anslag fandtes

ikke i manuskriptet, hvorimod anslaget i »Barnets Ø«: Vandet, ensomheden, angsten, hvilket gennemgående er filmens sprog, står i manuskriptet direkte fra begyndelsen. Første billede: Drengen ligger i badekarret. Så lidt har jeg jo lært mig af film-dramaturgien.

Der er mennesker, der foretrækker »Elvis! Elvis!«, fordi de aner en positiv tone og trods alt kærligheden. En type som bedstefaderen har du droppet i »Barnets Ø«.

Det er rigtigt. Der vises i »Elvis! Elvis!« et mere positivt miljø. For det første lever barnet ikke i en storby, men i en lille by i Sverige, hvor det er nemmere at lære mennesker at kende. Hvis man vokser op som barn i en storby, en forstad til Stockholm for eksempel, så er det næsten umuligt at finde sociale kontakter. De fleste mennesker har ikke tid. Man kan sige, at det er den store katastrofe. At sociale kontakter for et barn i en storby nu er så meget mindre, end de var tidligere. Boede de på landet eller i en lille by, var det lettere. Og det er altså dette vigtige »Elvis! Elvis!« handler om: Hvordan barnet selv sø-

ger sig kontakter. Når han ikke føler sig elsket for det, han er, så tager Elvis selv til sin farfar. Altså tager derhen, hvor han ved, han får det, han behøver.

Reines problematik i »Barnets Ø« er meget mere kompliceret. Reine er så splittet fra begyndelsen. Fra han var lille. Jeg tænker på det, der står i Jersilds bog om Reine fra han var 3-4 år. Jeg citerer: »Da jeg var 3-4 år, så husker jeg, når mor skulle arbejde om søndagen, og jeg skulle være alene, og hun fyldte sengen op med coca cola, dinkey-toys, chips og popcorn – men ingenting hjalp. Længslen efter at springe efter hende var så stærk. Af og til skete det, at jeg besvime. Mor kaldte det, at jeg fik krampeanfald. Bare den drift efter selskab ikke for enhver pris kommer tilbage. Nej, at være alene er at beherske situationen«.

Disse ord i Jersilds bog viser os altså Reines problematik. Jeg tror, at han som voksen aldrig kommer til at bearbejde sine problemer. Jeg tror, at han får det vældig svært. Et menneske, der har haft så traumatiske oplevelser i barndommen som dem, der er beskrevet, han kommer som voksen – når han har knyttet en kontakt eller der er en rela-

Kay Pollak



tion, der begynder at blive god – til at huske den smerte, han engang kendte, da han var tre år. Altså når der begynder at blive en god forbindelse, så må han trække sig væk fra denne, fordi han ikke tør risikere, at nogen – det kunne være en kvinde – skulle bryde forbindelsen. Han vil da komme i nærheden af den smerte, og det vogter han sig altid for. Han bliver en såkaldt flakke i livet. Han kommer til at søge mange kontakter, hvilket han også gør i filmen. Og han kommer altid til at trække sig tilbage.

Der findes i filmen to steder – vældigt tydelige – hvor han er direkte selvdestruktiv. Og det er i manus præcist tænkt sådan. Han kommer sidste gang til Olga's atelier og tager elevatoren op. Han er enormt glad og lykkelig, men Olga's søn, Hester – raggeren – tager penge fra sin mor, fordi han behøver penge til sin bil. Hvilket jo er en vigtig sag for ham. Hele hans liv afhænger af denne bil. Hele hans potens som mand. Han siger til moderen: »Giv disse kællinger et spark, de er allerede for mange, og for resten, den dreng, du har deroppe – sig til ham, at I holder ferie, så bliver du af med ham.« Reine hører det hele. Og det første, han gør, er at trykke på knappen og køre ned – og køre hjem. Han tør ikke køre op til Olga's atelier og tage en konflikt. Fordi det måske ville betyde det mest smertefulde. Måske ville han komme i nærheden af den smerte, det er at blive bortvist. Vi ved ingenting. Måske ville Olga tage sig af ham og være enormt sød mod ham. Det ved vi ingenting om.

Den anden gang er i teatergruppen. Der går han også, men på en anden måde. Men han går derfra på trods af, at Maria springer efter ham. Hun er uden tvivl enormt dum og umoden. Hun ler vel ikke ad ham, det er nærmere en hysterisk latter, fordi situationen er ladet med spænding. Og det er klart, at det gør ondt inden i Reine, og derfor går han. Han må ikke gå. Men han går derfra. Han vælger ensomheden.

Dit lydarbejde og brug af musik er en kommentar værd. Tennisscenen, hvor Reine spiller med fjernsynet, og scenen, hvor han sidder på toilettet og svarer Stig med båndoptageren, er simpelthen enestående. Ligeledes kuglerammen. Og musikken minder lidt om det foruroligende tema i »Gøgereden«.

Ja, indianerens musik.

Ja, farligt. Men jeg synes også, at du bruger musikken utraditionelt. Den udebliver undertiden hvor hele biografen venter musik. For eksempel hvor Reine tegner hjertet sammen med Helena.

Ja, det er rigtigt.

Der er noget om, at du gerne ville have haft slutscenen uden musik, men jeg synes, at dit musiktema også dér understreger det foruroligende, farlige ved Reines udvikling.

Jeg ved ikke selv, hvad der er rigtigt. Man kan ikke sige, hvad der er rigtigt. Jeg ved, at jeg selv kunne lide slutningen, da den var uden musik. Men jeg kan alligevel godt lide

slutningen nu, fordi jeg bliver mere usikker, når denne musik kommer på. Det kan jo aldrig lade sig gøre at beskrive, hvorfor man anvender visse typer musik et sted, eller hvorfor man vil have musik overhovedet. Det kan gå sådan til, at man erkender, at her er der brug for hjælp for at læse billedet. Tilskueren behøver hjælp til at få forløst følelser. For eksempel i musikken, hvor raggerne kommer til benzinstationen. De kommer som helvedes guder, og således læser vi dem mere symbolske end realistiske. Og det er godt, at man gør det. Det bliver altså tydeligere ved hjælp af musikken.

Du bruger den som fortolkende understregning. Næsten overtydeligt, da du lader tyske soldater synge til marchmusik, men det er en af de pointer, som du vil have igennem: At der er overensstemmelse mellem sportstræningen og fascismen.

Filmene handler for mig om fascisme.

Du nævnte engang, at det sikreste værn mod fascismen var en tryk barndom.

Det er rigtigt. Jean-Paul Sartre har sagt præcis således: »Jeg har haft en god barndom, jeg har haft forældre, som har elsket mig. Jeg har altid følt mig uundværlig, og det har gjort mig stærk og fri.« Man ved, hvad Jean-Paul Sartre mener med stærk og fri. Når han siger stærk, så er det i betydningen at være så stærk, at man tør gå ved siden af stien – der er man først fri. At man ikke bare gør som alle de andre. Og det han siger, det står i det første filmmanus. Jeg havde længe den idé, at jeg ville begynde filmen med citatet på en sort rude, men jeg turde alligevel ikke. Men det ligger jo i filmens budskab. Det bedste, man kan gøre mod fascismen, er at skabe stærke mennesker i betydningen frie mennesker. Og der har han talt om, hvad der behøves. Derfor er det vigtigt at føle sig uundværlig – at vide sig betydningsfuld.

Det er det, der gør filmen så stærk. Man kommer til at holde af Reine – og ser ham fortabes og netop ikke blive et stærkt menneske. Det er næsten ikke til at bære.

Ja, det er rigtigt. Men der har jeg tænkt dramaturgisk. Jeg måtte gøre det på den måde, for at han skal fungere. I lang tid gik jeg og tænkte på, at jeg måtte slutte filmen på en varmere måde – på en positiv måde. Og om det ville have været rigtigere, det ved jeg ikke. Men nu gjorde jeg det sådan. Fordi jeg hele tiden tænkte på, at jeg skulle følge den nedadgående linie.

Måske skulle jeg have ladet filmen slutte med at Reine ligger på sit tag og græder. Et helikopterbillede. Det kunne muligvis have været et god slutning. Måske endnu hårdere og mere gribende. Det er muligt.

Jeg mener, at du har valgt rigtigt. Hvis man maler det så sort, som du gør, så vil mennesker tænke næste gang, de for eksempel ser et sæde sprættet op i et s-tog. Det kan have en pædagogisk effekt at lave en sort film. Du

behøver ikke at undskylde noget.

Men det gør man. I lang tid efter at filmen havde haft premiere lå jeg hver nat og tænkte på, hvorledes jeg havde sluttet filmen. Jeg var konstant bange for det, jeg havde gjort over for de børn, der kom og så den. Jeg var meget usikker. Det er i øvrigt meget vigtigt for mig. Dette med usikkerheden i mit arbejde. Det er ikke muligt i indspilningsøjeblikket at give indtryk af usikkerhed. For der er ikke tid. Der må man vide, hvad der skal gøres – helst. Nogle gange ved man det ikke, men da må man være så stærk, at man tør sige det – at i dag ved jeg ikke sikkert, hvad der er bedst. Men for det meste har man ikke tid. Men jeg har lært mig at bruge usikkerheden som en motor i arbejdet. Hvis man ikke vover at erkende usikkerheden i sig, så vover man aldrig at sætte spørgsmålstejn ved det man gør. Og det må man gøre, ellers er man ikke skabende, ellers arbejder man ikke med kunst.

Jeg bliver altid meget skeptisk over for dem, der er vældig, vældig sikre lige fra start til slut. Når jeg derimod begynder at filme, stiller jeg en masse spørgsmål inden. For eksempel kuglerammen. Det er et godt eksempel. Hvis jeg ikke have gennemtænkt scenen, ville den ikke have været så god som nu. Uden hele tiden at søge en mere optimal løsning på en scene lykkes det ikke. Altså er jeg usikker på det, der allerede er bestemt, og som står i manuskriptet. Og jeg erkender denne usikkerhed og skræmmes ikke af den, da der kan komme nye sager hele tiden – og kuglerammen var ikke i manuskriptet. Der må findes en usikkerhed, og så pludselig kommer det til mig – og så må jeg tro på det – være sikker på det, når jeg erkender, at det kommer inde fra mig. Det lærte jeg mig, mens jeg arbejdede med Maria Gripe – dette at bruge usikkerheden som en motor, ikke at være bange for den. Se forresten på Peter Watkins' film om Edvard Munch. Den viser både i form og indhold et menneske, der er skabende, men som hele tiden arbejder med usikkerheden – skraber og skraber, river ned, skraber, skraber, maler om – indtil han kommer frem til det han vil. Jeg har lært mig noget af Peter Watkins' film, som for øvrigt er blandt de bedste jeg har set i TV.

Stigs »Congo-brøderskab« i filmen. Er det almindeligt, er der mange tidligere lejesoldater i Sverige?

Ja, der er mange på min alder. Jeg er 42 år nu – og mange af mine kammerater tog, da jeg var i begyndelsen af 20'erne et halvt eller helt år som FN-soldat. Man tjente penge på det. En del tog til Gaza og en del tog til Congo. Og det er en kendt ting i Sverige.

Vi har også haft FN-soldater i Danmark. De var vel ikke i egentlig krig?

Jo, i Congo var de. I Congo var de i krig.

Det er et fint portræt af Stig. Du arbejder med skabelonen. Vi føler, vi kender ham og får to forklaringer: en soldaterfortid og en dybere: han fik tærske af sin far. Du udnytter skabelo-

nen, så den ikke bare bliver en kliché. Og det gør du med flere af dine personer. Også ved at du både lader dem være fysisk og psykisk handicappede. Rullestolen – træbenet. Er det kuglerammen om igen?

Nej, det er viden. Helt enkelt ved at læse amerikanske filmdramaturgi-bøger. Der tales altid om, at enhver person må have en uddybning. Og det er vigtigt. Ellers glemmer man dem igen. Stig, han uddybes på restauranten. Især hvor han sidder fuld foran Reine og lytter til hans båndoptager – og siger: »Du skulle have set min far. Fy for fanden, hvor var han slem. Jeg fik så mange tæv«. Nu får han pludselig en baggrund i scenen ved badeværelset, og vi synes om ham. Det er enormt let at putte den uddybning ind i hver person. Alle har jo ikke lige meget, og alle behøver ikke lige meget.

Det er noget jeg har lært mig af amerikansk film. Det at vove at være tydelig. Der er træbenet. Jeg sagde først til mig selv: »Du er ikke rigtig klog. Det går ikke at have et træben. Folk kommer til at grine«. Men Hester er handicappet som menneske, og han erkender dette handicap ved at satse på noget andet. Han må købe den bedste bil, som findes. Hester eksisterer i øvrigt som person nøjagtig sådan i Stockholm. Jeg har set ham. Jeg synes, at det er en fejl i svensk film, at man ikke har vovet at være tydelig. Der er jo ingen som griner, fordi han har træben. Man accepterer det totalt, og man forstår endnu bedre, hvorfor han må have den bedste bil, ellers kan han ikke få nogen at knalde med. Det er hans problem. Som han siger til moderen – han er vel ca. 40 år – har han ikke mange år tilbage, så er han død – slut. »Det er hele mit liv, det er hele mit liv. Jeg måtte have denne bil. Det er magt, det her – kære mor.« Og det drejer sig om én ting, nemlig at få det knald, og han kan blive accepteret i gruppen ved hjælp af bilen.

Du må fortælle lidt om det raggerfænomen. Du har fortalt om Hester, men ritualet på benzinstationen, festen, ondska-ben, den pludselige vold.

Jeg har kigget meget på raggerne – og været enormt meget sammen med dem. Og det, vi ser i filmen, oplever mange mennesker som ulækkert. Men jeg kan kun sige, at virkeligheden i så fald er meget mere brutal. Meget, meget mere ækel. Raggerne i Sverige er en mærkelig gruppe. Den må være opstået engang i 50'erne. Yankee, som man siger, Stars and Stripes, er det eneste der dur. De omgiver sig med og bærer amerikanske symboler hele tiden. Man kan kun have amerikanske biler, hvis man er rigtig ragger. Man lytter til amerikansk musik – 50'er musik. Man tager ofte til Amerika. De sparer op for at tage et halvt år. Jeg kender flere, som har gjort rejsen fra kyst til kyst over USA. De tager over og køber en bil i New York. Siden sælger de den i Los Angeles eller San Francisco. Man elsker Amerika. Hvorfor man elsker Amerika, det er det som er mærkeligt, det som er interessant. For samtidig er man aldeles fascistoid. Man hader homoseksuelle, indvandrere, farvede – man undslår sig ikke

for at komme i åben krig med dem, slå dem, terrorisere dem.

Da vi skulle filme scenen på benzinstationen – det er rigtige raggere, 130 og 30 biler, havde vi problemer. Vi skulle filme klokken 6.00 om morgenen. Da var lyset bedst, og der var også dis. Det var en søndag, fordi der ikke findes nogen anden mulighed, da de i almindelighed arbejder som lastbilchauffører og begynder kl. 7.00 på hverdage. De kom så og skulle mødes på et samlingssted kl. 5.00. Det var vældigt svært for vores indspilningsledere at holde dette skema. Men da de kørte ud fra Stockholm denne morgen, så kørte de gennem en forstad, hvor der fandtes en stor benzinstation, og gjorde præcis det samme som i filmen. De kører ind og overfalder tankpasseren, tager benzin og kører derfra. Og det er således, at de i bagagerummene har dunke. Der har vel været fire stykker, der hver kunne rumme 50 l, og dem tankede de også op – 200 l og så kører de. Senere kom der en regning til »Det Svenske Filminstitut – Barnets ø« fra tankpasseren på 9.000 kr. benzin, som vi måtte betale. De gjorde det én gang til, og der var jeg selv med. Det var, da vi skulle køre til stedet, hvor der er fest. Det er ikke et sted, der findes. Vi har bygget det op og lavet alle tingene – det amerikanske flag, frihedsgudinden af øldåser osv. Men da de kører til dette sted, kører de også ind på en selvbetjeningstank uden for Stockholm. De tankede op, og ingen turde gøre noget.

Vil det sige, at det er en rigtig fest i filmen?

Det er en rigtig fest – netop! Jeg skal i sandhedens navn lige sige én ting. Jeg fik engang lov til at låne en hvid Cadillac. Fordi jeg gerne selv ville prøve at køre den. For at komme fænomenet nærmere. Jeg havde den et døgn og kørte selv rundt i Stockholm. Og det var fantastisk. Så jeg forstår præcis, hvorfor en dreng, der kommer fra arbejderklassen, og som ikke har nogen jeg-styrke, ingen jeg-følelse, ingen identitet, skaffer sig – det gælder hans liv – denne fine dyre amerikanske bil, og holder den så fin. For, når man kører i sådan en bil, så ser alle mennesker på én. Det var en følelse af at være konge for en dag. Og det siger Hester også: »For fanden mor, man er konge, jeg er konge, forstår du det.«

Man kan med henvisning til lille Elvis og Reine sige, at det guddommelige er i barnet. I »Barnets ø« kan man på et billede se, hvordan kvinderne rækker ud efter den lille Jesus, frelserskikkelsen. Elvis og Reine er suveræne et langt stykke af vejen, men de knækkes langsomt af omgivelserne. Også Truffaut tror på det guddommelige i barndommen.

Ja, børn er de mennesker, der er stærkest. Det er de mennesker, der er mest kreative. Efterhånden kommer de til at ligne drengen fra »Ung flugt«. Den voksne trækker mennesket ned, stopper det, der er stærkt og kreativt. En del er så stærke, at de slår igen og kommer op. Alle mennesker kunne være langt mere kreative, meget mere levende,

hvis de altså ikke var blevet stoppet som børn, hvis ikke mange af deres følelser var blevet forbudt.

Du har selvfølgelig set Truffauts »Lomme-penge«. Han viser det stærke, guddommelige ved at lade en 3-årig falde ud fra et højt vindue og overleve. Men han siger jo det modsatte af dig. Der bliver børnene ikke knækket. De er stærkere end som så. Selv zigeuner-drengen, som er blevet brændt med cigaretter og mishandlet vil måske blot være hårdet til voksenverdenen.

Ja, det er sandt, at det findes. Man kan berette om nogen, som er stærke, og som klarer sig. For de findes jo. De findes overalt. Det er rigtigt.

Jeg tror nok, at du har hele det svenske og danske socialvæsen bag dig, når du siger, at de ikke klarer den. Det er en smuk, men urealistisk Truffaut-tanke.

Ja det er rigtigt. Men jeg kan ikke lukke øjnene for det. Man er kun lille én gang, og senere er det et uendeligt hårdt arbejde for den voksne at åbne sig igen. Mange kan ikke.

I »Elvis! Elvis!« arbejdede du sammen med Maria Gripe på manuskriptet. Du forsøgte i »Barnets ø« det samme med Jersild, men opgav det. Hvad synes han om filmen?

Jersild så filmen, da den var helt færdig, mixet og klar, hvor det ikke kunne lade sig gøre at ændre noget. Jersild var aldrig i kontakt med mig under indspilningen eller under klipningen. Og det var vældig skønt. Jeg var altså ganske fri. Og da han havde set filmen, var han vældig glad. Takkede mig og sagde, at han ikke plejede at græde, når han så en film, men havde gjort det her. Han havde været bange for, at han skulle sidde og sammenligne med bogen hele tiden. Men det havde han glemt efter et halvt minut. Siden tænkte han ikke på bogen overhovedet.

Det sidste vi kan nå rundt om, er beskyldningerne mod dig for kvindehad. Jeg synes nu, at mændene i dine film er lige så sølle som kvinderne, i hvert fald i »Barnets ø«, hvor Reines kvindehad/angst hænger sammen med puberteten. Er det i øvrigt ikke lidt overdrevet?

Jo, det tror jeg, det er. Det er sikkert overdrevet. Men det er på samme måde som med træbenet. Jersild har også overdrevet i bogen. Men det er jo det, der gør, at man læser bogen. Altså findes der nogen dreng, som hver dag – flere gange om dagen – undersøger, om han har fået hår på penis. Jeg har aldrig gjort det, da jeg var lille. Så ikke efter sådan noget. Men hvad han vil fortælle er, at synet på de voksne, på voksenlivet er blevet anderledes. Det vil jeg også fortælle og det trækker jeg 100% op. At synet på sexualitet nu er anderledes.

Da jeg var lille, var det indlysende, at jeg skulle giftes, og at jeg skulle have flere børn. Formodentlig 2 eller 3. Det er ikke indlysen-

de for Reine. Da jeg var lille, fandtes der et meget lysere syn på fremtiden. For Reine er der ikke det fremtidssyn. Især ikke på kvinder og ikke på seksualitet. Fordi han er vokset op som barn af en enlig mor, har han aldrig haft en far. Og han er ikke enestående, han er enormt almindelig. Altså dette, at der bliver flere og flere enlige forældre med børn. Og han har set sin mor have forskellige mænd. Og en del er kun kommet for en nat og været borte om morgenen igen. Dette står beskrevet i bogen. Han har også måttet opleve, at hver gang de skulle knalde, har de lukket døren. Han har aldrig oplevet moderen i en situation, hvor hun har kælet, kysset og været glad. Elskere har altid været forbundet med en flaske vin og en lukket dør. Han er blevet skilt fra moderen hver gang hun skulle knalde. Altså et knald er lig med adskillelse. Hvilket han også oplever den aften, hvor Stig og moderen knalder. Og han siger: »Jeg vil aldrig blive liderlig«. Det gør djævelsk ondt i ham i det øjeblik. Så dér findes i virkeligheden den ene forklaring.

Den anden forklaring, og den burde også være med i filmen, men det var jeg usikker på, om vi kunne rumme – man må lave en særskilt film om det – er, at de drenge, der vokser op i dag, får et fejlagtigt kvindebillede og en fejlagtig seksualitet beskrevet hver dag i de ugeblade, som ikke kalder sig pornografi, »Rapport« og den slags. Der står i disse blade om fantastiske mænd og fantastiske kvinder, som ikke eksisterer i virkeligheden. Det ved vi, som er ældre, at sådan ser det ikke ud, det går ikke sådan til. Sådanne beskrivelser læste jeg aldrig, da jeg var lille. Der fandtes ikke sådan noget. Men det her er daglig vare og læses af næsten alle. Det er naturligvis destruktivt mod ethvert menneske, der vokser op. Men det er ikke medtaget i filmen. Så man tænker ikke på denne faktor, når man ser den. Men i virkeligheden er det også en ting, der fordærver de mennesker, der vokser op.

Du lader drengen sige om de voksne, at hjernen forsvinder ned mellem benene. Men der, hvor det gør mest ondt, hvor du er mest ond, er ved Nora. Hun burde vel være klogere, burde kunne styre sig på båden. Hun har vel egentlig vist forståelse for Reine.

Det er svært at forklare, hvorfor det er blevet sådan. Jeg tror bare, at jeg har turdet vove at være tydelig. Det er muligt, at jeg ville have fået et bedre resultat, hvis Nora havde været mere positiv. Og dog ville resultatet blive det samme. For Nora svinger egentlig ikke Reine. Nu sker der noget temmelig tydeligt i filmen. Hun siger om elskeren: »Han går snart«. For Reine spiller det ingen rolle. For Reine ville føle lige så stor smerte, hvis han havde set Nora stå på agterdækket og kysse en mand. Og for Nora ville det være naturligt. Hvorfor skulle Nora ikke kunne gøre det. Om jeg havde gjort Nora mere positiv, meget varmere, så tror jeg alligevel det var lykkedes mig at gøre det lige så ondt endda. Og filmen handler bare om at gøre tingene så ondt som muligt i slutningen. Derefter kunne man så sige, at man måske skulle have gjort det på en anden måde. Men nu har jeg gjort det sådan her.

Et fuldgyldigt kunstværk

Jan Kornum Larsen anmelder »Barnets ø«

Ronnie Petterson, den svenske racerfører, der for nogle år siden døde under et formel 1 løb på Monza-banen i Italien, spiller en stor rolle i Kay Pollaks nye film »Barnets ø«. At det netop er den afdøde racerstjerne, der har fået en slags helgenagtig status for filmens hovedperson, den kun 11-årige Reine, har en særlig betydning, men få lande har vel i det hele taget som Sverige inden for de seneste ti år haft så folkekære og identitetsslugende idrætsstjerner som ærkeindividualisterne Petterson, Björn Borg og Ingemar Stenmark, hvilket utvivlsomt siger en del om det socialdemokratiske velfærdssamfund hinsidan.

Den neurotiske idoldyrkelse i velfærdssamfundet behandlede Pollak allerede i sin filmdebut »Elvis! Elvis!« fra 1977, der var en filmatisering af Maria Gripes børnebog. Filmen handlede om en seksårig dreng, hvis mor har et så intenst fan-forhold til Elvis Presley, at hendes søn nødvendigvis må bære hans fornavn.

»Barnets ø« er også en filmatisering. Denne gang af P. C. Jersilds roman. Jersild (f. 1935), der er uddannet læge, har siden han debuterede i 1960 i forskellige genrer beskrevet galskaben i den skandinaviske samfundstype. Jonas Cornell lavede i 1970 en film over Jersilds »Grisejagten« og samme

instruktør har i 1980 lavet en TV-serie, der bygger på hospitalsdebatbogen »Babels Hus«.

I »Barnets ø« bor Reine (Tomas Fryk) sammen med sin mor i en stockholmsk betonforstad. Moderen skal i en kortere periode arbejde i Uddevalla og Reine skal derfor tilbringe sommeren i feriekolonien »Børnenes ø«. Han sørger imidlertid for at narre moderen og vender, da hun er rejst, tilbage til den tomme lejlighed i byen.

I en række tætte episoder beskrives Reines forfald. Han, der tydeligvis er både intelligent og følsom, vælger at lukke mere og mere af for både intelligens og følsomhed i håb om på denne måde at gøre sig usårlig.

Det er filmens store fortjeneste, at den både fungerer som en almindelig fremadskridende fortælling om en ensom, identitetssøgende drengs sommer i storbyen og som en række drømme og fantasisekvenser. Kay Pollak er nemlig tydeligt påvirket af Freud, Jung og andre underbevidsthedsakrobater, og han forsøger i filmen at analysere Reines tragiske, men sandsynlige, udvikling ud fra disse teser.

Filmens første billede er en tilsyneladende livløs dreng, der ligger i et fyldt badekar. Det er Reine, der er ved at træne i at holde vejret under vandet. Men det er også, symbolsk set, en længsel tilbage til fosterstadiet eller ikke-livet. Filmen igennem strides dødsdrift og selvholdelsesdrift hos Reine.

Tomas Fryk i »Barnets ø«

