



Svensk film nu

af Annika Gustafsson

Det lysner pludselig for svensk film her i 1986. Års-produktionen har tidligere i 80'erne ligget på ca. 20 film, men nu er tallet steget til 34. Desuden er den internationale opmærksomhed større end den har været meget længe. Kay Pollaks *Elsk mig* (Älska Mej!) repræsenterede Sverige ved Berlin-festivalen. I Cannes blev Andrej Tarkovskijs svensk/fransk-producerede *Offeret* (Offret) belønnet med juryens specialpris og fotografen Sven Nykvist fik prisen for bedste kunstneriske bidrag. I Karlovy Vary konkurrerede Lasse Hallströms *Mit liv som hund* (Mitt liv som hund), og i Venedig deltog Mai Zetterlings *Amorosa*. Der kunne man også se den specialindbudte *Dæmoner* (Demoner) efter Lars Noréns skuespil i danskeren Carsten Brandts instruktion. Flere projekter, som i hvert fald på papiret virker ambitiøse og vækker forventninger, er klar til premiere eller i produktion. Jeg tænker f.eks. på islændingen Larus Oskarssons *Den frusna leoparden* - Oskarsson havde en lovende debut med den visuelt modne *Andr*

dansen i 1983 ; Bo Widerberg klipper i øjeblikket *Ormens väg på hälleberget* baseret på Torgny Lindgrens roman; efter i flere år udelukkende at have arbejdet for tv laver Kjell Grede igen spillefilm, nemlig den nordiske samproduktion *Hip Hip Hurra* om Skagens-malerne; Allan Edwall spiller med i *Målarpirater*, som bygger på Sigfrid Siwertz' klassiske drengeroman, og i august startede den flittige Hans Alfredson med *Jim och piratema Blom*, en børnefilm han har skrevet sammen med skuespilleren Stellan Skarsgård.

Svenska Filminstitutet (SFI) er involveret i 30 af de 34 film. Suzanne Ostens komedie *Brødrene Mozart* (Bröderna Mozart) finansieredes næsten helt af instituttet, 95,2 procent af produktionsomkostningerne, resten kom fra tv. Et lignende forhold gælder Gunnel Lindbloms *Några sommarkvällar på jorden* efter Agneta Pleijels stykke. Men SFI søger også nye finansieringspartnere. Probo hedder et af instituttets datter-selskaber, som søger støtte i erhvervslivet. Hidtil er industri gået

ind med penge i film som Bo Widerbergs *Manden fra Mallorca*, Allan Edwalls *Åke og hans verden* og Lasse Åbergs *Selskabsrejsen II*. Hovedparten af produktionskapitalen kommer imidlertid stadig fra de afgifter, ti procent af hver solgt biografbillet og 40 kroner fra hver videokassette, som blev fastsat i en aftale mellem på den ene side film- og videobranchen og på den anden side staten. Det var daværende SFI-direktør Harry Schein der i begyndelsen af 60'erne trak linierne op for dette finansieringssystem.

Det er svært, for ikke at sige umuligt, at finde en eller flere entydige årsager til, at produktionsforholdene har udviklet sig i denne gunstige retning. Måske anstrenger producenterne sig mere for at finde præcis de rette medproducenter til det aktuelle projekt. Der er ikke kun én mulig vej, men flere forskellige.

Kunstnerisk har Sverige også et vitalere filmklima i dag end for bare et år siden. At samtlige store A-festivaler i Europa har udvalgt sig hver sit svenske konkurrence-bidrag bekræfter den tese.

Det er vigtigt, at instruktører som Bo Widerberg, Kjell Grede, Gunnel Lindblom osv., som for længst har dokumenteret deres kunnen, til stadighed har projekter i gang. Samtidig må man satse på debutanter, lade dem lave fejl og mislykkede ting og give dem nye chancer igen. En øget produktion burde rimeligvis give et rigere og mere varieret udbud med plads til en række forskellige kunstneriske temperamenter. Hidtil har vi i år kunnet glæde os over flere ambitiøse film, mens andre (naturligvis) ikke har levet op til forventningerne.

T.v.: Erland Josephson og Stina Ekblad i *Amorosa*; herunder: Anna Lindén i *Elsk mig*.

Dokumentarfilmene

I 1984 og 1985 var det frem for alt de uafhængige filminstruktører inden for dokumentarfilmen, der stod for de kvalitetsmæssigt bedste produktioner. Agneta Elers-Jarleman fik f.eks. et stærkt og velfortjent gennembrud med *Smertegrænsen*, hvor hun berettede om sin trafikskadede samlever Jean og angreb de utilstrækkelige ressourcer og det materialistiske menneskesyn, der er inden for revalideringen. Ingela Romare skabte engagement med sin personlige *Mod til at leve*, om den unge cancersyge Pias sidste tid. Filmen førte til en dybtgående diskussion af livets slutning og behovet for at tale om døden. Stefan Jarls filosofiske essay om det vigtige i at kæmpe og aldrig give op, *Sjælen er større end verden* om og med diskoskasteren Ricky Bruch, nåede desværre aldrig det rigtig store publikum, da den vistest i biograferne i Sverige, men den var uden tvivl et af sidste års mest interessante værker.

I denne sæson har dokumentarfilmen ikke haft samme fremtrædende plads. Men i et par af de mest seværdige film er der en tone af autenticitet. Individierne skildres i en bestemt social sammenhæng, og periodebillede og samfund lever og omgiver menneskene på en frugtbar måde. Det gælder først og fremmest Agneta Fagerström-Olssons *Seppan*, som desværre kun er vist i tv. Og ganske vist står tv som producent og sendte filmen i to dele under rubrikken tv-teater, men billedsproget er spillefilmens.

Seppan handler om en gruppe børn, som vokser op i begyndelsen af 60'erne i et lille samfund syd for Stockholm. Dertil kommer indvandrere fra Europas forskellige hjørner for at arbejde i den svenske industri, og blandt dem gør overklassespigen Sara erfaringer om livet uden for direktørvillaen. Filmen er lavet



med en påfaldende indsigt, og i dens gennemtænkte form er poetiske og drømmelignende billeder af et fjernt landskab og et stort vand et genkommende tema. Isen fryser til, men kan ikke bære den oprørske Seppo og hans lillebror, da de begiver sig på vej hjem til Finland. Deres død bliver barnets bevis på, at Gud ikke er til.

I slutningen er vandet skrumpet ind til en mudderpøl, som arbejderbørnene trykker Saras ansigt ned i og venskabet hører op. Agneta Fagerström-Olsson gestalter med usædvanlig følsomhed og dyb indlevelse, hvordan børnene går fra barndommens relativt trygge uskyld ind i puberteten og mod et voksenliv, hvor illusionerne om tilværelsen ikke er specielt store. Her kan man virkelig tale om, at det lille perspektiv, hverdagen blandt indvandrere og Saras møde med dem, spejler et større perspektiv, socialt, politisk og psykologisk. Alle slags følelser er aftegnet og giver skildringen en mange-dimensionel resonansbund.

Mit liv som hund & Elsk mig

Sådanne dybe strøg bliver aldrig rigtig tydelige i Lasse Hallströms *Mit liv som hund*, frit efter Reidar Jönssons selvbiografiske roman. Men den har en troværdighed, en ægthed og en varme, en forløsende humor, som Hallströms tidligere, lidt glittede og hurtigt forbiilende komedier har savnet. Hans forrige film, *To fyre og en pige* (1983), forsøgte bl.a. at sige noget om mænds påståede problemer med at tale om og udtrykke følelser. Det mislykkedes, fordi filmen selv heller ikke turde eller formåede at udfolde problemet. Så snart det brændte på og blev interessant, skyndte man sig videre, i stede for at standse op og fordybe sig. Netop det problem er Lasse Hallström, sikkert med Reidar Jönssons hjælp, kommet over nu.

Historien udspilles i 50'erne og fortæller i fragmentarisk form om den elleveårige Ingemar Johanssons sorg, og om hans egen specielle måde at håndtere og bearbejde alle svære følelser på i forbindelse med moderens sygdom og død. Hans relation til en ældre bror giver et interessant indblik, det er lidt kortfattet, men har alligevel et tydeligt perspektiv. Denne formår nemlig ikke at bære den smertefulde oplevelse på samme måde som sin lillebror, men må skjule sårene bag en hård og barsk facade. Da moderen føres væk i ambulancen, griber han i desperation sit luftgevær og skyder vildt om sig.

Ingemar klarer sig bedre, blandt andet fordi han i et par omgange kommer til at bo hos sin festlige morbroder, spillet af Tomas von Brömssen, i Småland. Der møder han alle mulige og umulige typer, f.eks. onkel Sandberg, som er syg og sengeliggende. Når fru Sandberg går ud, beder han Ingemar om at læse højt af et postordrekatalog for dameundertøj, som han gemmer under sengen. Så er

der selvfølgelig alle børnene, frem for alt drengepigen Saga, som lidt stolt beklager sig over de begyndende bryster og forsøger at vække Ingemars interesse for dem. De forhindrer hendes fortsatte deltagelse på fodboldholdet og i boksekampene i laden, hvor hun kæmper som Floyd Patterson, Ingemar hedder jo allerede Johansson til efternavn. Lasse Hallström har fin fornemmelse for komikken i de situationer og ved, hvor grænsen går. Det udarter aldrig til mekanisk folkekomedie, som det eksempelvis gjorde i den tidligere *Ene hane i kurven* (1981), men udstråler hele tiden en varme og sympati for de forskellige personer og deres særheder.

50er-atmosfæren gennemsyrrer filmen. De første sputniks og den russiske rumhund Laika inspirerer både til leg og hjælper Ingemar med at hærde sig. Han forsøger at få distance til det som først og fremmest sker inden i ham, og så er Laika derude blandt stjernerne god at ty til. Med jævne mellemrum klippes et solbeskinnet og lykkeligt billede ind fra en badestrand, hvor Ingemar hopper rundt og moderen ler. Han vil gøre sig fri af skyldfølelsen

se Hallström.

En helt anden fortælle måde har Kay Pollak, som efter gentagne forsinkelser, sprængte deadlines og budgetoverskridelser endelig kunne præsentere *Elsk mig* på Berlinfestivalen. Med sine to tidligere film, *Elvis, Elvis* (1977), efter Maria Gripes børnebog, og *Barnets ø* (1980), baseret på P. C. Jersilds roman, har Pollak vist, at han er en begavet og udtryksfuld filmskaber med et usædvanlig stærkt engagement, når han nærmer sig børn og unge og smertefulde øjeblikke i deres liv.

Det bekræfter han endnu engang i denne historie om den 15-årige Sussie (Anna Lindén), som har en dybt alkoholiseret mor, ingen far, og er blevet flyttet rundt fra den ene plejefamilie til den anden. *Elsk mig* rummer en del udmærkede afsnit, hvor Pollaks visuelle fantasi er kraftfuld og effektiv. Han former billeder af følelser og ideer som bliver siddende på nethinden længe. Jeg tænker f.eks. på de sekvenser, hvor Sussie er flyttet fra plejefamilien og finder sin mor og nogle af hendes bekendtskaber sovende, døddrukne og umulige at komme i kontakt med. Om natten går



T.v.: Ing-Marie Carlsson og Anton Glangelius i *Mit liv som hund*. T.h.: Stina Ekblad og Erland Josephson i *Amorosa*. Yderst t.h.: Lena T. Hansson og Stina Ekblad i *Amorosa*.

over, at han ikke nåede at fortælle hende alt inden hun blev syg og intet orkede.

Hallström har aldrig haft noget særlig originalt eller spændende billedsprog. Det har han heller ikke her, selv om ambitionerne har været større. Det er mærkbart, at instruktøren har arbejdet med og delvist er lykkedes med at levendegøre Ingemars forskellige følelseslejer. Og derudover har han haft en række herlige skuespillere til hjælp. Hovedrollen spilles af Göteborg-drengen Anton Glangelius. Hans ansigt og mørke øjne når i løbet af filmen at afspejle de mest skiftende stemninger og følelser. Der er intet påtaget eller forstyrrende i hans spil. På rollelisten figurerer endvidere flere relativt ukendte aktører, amatører og børn, hvilket giver beretningen et pust af friskhed. Med sin charmerende blanding af ømhed, varme, glæde, tragik og tungsing er *Mit liv som hund* et kunstnerisk skridt fremad for Las-

hun ind i en skole, tænder lys og kryber sammen i fosterstilling i et hjørne og sover, indtil politiet henter hende. Her udtrykkes en fuldstændig bedøvende smerte, sorg og ensomhed, plus en længsel efter liv og kontakt.

Sussie personificerer behovet for den kærlighed som ingen grænser sætter. Eftersom det er et alment behov, selv om det ikke er lige så stærkt hos dem, der har fået en tryggere start i livet, er det hende, vi skal identificere os med. Sussie er et skrig efter kærlighed og bekræftelse, men hun er samtidig en idé. Det er svært at identificere sig med en idé, og her falder Pollaks film. Hun fungerer som katalysator og er samtidig en Kristusfigur, når hun dumper ned i plejefamilien og forløser og tilgiver dem alle efter tur. Visse scener spiller direkte på dåben, f.eks. da hun vandrer ud i havet med familiens lille pige og da faderen lærer Sussie

at svømme. Hun er som hun er og udvikles ikke, hvad der gør identifikationen endnu sværere. Det er til slut moderen og faderen, som er blevet rystet, og forhåbentlig har fundet en begyndelse til en ny måde at leve mere ærligt og åbent med hinanden på.

Elsk mig har en lidt svulstig og påtrængende fortællestil. Man anede dette træk i *Bamets ø*, mens det overhovedet ikke fandtes i den mere ligeud fortalte *Elvis, Elvis*. Pollak arbejder flittigt med symboler, som, når de fungerer, tilføjer filmen noget positivt, men indimellem bliver de kun vildledende og forvirrer. Anslaget er tungt og forhindrer ham i at nå frem med sit sympatiske ærinde. Jeg kan ikke slutte mig helheden, men engageres af dramatiske og visuelt vellykkede enkeltheder.

Amorosa

Rig på symboler, i visse scener på grænsen til det overlæsedede, det er også Mai Zetterlings *Amorosa*.

Optakten er magnifik! Der er festival i Venedig og maskerade-klædte optog trækker gennem trange stræder og langs med og i både og

tense udtryk samt Mai Zetterlings visuelle sprog sammen vidner om filmmediets uhyre gennemslagskraft og rige muligheder for at fortælle og skabe atmosfære. Bag det hele ligger naturligvis en original og genuin kunstnersjæl, Mai Zetterling, som med *Amorosa* i rigt mål bekræfter, at hun besidder billedfantasi og billeddannende talent af usædvanlig karat i svensk film.

Allerede i instruktørdebuten *Elskende par* (1964), baseret på Agnes von Krusenstjernas romancyklus "Frøknene von Pahlen" (1930-35), fremgik det at Mai Zetterling føler et nært slægtskab med den af familien og borgerskabet strækt kritiserede og bespottede forfatter. Hendes romaner er bl.a. gentagne opgør med overklassen og dens dobbelmoral og forløjethed, ikke mindst hvad angår kvinderollen og seksualiteten.

Amorosa domineres helt af Stina Ekblad og hendes udtømmelige evne til at variere sine udtryk. Hun anvender øjnene, stemmen, ansigtet, kroppen, huden, ja alt, i denne fremragende og helstøbte tolkning.

Men det giver også filmen en vis slagside.

Mai Zetterling har udnyttet Agnes von Krusenstjerna eller ikke blevet diskuteret, senest i julinummeret af det svenske filmtidsskrift Chaplin. Der interviewes forfatteren og kulturskribenten Olof Lagercrantz, som dels har skrevet en litteraturhistorisk afhandling om hende, hvilken bl.a. ligger til grund for filmen, og dels var i familie med hende. Men han er ikke, som visse andre, oprørt over Zetterlings version. Lagercrantz siger, at for ham er der ingen absolut sandhed, og dermed bliver kravene om historisk korrekthed irrelevante. Han ser *Amorosa* som et fritstående kunstværk og forklarer, at han har sit billede af Agnes von Krusenstjerna, et andet menneske har et andet billede, og at det er godt med mange billeder.

Mai Zetterling har aldrig påstået, at hun har lavet en dokumentarskildring, lige så lidt som P. O. Enquist gjorde det, da han skrev dramaet "Tribadernes nat" om August Strindberg eller Kjell Grede, når han nu fortæller om Skagens-malerne i *Hip Hip Hurra*. Hun har lavet sit eget værk, og det er godt.



gondoler på kanalerne. Natten er dump og skæbnsvanger, nu og da oplyses himlen af den artificielle ilds knaldende og lysende kaskader. Allerede her gives et varsel om den degenererede overklasse og en truende, kvælende indestængthed.

I dette folkemylder, hvor kameraet bevæger sig uafbrudt som i en dans, dukker David Sprengel (Erland Josephson) og hans hustru Agnes von Krusenstjerna (Stina Ekblad) op, også de med hvide masker for ansigterne. Efter et lille øjeblik forstår man, at disse to ikke tilhører nogen af de støjende selskaber, men at hun er nervesyg og føres på en bære til hospitalet.

Der er et bemærkelsesværdigt suggestivt, næsten hypnotisk, sug i dette afsnit, hvor Rune Ericsons kameraarbejde, den akkompagnerende lyd og musik, skuespillernes — frem for alle Stina Ekblads — nøgne og in-

De øvrige bliver næsten reduceret til staffagefigurer. Ikke engang Erland Josephsons næsten androgyne David Sprengel kommer i nærheden af hende, så der kan opstå en spænding og vibration mellem dem. Han fremstilles som en tydelig faderfigur, og Agnes forsøger i en periode at frigøre sig fra ham. Hendes egen personlighed er vaklende og har udflydende grænser. Hun har ingen kvinde at identificere sig med og hente livskraft fra. Hadet til den hykleriske moder med de kolde øjne er stærkt, og på bunden af Zetterlings film aner man et uforløst Elektra-kompleks. Her skildres Agnes von Krusenstjerna helt ud fra et individual-psykologisk perspektiv og fårerved ikke det sociale relief, som kunne have udvidet historien og tilføjet den en yderligere dimension.

Som ofte, når en kunstner går ud fra en autentisk person, er spørgsmålet om hvorvidt

Annika Gustafsson (f.1943) er cand. phil. i drama, teater og film fra universitetet i Lund, journalist ved Sydsvenska Dagbladet.

Mit liv som hund (Mitt liv som hund) Sverige 1985. I: Lasse Hallström. M: Lasse Hallström, Reider Jönsson. F: Jörgen Persson. Kl: Susanne Linmann, Christer Furubrand. Mu: Björn Isfält. Medv: Anton Glanzelius (Ingemar), Anki Lidén (moderen), Tomas von Brömssen (morbror), Melinda Kinnaman (Saga), Kicki Rundgren (Ulla).

Elsk mig (Älska mej!) Sverige 1986. I: Kay Pollak. M: Binnie Kristal-Andersson, Johnna Hald, Ola Olsson, Kay Pollak. F: Roland Sterner. Kl: Thomas Holewa. Mu: Allan Pettersson. Medv: Anna Lindén (Sussie), Lene Granhagen, Tomas Laustiola, Tomas Fryk, Ernst Günther.

Amorosa (Amorosa) Sverige 1986. I: Mai Zetterling. M: Mai Zetterling. F: Rune Ericson. Kl: Darek Hodor, Mai Zetterling. Mu: Roger Wallis. Medv: Stina Ekblad (Agnes von Krusenstjerna), Erland Josephson (Davis Sprengel), Olof Thundberg, Catherine de Seynes, Philip Zandén, Rico Rönnback, Lena T. Hansson