

# 25 år efter

## *visioner i svensk film*



Widerberg startede sin karriere med at kritisere Bergmans sortsyn og krævede film, der var indlæg om handlingsalternativer, var indlæg i debatten og handlede om mennesker i hverdagen. Hvordan ser det ud med det i dag, hvor Widerberg og generationsfællen Jan Troell begge er biografaktuelle med nye film?

af Dan Nissen

Svensk film er nede i en bølgedal, tilstod Det Svenske Filminstituts snart forhenværende chef Claes Olofsson under de nordiske filmdage i Thorshavn. Set fra dansk side ser det ud som en meget rimelig konstatering. Hvad vi bliver præsenteret for af broderlandets film kan summeres op til Hasse Alfredsson, Lasse Åbergs folkekomiske selskabsrejser, hvis opus 3 snart står til søs og lidt spredt fægtning med en enkelt genistreg som Lasse Hallströms *Mit liv som hund*. Store film er snart lige så sjældne som herhjemme.



Og så kommer der midt i det hele to film fra to af de gamle drenge: Bo Widerberg og Jan Troell. Den sidste har ikke instrueret en film siden *Den umulige drøm* fra 82 og Widerberg ikke siden *Manden fra Mallorca* fra 84. Men nu er de her altså igen med ét slag som mestre, de mestre vi stadig husker dem som, men som det har knebet med beviser for i firserne, thi ingen af de nævnte film levede op til de forventninger, man kunne have til instruktørerne.

### **Bergman er en Dalarhäst**

De to jævnaldrende er i dag i slutningen af halvtredserne, og snart er 30 år gået siden de startede karrieren. Det gjorde de to skåninger faktisk sammen, idet de

sammen instruerede kortfilmen *Drengen og dragen*, hvorefter Troell var fotograf på Widerbergs spillefilmsdebut *Barnevognen* fra 63. Siden Ingmar Bergman har de to været svensk films internationale navne, og det er svært at få øje på aktuelle efterfølgere, for slet ikke at tale om et så eklatant generationsgennem- og opbrud som de to stod for.

Inden Widerberg debuterede havde han skriftlig gjort kort proces med den eksisterende svenske film. Det skete i en række artikler i *Expressen* i 62, senere udsendt i bogform som *Visioner i svensk film*. De eneste navne han havde lidt respekt for var Ingmar Bergman og dokumentaristen Arne Sucksdorff. Respekten var dog ikke større end at også de blev skarpt kritiserede. Bergman stod da simpelthen enerådende som synonym for svensk film, som den, der ude omkring i verden var indfaldsvinklen til den svenske verden og virklighed. En Dalarhäst, kaldte Widerberg ham og hævdede, at det eneste man forlangte af en Dalarhest er, at den trofast modsvarer forestillingerne om hvordan en sådan ser ud. Og gjorde Bergman i Widerbergs øjne. I film efter film kredsede han om sin egen problemstilling, mens Widerberg rastløs krævende forventede en forholden sig til den svenske virkelighed. 'Bergmans eksportvare er fjerne legender, lymystik, utilsløret exotisme – ikke indlæg i det oplyste Europas debat, indlæg om handlingsalternativ, om moralske muligheder'.

Widerbergs opgør ekkoede af den franske nybølges opgør med den berømte tendens, som Truffaut gjorde sit for at aflive i sit epokeskabende essay om 'En vis tendens. Og Widerberg refererer da også til bevægelserne i fransk film, til den italienske neorealisme og De vrede unge mænd og Free Cinema-generationen i engelske film, altsammen strømninger, der havde som programmatisk mål at få filmen væk fra de støvede atelier, eskapistisk underholdning og forlorn kulturfornis. Netop de størrelser ville det være halsløs gerning at anklage Bergman for, og det gør Widerberg da heller ikke, idet han anerkender hans kunst, men mener, at hans dominerende stilling også breder sig til at have afgørende indflydelse på fremtidens svenske filmkunst, de kommende generationers skaben. Hans kritik af Bergman anklager filmene for at behandle forholdet til Gud, ikke forholdet mellem mennesker, for slet ikke at tale om forholdet mellem mennesker og samfund. For Widerberg blev det en anstødssten, at et af verdens mest konfessionsløse samfund fremfor alt overfor den øvrige verden var kendt via en filmkunstner der gjorde



de spørgsmålet om Guds eksistens til det centrale problem.

En snes år senere spørger problemstillingen stadig, og i Chaplins jubilæumsnummer kunne Maaret Koskinen reformulere spørgsmålet og skrive, at måske er Bergmans film ikke udtryk for en svensk religiøsitet, men for manglen på samme. De udtrykker den tomhed, der er blevet tilbage efter at staten har gjort sit for den materielle velfærd. Koskinen langer også ud efter den efterhånden klassiske opfattelse af Sverige som landet, hvor *ensamhet* er ynglingselendigheden, hvor mennesker ikke kan tale sammen, og hvor legeme og sjæl er totalt uforsonlige. I stedet for at spørge hvor svenske Bergmans film er, skulle man spørge om, i hvilken grad hans film har farvet billedet af hvad der er svensk, skriver Koskinen.

Selvom Widerbergs og andres generaliseringer selvfølgelig altid kan anfægtes med henvisning til konkrete værker, så kan det dog med rimelig ret hævdes, at tyngdepunktet i Bergmans 50erproduktion ligger i den religiøse tematik – og kunstnerproblematikken. Med den tidlige tressertriologi *Som i et spejl*, *Lys i mørket* og *Stilheden*, kan man samtidig spore en slags våbenstilstand med Gud. Ikke udfra en overbevisning om hans ikke-eksistens, men fordi det opgives at finde et svar. Og hermed forandres tyngdepunktet i Bergmans værker.

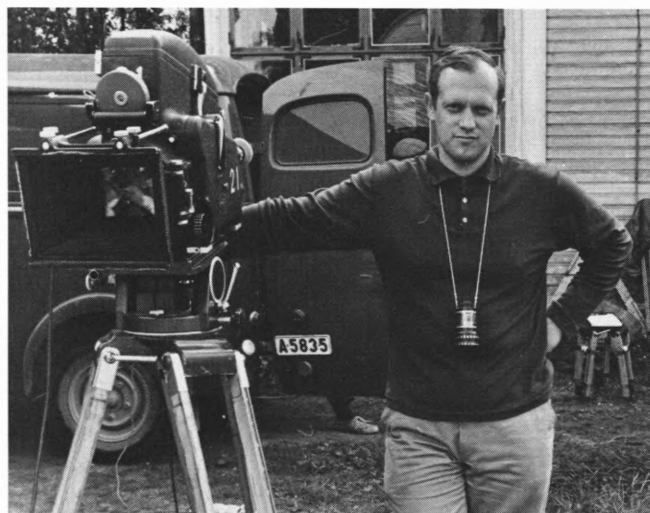
### Widerberg, fra hverdagspoesi til pessimisme

Men samtidig skrev Widerberg, med Troell som fotograf, svensk filmhistorie

Bo Widerberg under indspilningen af *Elvira Madigan* med Thommy Berggren og Pia Degermark. T.v. *Barnevognen* med Thommy Berggren og Inger Taube.

med *Barnevognen* fra 1963. Væk var de Bergman'ske ruelser og sjælegranskninger. I stedet fik vi en hverdags- og nutidshistorie om ung forelskelse og sociale skel. Her var en ægte tone fra hverdagen, et lys og en bevægelighed, der fik filmen til at fremstå som ren forårsåbenbaring, et stykke musikalsk poesi skabt af to kunstnere, der også er forelsket i mediet og nærmest improviserende udforsker dets muligheder. I *Ravnekvartret*, ligeledes fra 63, fortsættes det nye i en skildring af familieliv, vågnende oprør og kunstnerdrømme henlagt til 30'erne. Også her, i et af Widerbergs mesterstykker, baseret på et skuespil og derfor i høj grad bestående af indendørs-scener, er det hverdagstoneens poesi, der er bærende, ligesom den klare markering af, at der ikke er tale om studieoptaget film.

Senere har Widerbergs film tendens til at fortabe sig i billedskønhed som i *Elvira Madigan* og *Oprøret i Ådalen*, uden at klasseperspektivet dog mistes. Efter den problematiske svensk-amerikanske produktion *Joe Hill* (71), der om ikke andet viste, at Widerbergs måde at arbejde på absolut ikke passede ind i det amerikanske filmmaskineri, hvorfor Widerberg drog hjem og endte med at optage filmen i Sverige, blev der længere mellem filmene. I *Manden på taget* fra 76 er Widerberg igen tilbage i nutiden og den svenske virkelighed i en politihistorie baseret på Sjöwall og Wahloö, og i



*Manden fra Mallorca* fra 84 er det Leif Perssons kritiske krimi, der er forlægget. Begge er gedigne håndværksproduktioner men vil være vanskelige at placere på linje med de bedste af de tidlige. Og dog mærker man i begge Widerbergs kritiske kredsen omkring elementer i det svenske samfund: en snigende politistat og overvågning, en tiltagende korrupsion, og indimellem billeder fra et familieliv, der er så tomt, at arbejdet og kammeratskab mellem betjentene bliver et lokkende alternativ.

Og nu, godt 25 år efter gennembruddet og opgøret med Bergman, er der kommet en ny film af Widerberg – en i bund og grund helt atypisk film, en film man ikke kunne forvente, at netop han ville instruere, og en film som egentlig er baggrunden for den foregående baggrundshistorie.

Filmen er baseret på Torgny Lindgrens roman 'Slangens vej', en roman baseret på mundtlige historier overleveret fra generation til generation, og som Lindgren husker fra sin barndom. Det er historien om en fattig husmandsfamilie, der for at overleve betaler huslejen stillet til rådighed af familiens kvindelige medlemmer. Det bliver en ond cirkel, en evig sexuel og økonomisk udbytning, der af Widerberg fremstilles med en nådesløs ubønhørighed: her er der ingen, absolut ingen, vej ud af elendigheden. I et billedsprog, der kunne være hentet fra Bresson, fortælles en historie, der også kunne være den jansseistiske franskmænd værdig. Og det skovrige, fattige, fortidige nordsvenske landskab har Widerberg, stik mod sædvane, opbygget totalt i studiet.

Instruktøren, der lagde ud med at kritisere Bergmans film, der rettede sig opad mod Gud i stedet for udad mod menneskene, har skabt en film, hvis historie kan koges ned til spørgsmålet om, hvor-

dan Gud kan være god og almægtig, når der er så meget ondt til i den verden, han har skabt. Den slags religiøse overvejelser er der spredt rundt om i bogen, der stilistisk er gennemsyret af at skulle være en skriftlig overlevering fra tildragelsens samtid, tildragelser, der retfærdigvis ender med Skæbnens/Guds straffende indgriben overfor udbytterne.

Hvad ateisten Widerberg imidlertid gør, er at han udelader de religiøse besværgelser og formuleringer, der er i bogen, og i stedet i filmen barberer historien helt ned til en stiliseret skildring af udbytningens mekanismer, dens uafvendelige gentagelse, dens nådesløshed, så at sige. Der er intet i denne film af lyrikeren og hverdagsskildreren Widerberg, men derimod fuldt op af den sociale kritiker.

Hvad ateisten Widerberg imidlertid gør, er at han udelader de religiøse besværgelser og formuleringer, der er i bogen, og i stedet i filmen barberer historien helt ned til en stiliseret skildring af udbytningens mekanismer, dens uafvendelige gentagelse, dens nådesløshed, så at sige. Der er intet i denne film af lyrikeren og hverdagsskildreren Widerberg, men derimod fuldt op af den sociale kritiker.

### Troell, fremtidsdrømme og fortidslængsel

Widerberg startede sin karriere som journalist og forfatter, Jan Troell lagde ud som skolelærer og fik erfaringer, der dannede baggrund for hans anden spillefilm *Ole, dole, doff* fra 68.

I sine film er han som Widerberg et lyrisk gemyt, der gerne skildrer klassemæssige problemkomplekser. Mens Widerberg tydeligvis havde sin inspiration fra den franske nye bølge og benyttede billedsprog og tilgang til historien fra de kanter, så synes Troell langt mere jordforbunden med det svenske. Da det svenske filminstitut i 75 lod ham introducere i et skrift af Vernon Young, fremhæver Young en forbindelse mellem Sjöström-Stiller og Troell, men Troell senere selv har fremhævet inspirationen fra dokumen-

taristen Arne Sucksdorff. Og rigtigt er det da, at sansen for naturen og den tætte forbundethed med Svensk Natur, er helt umiskendelig hos Troell, der også altid selv både fotograferer og klipper sine film.

'Min holdning til filmkunsten er vist stadig dokumentarisk. Det er min ambition at affotografere virkeligheden så ubemærket som muligt uden at bryde for meget i den', sagde Troell i et Kosmorama-interview allerede i 68. Gennembrudsfilmene *Her har du dit liv* fra 66 huskes dog mest for en besættende lyrisk intensitet, en bevægelighed i kameraarbejde og en suveræn klippertyme, der gik sammen om at skabe det poetiske sande portræt af proletardrengen og kunstnerspiren Olof, på baggrund af Eyvind Johnsons bindstærke romanværk. På sæt og vis har den historie tilfælles med Widerbergs *Ravnekvartret*: begge går tilbage i tiden for at indfange og videreforme de historiske rødder for nutidens Sverige, for velfærdssamfundet. Men hvor Widerberg stadig er nybølge-lyrisk, så er der hos Troell en folkloristisk tone, ja måske en naivistisk ægthed, der da var uden sidestykke i skandinavisk film.

Troells næste store film blev også en af svensk films største, og en af de største succeser. På baggrund af Mobergs storværk om *Udvandrerne* og *Nybyggerne*, skabte Troell 6 timers spillefilm, hvor den lyriske tone er afløst af en tilbageholdende neutral billedstil, en blufærdighed, der ganske modsvarer det fattige husmandsmiljø, filmene skildrer. Her er folkloretonen blevet til et stykke ægte folkelig kunst – elsket og set i store dele af verden, på film eller som TV-serie.

Også Troell har haft arbejds erfaringer med USA, og heller ikke hans vane med både at instruere, stå bag kameraet og senere klippe, kunne forenes med de amerikanske traditioner. Samarbejdet resulterede i to film, begge langt fra den

standard vi var vant til fra Troells side.

Efter den kun mådeligt vellykkede *Den umulige drøm* (82) er Troell så vendt tilbage til sit indledende credo om at iagttage virkeligheden. Med sin nye film *Eventyrlandet* har han skabt en enestående dokumentarfilm, og samtidig en film der i sin historie ligger i forlængelse af de to store 'Sverigesfilm' efter Moberg og Johnson.

Troell påtager sig i sin nye film at ville belyse 'fraværet af liv' i nutidens Sverige – og i nutidens samfund i almindelighed, kunne man tilføje. Det gør han gennem en række punktnedslag i virkeligheden, gennem en række små historier om forskellige sider af virkeligheden, portrætter af en række mennesker i nutiden, som i poetisk og rytmisk klipning kombineres til en slags gobelin, en 3 timers dokumentarfilm, hvis enkelte historier i sammenhæng bliver til mere end det udsagn, de enkeltvis frembærer. Den nemme kritik af Forbudssverige bliver hos Troell til et eksistentielt anliggende, til sindbilleder på livet i det moderne samfund.

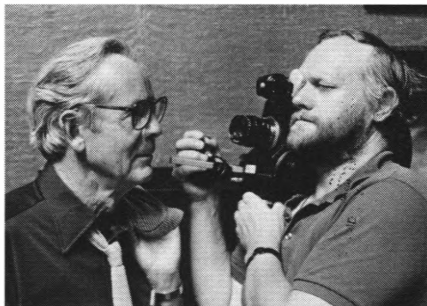
Man kan i filmen nemt finde kitschagtige idylbilleder fra en anderledes fortid og fra et nutidigt liv på landet, sådan som det kan udfolde sig for en kunstnerfamilie, der ikke er bundet op på snærende og ubønhørlige produktionsnormer. Man kan kritisere lommefilosoffen Rollo May, der udsiger dybe sandheder, der står sig langt bedre gennem de historier, filmen skildrer, end gennem Mays håndfaste statements, og man kan anfægte den sarkastiske brug af kommenterende musik. Men Troell beskæftiger sig uomtvisteligt med noget centralt for vores civilisation, størrelser der i hans poetiske formidling rammer dybere end i skrift og Mays definitioner.

Troells tidlige mesterlige film, hvis mesterskab han ikke kunne leve op til med de senere mere knirkende film som f.eks. *Bang!*, der også beskæftigede sig kritisk med moderne svensk virkelighed og samtidig med mennesket, der ikke kan komme i kontakt med sig selv og sine drømme, får med *Eventyrlandet* er naturlig fortsættelse. I de tidlige film var det fortidens Sverige, der blev genskabt sammen med personer med længslen efter et andet liv, et liv der aftegnede sig forude som en forjættende mulighed. Også i *Eventyrlandet* er længslen central. Men det afsluttende credo om håbet, der fødes af utilfredsheden, synes mere et postulat, mens det der længes imod faktisk mere er det, der vises i billeder fra fortiden, fra det tabte land. Dengang var der i hvert fald en form for fællesskab i arbejde og fritid, mens den moderne svensker sidder ensom i sin mon-

Eddie Axberg i Her har du dit liv.



*Eventyrlandet: psykologen Rollo May og Troell.*



stermaskine og rydder skoven. I fritiden sidder han – i regnvejre – spærret inden i sin bil til drive in-bingo. Unægtelig er noget gået tabt i en proces, der har skabt denne verden, som ikke mange vel mere vil mene er den bedste af alle.

## Fra treserne til firserne

For Troell synes de tidligere films fremtidslængsel nu at være blevet til en længsel mod fortiden. Men ser man på Widerbergs film, der udspiller sig i en fjern fortid, så bliver Troells længsel et sentimentalt postulat. Her er elendigheden tifold større og langt mere nådesløst selvgentagende end hos Troell. Vil man i Widerbergs film også se et billede af nutidens vilkår, så er hans film også på det plan langt mere kompromisløs sort-tonet end Troells. Den kritik af den svenske virkelighed, man finder antydninger af i Widerbergs senere film, finder her et ultimativt udtryk, der definitivt bindes op på classesamfundets former. Her kan ikke engang postuleres et håb, kun håbes på et ragnarok, der vil åbne mulighed for retfærdighed.

Her i slutfirserne hvor Bergman har erklæret sit filmværk afsluttet med *Fanny og Alexander* – en af hans lyseste og mest bredtfaavnende film – tegner der sig således et andet mønster mellem faderfiguren og hans tidligere kritiker.

Op gennem især 70'erne har Bergman mere og mere fremstået som den uro-vækkende og fuldståndigt afklædende skildrer af psykiske tilstande og forholdet mellem kønnene. Han har vendt sig

mod menneskene efter at gudsspørgsmålet er blevet stillet i bero. Men hos Bergman ses menneskene kun yderst perifert som også samfundsmæssige produkter, som afhængige af tid og sted. Bergman har aldrig som sine kritikere påtaget sig at skildre menneskene i en social kontekst, i et samfund med classesmodsaetninger.

Det var Widerbergs og Troells udgangspunkt, der nu 25-30 år efter har ført dem begge ind i en pessimisme hvis eneste udvej kun synes et håb, ikke noget der kan argumenteres for, men nok visualiseres f.eks. i Troells utroligt smukke afsluttende montagesekvens, hvor filmens forskellige personer konfronteres med den kunstige kanarieflugt, der som håbet springer ud af den lukkede æske.

Måske er det et simpelt spørgsmål om alder, om at føle verden lukke sig og mulighederne snævre sig ind med årene. Men det kunne også være at pessimismen hænger sammen med at 60'ernes samfund, der var på vej til at åbne sig, nu er afløst af senfirsernes samfund, hvor forskellige former for ragnarokvisioner afløser hinanden i hastig rækkefølge og tilsammen taler om en verden, der ikke kan overleve uden radikale omlægninger. Håbets princip kan de måske fastholde men samtidig finde det sværere og sværere at begrunde kunstnerisk og intellektuelt, begrunde ud fra oplevelserne af, hvordan verden ser ud.

## Eventyrlandet

**Sagolandet.** Sverige-Vesttyskland 1985-88. Instr., kam., klip: Jan Troell. Medv.: Jan Troell, Rollo May, Tage Erlander, Ingvar Carlsson. Udl.: Chr. Braad Thomsen. 185 min. Premiere i Grand.

## Slangens vej

**Omens väg på hälleberget.** Sverige 1986. Instr.: Bo Widerberg. Manus.: Widerberg efter Torgny Lindgrens roman. Foto: Jörgen Persson, Rolf Lindström, Olof Johansson. Klip: Bo Widerberg. Art Direction: Pelle Johansson, Kicki Ilander. Musik: Stefan Nilsson. Medv.: Stina Ekblad (Tea), Stellan Skarsgård (Karl Orsa), Reine Brynolfsson (Jani), Tomas von Brömssen (Jakob). Udl.: Cinnamon film. 112 min.