



RUNE WALDEKRANZ

Akademikeren og drømmefabrikken

Den 20. oktober holdt *Rune Waldekrantz* et foredrag med titlen „Akademikeren og drømmefabrikken“ i Studenterforeningen i København. Vi bringer her den sidste del af foredraget, i hvilken Waldekrantz åbenhjertigt fortæller om sin virksomhed som produktionschef.

I sin roman „Violen fra Prateren“ lader *Christopher Isherwood* en af hovedpersonerne, den østrigske instruktør *Friedrich Bergmann*, sammenfatte sine indtryk af livet bag filmens kulisser i følgende ord:

„Et moderne filmstudio er nemlig i virkeligheden et stykke sekstende århundrede. Der ser man, hvad Shakespeare så: Tyrannens absolute magt, hoffolkene, smigrerne, narrene, de snedige, ærgerrige intriganter. Der er fantastisk skønne kvinder, der er udelige favoritter. Der er store mænd, som pludselig falder i unåde. Der trives den afsindigste ødselhed side om side med forbløffende nærighed i

spørgsmål om nogle få pence. Der udfoldes enorm, forloren pragt, og bag dekorationerne skjules smuds og skarn. Der er uhyre planer, som intet bliver til på grund af luner. Der er hemmeligheder, som alle kender, og ingen taler om. Der er oven i købet to, tre hæderlige rådgivere. Det er hofnarrene, som former deres dybeste visdom i ordspil af skræk for at blive taget alvorligt. De skærer grimasser, river sig i håret, når de er alene, og græder.”

Digteren *Isherwood* skildrer et engelsk filmateljé, men filmateljéer er ens over hele verden. Forskellene er mest et spørgsmål om proportioner. *Isherwood* har ret i, at filmateljéret er et dramatisk miljø. Mange gange mere dramatisk og spændende end de film, der indspilles i det. Trods dette synes jeg dog, at *Isherwood* har gjort sig skyldig i et fejlsyn. Magtlyst og vilkårlighed er noget, man lige så ofte kan finde i et bureaukratisk departement eller på et hvilket som helst forretningskontor, ja endog i en akademisk forening. Det er en almenmenneskelig foreteelse, som desværre hverken er begrænset til renaissanceen eller filmateljéret. Jeg indrømmer gerne, at mange af filmens erhverv hører til de livsfarlige. Ingen instruktør, skuespiller eller producent er mere værd end sin sidste film. For mit vedkommende har filmen indtil nu kun

i een forbindelse fået mig til at tænke på renaissanceen, jeg sigter til mit samarbejde med *Anders Sandrew*. I mine øjne har *Anders Sandrew* en slående lighed med *Lorenzo il Magnifico*, han er også en farverig, tolerant og generøs natur.

Men for at opnå rigtig succes med et så vanskeligt job som producentens, skal man nok helst have en serie af fremragende lodser på stamtavlen. En sådan arv kan jeg ikke prale med. Men jeg vil tro, at *Anders Sandrew* kan; han stammer fra Roslagen. Men selv om man er produktionschef hos en *Lorenzo di Medici* og ikke en *Borgia*, så hører dette hverv alligevel til de mindst misundelsesværdige inden for filmbranchen. Hvis en film mislykkes eller lad os bare sige ikke lykkes så godt, så er produktionschefen den naturlige syndebuk, for han har haft overopsyn med

filmen fra ideen til premieren. Han kan almindeligvis ikke skyde ansvaret fra sig, end ikke over på instruktøren, eftersom denne jo også er valgt af ham. I de fleste tilfælde er det jo også produktionschefen — repertoirechefen — som har været med til at give ideen til filmen. Men når filmen er færdig, skal produktionschefen ikke blot stå til ansvar for sin egen dumhed, men vel at mærke også for den samlede talentløshed under hele indspilningen. *Ben Hecht* har i et bittert øjeblik sagt, at en film aldrig bliver bedre end de dumme af dem, der har haft med filmens tilblivelse at gøre. I følge Hecht er denne i de fleste tilfælde identisk med produktionschefen, men det *kan* også ske, at han er filmens instruktør, forfatter eller stjerne. Filmproducentens succes beror udelukkende på hans evne til at samarbejde med sine medarbejdere. Han må vise dem sand forståelse og respekt, samtidig med at han hele tiden holder en vis kritisk afstand fra det projekt, han er så lidenskabeligt engageret i. Producenten er en selvvalgt repræsentant for publikum, han er den første, der skal veje resultatet af de skabende møder mellem instruktøren og skuespillerne. Han er et stykke lakmuspapir, som man kræver skal give en ufejlbarlig reaktion, både som publikummer og kunstkritiker. Producenten må altid være en dobbeltnatur, eje et janusansigt. Han skal på samme tid være kritiker og inspirator, en naiv sjæl og en intellektuel — og netop derfor har akademikeren sin chance. For instruktøren skal han være et skjold mod alle uvedkommende irritationsmomenter og hensyn. Samtidig skal han være finansierens pålidelige ombudsmand, der omhyggeligt passer på, at de betroede midler ikke bortødsles på letsindig vis.

I samarbejdet med instruktørerne plejer jeg altid at lægge særlig vægt på rollebesætningen. At et manuskript ofte ikke er så perfekt, som man kunne ønske sig det, det *kan* undskyldes, fordi mangelen på gode manuskriptforfattere er så følelig og så ubodelig. Men at rollerne i en film er dårligt eller vilkårligt besat er det svære at bære over med, eftersom antallet af gode skuespillere er ret stort hos os, lad så være at de bedste udnyttes for meget. Det er min erfaring, at det aldrig er heldigt at en instruktør, hvor genial han end måtte være, alene svarer for rollebesætningen. Fire øjne ser

bedre end to. Under praktisk taget hver eneste indspilning må producenten gribe ind i instruktørens fri- og rettigheder. Produktionschefen er en rådgiver med diktatorisk magt, men for det meste er han klog nok til at lade magten forblive et symbol, han er en rådgiver, som udmærket kan indse, at han helt er afhængig af sin instruktør, som jo alligevel i sidste instans altid er den, der giver filmen dens stil, dens atmosfære, dens ansigt. Men alle instruktører — ikke mindst de geniale — behøver modstand — venlig modstand. Instruktører kan komme med de mest overraskende forslag.

Desværre lader det sig ikke altid gøre at gribe ind i instruktørens fri- og rettigheder. Allerede i løbet af de første dage af indspilningen af „Barabbas“ fik filmen et forkert anslag — det drejede sig om scenerne i skørgernes hus og den fedes rolle. *Sif Ruud* gav i denne en altfor bogstavelig grov og fuldstændig usensuel tolkning af skøgen. Desværre var det ganske umuligt at tage scenerne om med en anden i rollen, eftersom de andre skuespilleres tid var stærkt optaget. Det er jo desværre således, især inden for svensk film, at skuespillerne ofte må dele sig mellem flere indspilninger. Det kan hænde, at en skuespiller på samme tid medvirker i to eller tre film. Samarbejdet mellem de rivaliserende filmselskaber i Sverige er så ideelt, at det kunne tjene som mønster for FN. Men uden dette samarbejde ville vi formentlig hurtigt ruinere hinanden i slagsmålet om skuespillerne.

Det er indlysende, at det ikke er let at beslutte sig til at forlange et helt scenekompleks taget om. Store summer står på spil — ikke udelukkende instruktørens prestige. Dette er uophørligt producentens dilemma. Man ville gerne tage flere scener om, ja hele sekvenser — men de økonomiske ressourcer strækker ikke til. I små lande arbejder filmen i sparsommelighedens kolde atmosfære, og hver fordyrelse kan blive skæbnesvanger. Med misundelse tænker vi på malerne og forfatterne, som bare kan tilintetgøre deres arbejder, når de mislykkes, og så begynde forfra igen. Det er usædvanligt, at instruktøren og producenten har samme syn på, hvordan en idé skal få sin rette form i filmen. Forskellen kan være et spørgsmål om nuancer — men netop disse nuancer kan bevirke, at filmen enten bliver en

succes eller en fiasko. Hvad angår „Barabbas“, så var planen den, at filmen skulle være i neorealitisk stil, iscenesættes enkelt, med en slags moderne tidløshed, uden skæg, masker og påfaldende kostumering. Den blev noget ganske andet. Den fede blev ikke symbolet på kødets tillokkelse, ikke en *Sophia Loren* men en Sif Ruud, *Pär Lagerkvists* naivistisk enkle fortællestil blev en monumentalskildring à la opera. Jeg nævner ikke dette for at forsøge at fralægge mig ansvaret for den største økonomiske fiasko i nordisk filmhistorie. Efter succes'en med „Frøken Julie“ havde vi planer om at fortsætte samarbejdet med *Sjöberg* i en indspilning, som tog sigte på verdensmarkedet. Vi diskuterede alvorligt tanken om at indspille *Eugene O'Neills* „Anna Christie“ med *Anita Björk*, en rolle som lå usædvanligt fint for hende. Desværre viste det sig at „Metro-Goldwyn-Mayer“ allerede ejede filmrettighederne. Jeg havde tidligere — allerede i 1949 — forhandlet med *Pär Lagerkvist* om at lave en film over hans skuespil „Mannen utan själ“. Det krigsarrede nutidsmenneskes rodløshed og længsel efter en tro, et ideal, kom fint til udtryk i Lagerkvists ekspressionistiske stykke, men samme tema inspirerede også til „Barabbas“, en bog som blev en verdenssucces.

Efter krigen havde jeg givet *Hampe Faustman* den opgave at lave en trilogi af socialt bevidste, tidsnære film, „Lars Hård“, „Främmande hamn“ og „Tattarblod“, den sidstnævnte en film om Sveriges sidestykke til negerproblemet. Jeg vil ikke benægte, at disse film var inspirerede af den italienske neorealisme, men dermed hørte ligheden også op. Den tunge svenske socialrealisme gjorde dem mindre egnede til eksport. *Hampe Faustman* var meget interesseret i „Mannen utan själ“ — *George Fant* skulle have spillet hovedrollen her, ligesom han gjorde det i „Lars Hård“ og „Främmande hamn“. Jeg syntes ikke, at *Faustmans* naturalistiske stil passede til Lagerkvists, og projektet blev lagt på hylden. Men det problem, som forekom mig egnet og fængslende for et moderne publikum — det moderne menneskes problem — var udtrykt symbolsk i „Barabbas“. Derfor kom *Sjöberg* ind i billedet, og den neorealitisk linie skulle i stiliseret form have været fortsat i vor produktion med projektet „Barabbas“. Det skyl-

des derfor udelukkende mig, at „Barabbas“ mislykkedes! — det lykkedes mig ikke at overbevise *Sjöberg* om nødvendigheden af at gennemføre den neorealitisk stilisering, som vi fra begyndelsen havde tænkt os. Derfor blev filmen om Barabbas aldrig vedkommende, aldrig tidsnær, hvor strålende enkeltheder den end ejede.

Nogle siger, at „Barabbas“ netop viser faren ved at anbringe akademikere i filmproduktionen. Det er et typisk eksperiment over evne, noget som en ikke-akademiker aldrig ville have givet sig i lag med. En ikke-akademiker ville have vist mere realitetssans, mere ansvar. I drømmefabrikken findes plads til meget — kun ikke til drømme. Men *Mr. Louis B. Mayer*, som ikke kan beskyldes for at være akademisk, sendte sin næstkommanderende til Stockholm udelukkende med den opgave at erhverve filmrettighederne til „Barabbas“ fra os. *Mr. Mayers* udsending skildrede veltalende, hvilken „superproduction in colours“ *Mr. Mayer* ville få ud af „Barabbas“: han ville overvåge indspilningen „in person“. Så hvilken garanti havde vi ikke for at få en fremragende film. Han tilbød os venligt *credits* på foreteksterne. I hovedrollen havde *Mr. Mayer* tænkt sig *Spencer Tracy*. Nogle måneder efter kom *Spencer Tracy* selv til Stockholm og fortalte yderst sympatisk og beskedent om sin store interesse for Lagerkvists bog, den bedste han havde læst. Han havde foræret den til alle sine venner. På det tidspunkt var indspilningen allerede begyndt; *Tracy* så nogle optagelser fra Israel og Rom. Han ønskede os held og lykke og vendte tilbage til Hollywood. Men der kom også tilbud fra *Korda* i London og fra *Lux Film* i Rom, der begge ville filmatisere „Barabbas“.

Den første film jeg producerede var *Rolf Husbergs* „Kan doktorn komma?“, som indspilledes i sommeren 1942. Jeg havde opdaget den engelske dokumentarfilm, som jeg havde helliget et udførligt og beundrende kapitel i „Filmen växer upp“. „Kan doktorn komma?“ var et bevidst forsøg på at overføre noget af dokumentarfilmstilen til svensk film. Lapmarklægen *Einar Wallquist* fortalte instruktøren og mig om nogle dramatiske episoder fra sit liv som læge i et af verdens største lægedistrikter — et distrikt på størrelse med Skåne. På grundlag af denne virkelighed blev

Anita Björk,
Märta Dorff og
Ulf Palme i „Fröken
Julie“, som Rune
Waldekrantz producerede.



filmen lavet. Kun i de to hovedroller benyttede vi kendte skuespillere — *Birgit Tengroth* og *Olof Widgren*; ivoirigt benyttede vi „non-professionisti“ i en udstrækning som ikke var almindelig tidligere i svensk film. Praktisk taget hele filmen blev optaget i autentiske milieuer. „Kan doktorn komma?“ fik en meget fin modtagelse både hos pressen og publikum. Denne film om, hvorledes ambulanceflyet benyttes i de laplandske fjælde, skulle på et tidspunkt, da flyvemaskinen først og fremmest var blevet ødelæggelsens og krigens redskab, vise, at den også kunne bruges i livets og kulturens tjeneste. Gennem sit budskab om betydningen af sammenholdet i de humanitære kræfters tjeneste blev denne film tidsnær og derfor også en film for det store publikum.

Desværre voksede den halvdokumentariske svenske film, som „Kan doktorn komma?“ vilde indvarsle, ikke til noget væsentligt.

Måske beroede dette på at jeg, der netop var blevet producer, mest interesserede mig for at lave en film om *August Strindberg*. Dette stort anlagte projekt lykkedes det aldrig at realisere. Det strandede på umuligheden af at skaffe et tilfredsstillende manuskript. Det var meningen, at *Lars Hanson* skulle spille Strindberg, og at *Olof Molander* skulle stå for instruktionen. Under *Victor Svanbergs* litteraturhistoriske forelæsninger havde jeg pådraget

mig et væld af hævninger. Hævninger anses med rette for kulturskabende. Jeg vovede aldrig at godkende et manuskript til Strindberg-filmen.

Nu er jeg Victor Svanberg dobbelt taknemlig. I 1943 var tiden endnu ikke moden til en Strindbergfilm. Men tanken om at lave en sådan film levede stadig, og syv år senere kunne jeg virkeliggøre den, ganske vist i en anden form — jeg tænker på Alf Sjöbergs „Fröken Julie“. Nogle år tidligere havde jeg — i anledning af 100-årsdagen for Strindbergs fødsel — forhandlet med Sjöberg om en filmatisering af „Tschandala“. Men heller ikke da lykkedes det at få visionen materialiseret.

Kontrakten med Olof Molander om Strindbergfilmen måtte holdes med en anden film. Vi valgte *Viktor Rydbergs* „Fribytaren på Östersjön“, også en stor kostumefilm. „Dramatiska Teaterns“ nuværende chef, *Karl-Ragnar Gjerow*, skrev manuskriptet. Imidlertid måtte også dette projekt opgives. Vanskelighederne ved i krigstid at gennemføre indspilningen af en stor kostumefilm viste sig at være uoverkommelige. I stedet indspilledes i foråret 1943 „Jag dräpte“, som tidligere var blevet filmatiseret i Norge, en psykologisk thriller med en temmelig umulig handling. Den er dog værd at huske, fordi *Mai Zetterling* her havde sin første rolle. Jeg havde set Mai Zet-

terling spille Eleonora i „Påsk” på *Calle Fylgares* elevskole, hun spillede rollen med en for en elev sjældent indlevelse — et lysende ansigt og øjne, der var blanke af rigtige tårer. Rollen i „Jag dräpte” var lille, men derfor ikke lettere at besætte. Molander kendte ikke Zetterling, der i mellemtiden var kommet på Dramatens elevskole. Samme efterår spillede hun, skønt hun stadig kun var elev, den kvindelige hovedrolle i Olof Molanders iscenesættelse af *Maxwell Andersons* „The Eve of St. Mark”, og her fik hun sit gennembrud. Jeg nævner ikke dette, for at det skal se ud, som om det var mig, der opdagede Mai Zetterling. Det er min opfattelse, at de virkelige begavelser på en elevskole næppe kan undgå at blive opdaget før eller senere. Hvem der først får øje på dem er ligegyldigt.

I snart femten år har jeg konstant stået over for filmens dilemma: hvordan skal det vulgære kunne undgås, uden at filmproduktionen derfor får et præg af eksklusivitet? *Chaplin* og neorealisterne har givet overbevisende svar på dette spørgsmål. Men deres filmstil kan ikke tillempes til nordisk film. *Chaplin* er et unikt geni, og neorealismens folkelighed er på mange måder fremmed for vort klima. Inden for svensk film er det uden tvivl *Arne Sucksdorff*, der med sine lyriske dokumentarfilm kommer svaret nærmest.

For at en film skal få succes er det ubestrideligt nødvendigt, at man går publikums smag imøde, men man skal også have mod til at forsøge at påvirke den. Individualistens, kunstnerens opfattelse går ofte imod det konventionelle. Det er af modsætningen mellem kollektivets og individualistens smag, det filmiske kunstværk opstår, af spændingen mellem tilsyneladende uforenelige modsætninger.

Svensk film har efter krigen gjort desperate forsøg på at bryde ud af rutinens onde cirkel. I håb om, at erobringen af et udenlandsk marked ville give større kunstnerisk frihed, har *Alf Sjöberg* indspillet „Fröken Julie” og *Ingmar Bergman* „Gycklarnas afton” og „Sommarnattens leende”. Udlandet kan ikke vindes ved dialogfilm eller hollywoodimitationer, kun ved forsøg på at give det noget det savner: fornyelse af billedets magi, film som taler gennem billedsproget.

Kampen for en ny film, i ordenes dybeste forstand international film, er hidtil blevet

ført med vekslende held. „Fröken Julie” og „Sommarnattens leende” har vundet uventede sejre. En eksperimentalfilm som „Gycklarnas afton” — måske den dristigste af dem alle — har gjort filmproduktionens gamle dilemma aktuelt: Vanskeligheden ved at undgå det eksklusive i en kompromisløst anlagt film.

„Gycklarnas afton” fik en fin modtagelse i den udenlandske kritik — i efteråret er den blevet vist i 10 New York-biografer. Men i hjemlandet blev den en komplet publikumsfiasko. Man tænker på det gamle ord: *navigare necesse est*. Filmen burde som motto — med en karakteristisk respektløs citatændring — have ordene: *experimentare necesse est*.

Eksperimenter kræver penge. Uden støtte fra statens side er de små landes kunstneriske til løb dømt til at sygne hen. Staten tager sig ømt af teater og fjernsyn. Filmen er øjensynligt hverken tilstrækkeligt gammel eller tilstrækkeligt ung til, at staten interesserer sig for den, undtagen som indtægtskilde. I Sverige tjener staten gennemsnitligt et par hundrede tusinde kroner på hver tabsfilm. Hvis staten ville yde filmen blot en lille del af, hvad den yder andre kulturområder, så ville filmen virkelig kunne opfylde sin opgave: at være et kulturinstrument.

Men det er jo ikke blot økonomiske vanskeligheder, der hæmmer filmens udvikling. Mangelen på virkeligt gode manuskriptforfattere er ikke bare følelig, den er nærmest katastrofal. Dette er sagt så mange gange, at det er blevet en kedelig banalitet. Jeg nævner det her for at forklare, hvorfor vi så ofte søger til romaner og teaterstykker, i forvejen gennemarbejdet stof. En teaterchef har det afgjort meget lettere. Han vælger fra et verdensrepertoire — han ved, hvad han får. Men den, der bestiller et originalmanuskript, må være i besiddelse af både tålmodighed og skepsis. En filmproducent må bygge sit repertoire næsten udelukkende på indenlandske forfattere. Han er i samme situation som en teaterchef, der kun må spille svenske dramatikere. I teaterverdenen anses dette ikke for muligt uden hjælp fra statens side. Inden for filmen skal dette kunne gennemføres. Men det går ikke, uden at man forøger repertoire med teater-skrædderi, folkekomedier og lignende, hvilket ikke burde være nødvendigt for at holde en større produktion i gang.