

# DEN UMODNE DANSKER

MORTEN PIIL

*Instruktøren Palle Kjørulff-Schmidt har gang på gang vakt forventninger, men kun én gang har han fuldt ud indfriet de store løfter, han i næsten alle sine film har givet med sin skildring af den umodne og frustrerede dansker. I artiklen redegøres der for Palle Kjørulff-Schmidts produktion.*

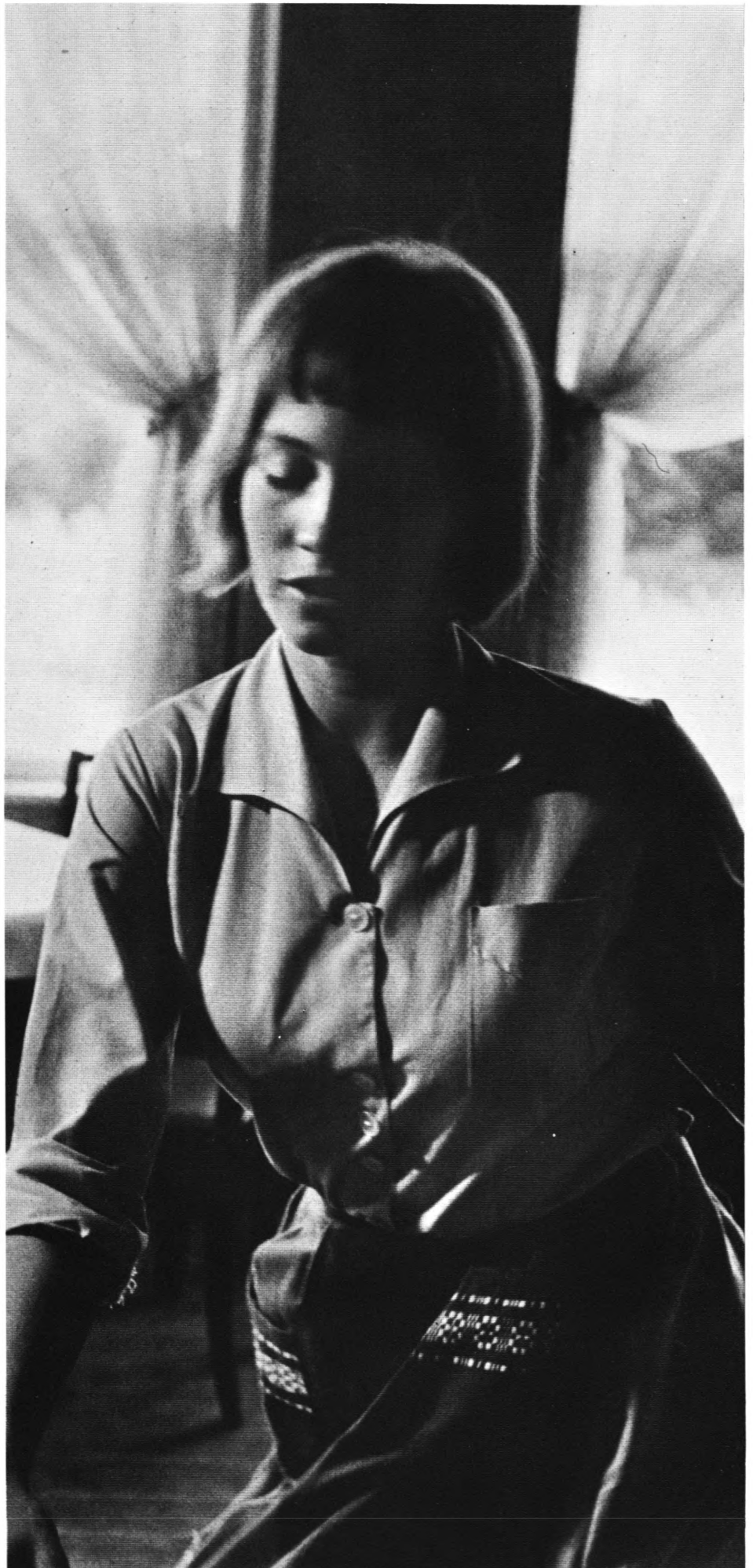


# 1 /

Siden den nu 37-årige Palle Kjærulff-Schmidt i 1957 debuterede med det sociale problem-drama »Bundfald« har han været dansk films førende instruktør i den unge generation, manden, man håbede på og ventede sig noget af. Kun én gang kan disse forhåbninger siges at være blevet fuldt ud indfriet – det blev de i »Der var engang en krig« fra 1966. Ingen af instruktørens øvrige film er blot tilnærmelsesvis så helstøbt, selv om han tilsyneladende kun i studenter-komedien »De sjove år« er gået på kompromis for at leve op til ubeslægtede idealer om dansk folkelighed. Ansvar for de uegale resultater må Palle Kjærulff-Schmidt dele med Klaus Rifbjerg, der – med undtagelse af instruktørens første og sidste film – har forfattet hele produktionens manuskripter. Samarbejdet mellem de to har været nært, og befrugtende i hvert fald i tre tilfælde – »Der var engang en krig«, »Weekend« og »To«. Derimod angav »Historien om Barbara« og »I den grønne skov«, at parret havde nået en blindgade, og Palle Kjærulff-Schmidt skrev derefter selv manuskriptet til sin filmatisering af Anders Bodelsens thriller »Tænk på et tal«.

Palle Kjærulff-Schmidts bedste film har ikke vakt samme internationale opmærksomhed som Henning Carlsens (selv om »Weekend« blev respektfuldt modtaget af »Cahiers du Cinéma«). Det kan skyldes, at han som oftest arbejder med en speciel dansk problematik og specielt danske miljøer. Hans gennemgående hovedperson er den umodne, tøvende, drømmende, neurotiske og mere eller mindre frustrerede dansker, drengen eller den unge mand, der endnu ikke har »fundet sig selv«, men stædigt arbejder på at opbygge sin identitet og komme på højde med sine omgivelser. Dette er ikke en problematik, der kan forløses i drama, for denne ubestrideligt typiske dansker magter ikke de store udsving og slet ikke den store udvikling. Skønt han ofte ses i løb, kan han ikke gøre sig fri – han vil altid være afhængig af sine venner og sit miljø. Selv om han – som Jens Østerholm i den indledende sporgovnstscene i »To« – omhyggeligt beder om at få en ligeud, vil det altid i sidste ende blive en omstigning. I »I den grønne skov« står Peter Steen af i Rungsted og vender hjem til de venner, der giver ham den eneste form for tryghed, han kender, og i »Tænk på et tal« må Henning Moritzen vende næsen hjemad ribbet for alle technicolor-drømme. Palle Kjærulff-Schmidts hovedpersoner går i ring. De bliver nogle – som regel skuffende – erfaringer rigere på deres rundtur, men instruktøren antyder ikke dermed, at de bliver mere modne og voksne. Kun »Historien om Barbara« skildrer en fuldbyrdet modningsproces, men her er hovedpersonen en kvinde, og signalementet af hendes udvikling har ingen synderlig psykologisk overbevisende kraft.

*Yvonne Ingdal i »Sommerkrig«. Til venstre ses en scene fra »To« med Yvonne Ingdal og Jens Østerholm.*



Debuten »Bundfald« blev godt modtaget af pressen, og selv om den tog fejl i sin vurdering af filmens kvaliteter, kan man nu være glad for, at den da 26-årige Kjærulff-Schmidt fik dette skub med på vejen. Filmen blev lavet på et tidspunkt, da ikke blot den danske, men også den øvrige europæiske filmproduktion var ved at gå i stå i konservatisme og fantasiløshed, og Kjærulff-Schmidt var endnu ikke moden til at bryde nogen af de konventionelle rammer.

Set i dag slutter filmen sig skuffende tæt op til den naive social-pædagogiske danske linie, repræsenteret af film som »Farlig ungdom« og »Café Paradis«. Den har en uden tvivl stærkt forenklet forklaring på, at en pæn ung mand fra provinsen lader sig lokke til at agere trækkerdreng til bedste for to voldsforbrydere – 30.000 unge mangler lærepladser. Det falder aldrig den lidt ubehageligt politi-venlige film ind at røre ved problemets kerne: at særlovgivningen om homoseksuelle forhold er urimelig og kriminali-

tetsfremmende. Filmens holdning i så henseende angives kun alt for klart af en indledende takke-tekst til Jens Jersild. Der kan dog næppe være tvivl om, at »Bundfald« hæver sig betydeligt over gennemsnittet af datidens danske prestige-film. Trods en lidt stiv fotografering og gammeldags belysning har iscenesættelsen en troværdig realistisk overflade og et lige så troværdigt dæmpet tonefald. Og i glimt beskrives Ib Mossins ensomhed med lidt af den følsomhed, der skulle komme til at kendetegne instruktørens senere film. Filmens bedste afsnit skildrer hans usikre entré i søskendeparret Bent Christensen-Birgitte Bruuns hjem, hans ensomme undren, da Birgitte Bruun kommer hjem en sen natte-time med en ven og hans mere afslappede sludder med hende næste morgen.

I sådanne scener, hvor personerne ikke konfronteres med afgørende dramatisk virkning, men umærkeligt afslører deres karakter, viser Kjærulff-Schmidt bedst sin fine evne til at ramme en dansk hverdagstone. Hver gang Bent Christensens trækkerdreng-alfons optræder, henvises filmen imidlertid til det rene melodrama, og den kriminalistiske del af historien tynges især henimod slutningen af nogle slemme urimeligheder (Bent Christensen stjæler for eksempel helt umotiveret et ur, tilsyneladende blot for at manuskriptforfatteren skal kunne give ham hans fortjente straf). Spillet er i øvrigt på-

faldende uteatralsk, men uden megen nerve – langt bedst er den fremragende Jacob Nielsen i en dronker-birolle, som han med ganske få replikker får placeret i filmens centrum. Man ser dog også med glæde Lone Hertz som en mindre sød pige. Dengang kunne hun spille filmkomedie!

»De sjove år« (1959) indledte Kjærulff-Schmidts årelange samarbejde med Klaus Ribbjerg, men hvor gerne man end ville, er det umuligt at rehabilitere dette helt igennem flove og forløjede studenterylstedspil. Udgangspunktet er acceptabelt nok: i komedieform at skildre kollegie-studenters økonomiske, studiemæssige og personlige vanskeligheder. Filmen gør sig i sine præmisser adskillige anstrengelser for at vise realitetsfor-nemmelse og giver da også – i sit eneste vellykkede afsnit – en rammende satirisk skildring af en rus-studines første forvirrende dag på universitetet. Desværre falder den efterhånden for alle de nemmeste løsninger og postulerer for eksempel horribelt, at den utilpassede Jens Østerholm kan få orden i sine forhold ved at indlogere sig hos Clara Pontoppidan, der endnu engang giver kuldegysninger som dansk films »forstående« gamle dame. Og filmens krampagtige forsøg på at være festlig, folkelig og fornøjelig er der ingen grund til at kommentere nærmere.

*Scene fra »Weekend«.*



Det store spring til pioner-realismen i »Weekend« (1962) afspejler ikke blot en udvikling hos Palle Kjærulff-Schmidt personlig, men samtidig udviklingen i europæisk film overhovedet. 1960 blev »den nye bølge« år herhjemme; Truffaut, Godard og Resnais introduceredes, og John Cassavetes' delvis improviserede »Skygger« vakte i 1961 filmanmelderen Rifbjergs begejstring. Men det må retfærdigvis straks understreges, at »Weekend« kun indirekte lod sig inspirere af udenlandske film, i den forstand at konventionel fotografering og manuskript-konstruktion undgås. »Weekend« er resolut dansk i emne og synsvinkel – og desværre lige så dansk i sine filmiske begrænsninger.

Det er klart, at »Weekend« indeholdt en forfriskende chok-værdi for dem, der tørstede efter at se levende danske mennesker og troværdige danske miljøer i en dansk film. Men hvordan holder filmen uden dette stimulerende første-indtryk? Set i dag forekommer »Weekend« at være en ret ensartet og lukket film, konsekvent nok i sin overfladebeskrivelse af nagende frustrationer og dansk øl-spleen, men alt for undvigende i analysen af disse uforløste velfærdsmennesker. Både Kjærulff-Schmidt og Rifbjerg er lyrikere af gemyt – de løsevne scener og stemninger interesserer dem mere end en gennemført idémæssig, social eller psykologisk analyse, og »Weekend« levendegør stædigt og akkumulativt ganske effektivt en trykkende stemning af lede, håbløshed og stagnation.

Filmens grundskavank er, at denne stille, lurende desperation ikke forløses poetisk. Palle Kjærulff-Schmidt er endnu ikke rigtig blevet ven med kameraet, hvis stive og træge panoreringer ikke får etableret nogen særlig nærværende kontakt mellem natur og mennesker, selv om dette tydeligvis tilstræbes. Resultatet er, at filmen af og til kommer til at virke klunget udstillende i stedet for solidarisk – som når Jesper Jensen og Elsebeth Knudsen udveksler ædende onde skældsord. Den knugende følelse af stilstand og impotens, der piner disse weekend-mennesker, bliver sjældent andet end en blot og bar konstatering af tingenes triste tilstand, og først mod slutningen kommer der gnister af ægte farlighed ind i denne prosaiske realisme. Jens Østerholms dumme aggressioner ved frokostbordet gør ikke blot ond på de implicerede, men også lidt på tilskueren, og da Willy Rathnov tages fra ryggen som et ludende rovdyr og går løs på Lotte Tarp, kommer filmen ind på et spor, man gerne havde set den forfølge. Kan disse weekend-mennesker leve i anarki? Hvor langt rækker deres gruppe-solidaritet? Kan de acceptere vold inden for deres egen gruppe? I stedet snakker Jens Østerholm retorisk om »bombeangreb« á la Rifbjerg i en TV-diskussion, og der rundes slapt af med en konstatering: »Det er ikke til at bære«.

Mindre ambitiøs, men også mere tilfredsstillende er parrets næste film »To« (1964) som straks fra starten røber, at Palle Kjærulff-Schmidt har draget nytte af erfaringer-



ne fra »Weekend« og smidiggjort sin fortællestil betydeligt, for eksempel lært med fordel at bruge kørende kamera. Det er blevet hævdet, at Jens Østerholm i »To« viderefører sin figur fra »Weekend«, men det er ikke rigtig. »Weekend«s Lars er en forholdsvis selv sikker, forholdsvis moden outsider, mens Niels i »To« lever i den rene pubertetstilstand, selv om han er ved at runde de tredive. Ved filmens begyndelse forsøger han et opbrud, flytter ud af sit værelse uden at have skaffet et nyt og benytter sin kuffert som et slags våben mod Yvonne Ingdal for at finde ud af, hvor fast hun vil knytte sig til ham. Hendes idealer er borgerlige, og hun skiftevis tiltrækkes og frastødes af den evigt fantasierende ven, der har en usikker levevej som biograffkontrollør.

Dette sært svævende forhold skildres nuanceret, følsomt, overbevisende og præcist i hver lille nerve-svingning og dulmende forsoning. Den halvt desperate, halvt resignerede ensomhedsfølelse, følelsen af, at noget skal nås, nu ellers aldrig, viderebringes ubesværet af Jens Østerholm, Kjærulff-Schmidts bedste mandlige skuespiller, og Yvonne Ingdals ofte helt stumme spil registrerer med samme selvfølgelighed hver lille følelseskruining hos pigen. Desuden rummer filmen meget smukke enkelt-scener, hvor det for første gang lykkes Kjærulff-Schmidt at smelte den dramatiske situation sammen med omgivelserne til en ægte poetisk helhed. I en kærlighedsscene i halvmørke virkeliggøres hovedpersonens drømme-univers, og det rolige totalbillede angiver den harmoni, der pludselig er opstået i parrets forhold.

Denne scene har tidligere i filmen et fint modstykke i den pinagtige situation, der ikke kan undgås, da Peter Steen dukker op og inviterer Yvonne Ingdal til middag. Niels må bakke ud, og forlader ensom lejligheden i tussmørket. Han er som helhed et rammen-

Dansk-tysk møde i »Der var engang en krig«.

de portræt af den rodløse, på én gang drenge og aldrende fantast, for gammel til *sturm und drang* og allerede nostalgisk tilbagekuende mod de »gode, gamle dage«. Hans udvikling mod det kriminelle er omhyggeligt begrundet i hans manglende sociale fodfæste og hans trang til at få et faste tag om pigen. Det er filmens begrænsning, at den ikke formår at tilspidse de givne komponenter dramatisk – skænderierne fortsætter bare, tilsyneladende med en vedvarende adskillelse til følge. Men slutningen virker blot som om instruktøren ryster Niels af sig med et skuldertræk.

»Sommerkrig«, (1965) der var det danske halvtimesbidrag til episodefilmen »Nordisk kvadrille«, røbede en endnu sikrere formel beherskelse og billedrytmisk fornemmelse i sin velkomponerede beretning om en soldat, der »deserterer« under en sommermanøvre og når at få danset en eftermiddags-twist med stuepigen Yvonne Ingdal på et mennesketomt hotel, inden han hentes af militærpolitiet. Filmen er så lyrisk lagt an, at det virker som lidt af en pleonasm, når soldaten Christoffer Bro i to scener læser Prévert-digte op. Digtene angivelse af en pacifistisk tendens er i hvert fald overflødig, for instruktørens holdning fremgår klart og vel-formuleret af filmens bedste sekvens, som i en stadig heftigere rytme skildrer soldatens forvildede styrt-løb lige ind i militærmanøvens lærmende brændpunkt. Kontrasten mellem det fredelige, solbeskinnede danske sommerland og de halvt skræmmende, halvt absurde manøvrer får smukke udtryk i Rolf Rønnes sort-hvide CinemaScope-foto, hvor helikopter-optagelser indgår funktionelt som understregning af hovedpersonens isolation og hjælpeløshed. Den samlede virkning af filmen er imidlertid ikke synderlig stærk –

personerne holdes på afstand, og det afsluttende dansemøde har nok både sensualitet og charme, men intet af den lidenskab, der kunne have hævet filmen over det nydeligt bagatelagte.

# 4 /

Palle Kjærulff-Schmidts udvikling fra »Weekend« til »Der var engang en krig« (1966) angiver en stadig stærkere trang til af dramatisering, til en total opløsning af vedtagne dramatiske strukturer. I stedet lægges vægten på, hvad man kunne kalde en »poetisk realisme« – utiliserede hverdags-situationer poetisk opfattet. I »Der var engang en krig« når denne metode sit kunstneriske højdepunkt. Her tages to udgangspunkter, som filmen mere eller mindre har til fælles med nogle af de mest vellykkede værker i dansk filmhistorie (»Du skal ære din hustru«, »Sommerglæder«, »Barnet«, »Ordet«): familien og tidsbilledet. Hvordan reagerede en typisk dansk borgerlig familie under Besættelsen? Hvordan formede hverdagen sig for de danskere, der ikke direkte var involveret i nogen af krigens voldsomme begivenheder?

Selv om man ikke har noget førstehåndskendskab til Besættelsestiden, føler man sig overbevist om, at filmen besvarer disse spørgsmål så sandfærdigt som det nu engang er muligt i et kunstværk. Pludselig har man selv oplevet denne periode med hele dens uformulerede oprørstrang og dens svagt antydede dagligstue-uro, dens tavse fjendskab og selvfølgelige resignation. Besættelsen kunne naturligvis ikke for alvor slå den danske hverdag ud af dens rytme – højst give den et hastigere pulsslæg, når en uforståelig død eller en værnemagts-manifestation markerede forskellen mellem før og nu.

Det er uendelig karakteristisk, at Palle Kjærulff-Schmidt og Klaus Rifbjerg af den mest dramatiske periode i den nyere Danmarkshistorie uddrager et lille statisk hverdagsbillede med en umoden person som centrum. For den 14-årige Tim er krigen kun vage antydninger om, at der andre steder føres en tilværelse på liv og død, hvor nogen har ret (englænderne med staniel-papiret) og andre uret (de fjerne tyskere, der ekspederes sidst i butikken). Det er svært at mobilisere nogen aktiv modvilje mod de uniformerede tyske soldater, der klapper en hund som alle andre mennesker – det bliver kun til lidt mekanisk vrængen. Men krigen indgår som baggrund og inspiration for den vigtigste del af Tims liv – drømmene, pubertetens uerklærede forelskelse og erotiske fantastier. Et enkelt gudbenådet øjeblik smelter forelskelsen og besættelsens underliggende fællesskabsfølelse sammen: da Tim og Lis (Yvonne Ingdal) i biografen ser den antinazistiske satire »Lambeth Walk« og Lis' ubeherskede latter giver Tim mod til at tage hendes hånd. »Sammen ler de i en blanding af beklæmmelse, befriet morskab, angst og lykke«, som der står i manuskriptet.

Poesi og præcision går ofte hånd i hånd, og filmens poesi opstår ikke mindst, fordi hver indstilling har noget konkret og koncist

at fortælle og gør det uden en overdosering af »poetiske« virkemidler. Hele overbertetens sjælelige ingenmandsland, den hypersensitive vaklen mellem barnets og de voksnes verden, er sjældent set så præcist indfanget som her. De fester, Tims storesøstre holder og som han selv er for ung til at deltage aktivt i, ses for det meste gennem hans øjne, hvad der er med til at give dem friskhed i iagttagelsen og en vemodig atmosfære af svunden ungdom. Instruktøren – og vi med ham – ser tilbage på sig selv som Tim, der til gengæld ser frem til voksne glæder. Tim ved godt, at forelskelsen i Lis nødvendigvis må være henvist til at blive fuldbyrdet i fantasier, for i fjortenårsalderen er det svært at handle med konsekvenser (som det i øvrigt altid er det for Kjærulff-Schmidts helte). I stedet må et selvmordsforsøg med løst krudt gøre det ud for en slags tragisk udløsning, der baner vej for den lette, løbende afrunding.

Fra barndommens mærkeligt afklarede og bekvemt beskyttede land sprang Kjærulff-Schmidt og Rifbjerg i »Historien om Barbara« (1967) frem til et nutidigt teater-, film-, og skuespillermiljø, som står dem nær og som man – overfladisk set – skulle tro havde forudsætninger for at bringe dem frugtbar inspiration. Som helhed aftegner parrets film imidlertid det samme mønster som Rifbjergs rent litterære produktion – de tilbageskuende, realistisk-poetiske værker (»Amagerdigte«, »Lonni og Karl«) lykkes bedst. »Historien om Barbara« er – også ved genseynet – en katastrofe, ufatteligt primitivt skrevet og vaklende instrueret og tilsyneladende undfanget i en ukritisk selvtilidsrus efter »Der var engang en krig«s prestigesucces. Filmen forudsætter naivt, at den kan interessere tilskuerne for en ung skuespillerinde, hvis eneste gennemgående karaktertræk er en enorm og uforklaret selvoptagethed. Hun er gået følelsesmæssigt i stå, farter muggen og fortravlet omkring fra den ene mindre rolle til den anden og afviser surt de sagesløse bipersoner, der prøver at hjælpe hende. En vis atmosfære af futil, nervesønderslidende og monoton forjagethed fremmanes i første halvdelts korte flakkende scener, men i Yvonne Ingdals meget lukkede fremstilling (dette er hendes eneste utilstrækkelige filmpræstation) er det umuligt at anskue pigens depressioner og nervesammenbrud med samme bekymrede interesse som den hendes tålmodige mandlige rådgivere lægger for dagen. I stedet må man muntre sig med lidt nøgle-kiggeri: pudsigt optræden af Carlo M. Pedersen og Ove Sprogøe, utilslørede småselvportrætter af filmens instruktør og forfatter, komplet med Tessebølle-diskussioner og instruktørens larmende søn ind fra højre. Til slut postuleres det, at skuespillerinden får livslysten igen, hvilket gøres synonymt med genvakt erotisk vitalitet og en vis ubestemt forsoning med fortiden, repræsenteret af den afdødes far. Ubekendt forklaret af en speaker (Rifbjerg selv) virker denne »udvikling« falsk og påklæst.

Hvad man end vil mene om »I den grønne skov« (1968) varer den sig vel for at hefte sådanne postulater på sin hovedperson, der – som de fleste andre mandlige hovedpersoner i instruktørens film – ikke kommer ud af stedet, i dette tilfælde Dyrehavsbakken. Ens irritation over denne stædige op-tagethed af den ubeslutsomme, handlesvage

og udviklingsløse unge mand kunne ved første gennemsyn gøre én blind for filmens beskedne kvaliteter: dens velramte melankolske tone af gemytlig dansk veghed, dens desillusionerede vignetter af nogle ikke længere helt unge menneskers ikke længere særlig helhjertede kærlighedskvaler i Dyrehavens sol og morgentåge. Et par gode sange af kombinationen Fabricius-Bjerre, Rifbjerg, spredte smukke glimt af Yvonne Ingdal og Ellen Winther, et også ved andet gennemsyn bevægende Bellman-foredrag af Morten Grunwald er andre plusser, som dog ikke opvejer instruktørens totale svigten, når han skal være let og slagfærdig eller folkelig og fornøjelig. Som instruktør er Palle Kjærulff-Schmidt blot for *showmanship* – et alvorligt handicap i en film som »I den grønne skov«, hvor en medrivende charme helst skulle camouflere det tynde, episodiske manuskript.

Samme mangel på *showmanship*, på evne til at få en scene til at fungere, hæmmer instruktørens nyeste genre-film, hans filmatisering af Anders Bodelsens thriller »Tænk på et tal«. Forfatter-skiftet opstod ifølge instruktøren af en trang til at filme noget mere handlingsbetonet end et Rifbjerg-manuskript giver mulighed for. Kjærulff-Schmidt lægger imidlertid ikke sin hidtidige percentligt neddæmpede stil om efter gysergenrens mere kontante krav, og bogens udspekulerede og stadig mere hårdkogte kasserer Borck bliver i filmen til endnu en veg og vag Kjærulff-Schmidt-helt uden gnist af den beslutsomhed, der skulle sandsynliggøre de konsekvensrige handlinger, han vitterligt af og til udfører.

# 5 /

Instruktøren synes igen at have opfattet sin hovedperson som en »typisk dansker«, der mangler temperament og format til at leve op til en tilværelse uden for normerne. Der gemmer sig naturligvis en vis snedighed bag Henning Moritzens venligt neutrale maske, men de fleste af hans reaktioner præges af apatisk resignation, som om han på forhånd havde opgivet at få noget ud af de penge, han – i filmen – så uforklarligt har stjålet. Filmen udvikler sig da til en halvtrist, halvironisk lille historie om forbrydelsens nytteløshed og den materielle velfærds utilstrækkelighed. Bogens forsøg på at se Borcks tyveri i en større velfærds-social sammenhæng og på at skabe en foruroligende Hitchcocksk indforståethed mellem den åbenlyse psykopat og den ulastelige lille tyvagtige samfundsstøtte forsvinder i filmens prosaiske genfortælling af den ydre handling, og skildringen af Borcks forhold til Bibi Anderssons eventyrske bliver skuffende vag. Hvor forelsket er Borck? Hvor meget vil han ofre for hendes skyld?

Bortset fra nogle ganske veliscenesatte småscener fra dagliglivet i den bank, hvor Borck er ansat, kører filmen tomgang i det anekdotiske. Instruktørens hårdnakkede bestræbelser på at holde sig strengt til den givne historie giver ikke bonus, fordi dette medfører, at spændingen fortyndes ud i en

mængde, ofte gennemjappede små-scener. Især i starten hugges handlingen op på en så afslappet måde, at der slet ikke lægges op til de to røveriforsøg, som begge falder meget nerveforladt ud. Kameraindstillingerne er næsten konstant en monoton halvtotal med et deraf følgende tab af atmosfære både ude og inde, og de mange indklippede reaktionsbilleder forskertser en del af den spænding og frem for alt den klare orientering, der kunne være skabt, hvis kassereren noget oftere var blevet set i samme indstilling som bankens øvrige personale. Denne uklarhed omkring bankfunktionærernes placering i lokalet får tillige én til at stille irrelevante spørgsmål. Er det for eksempel sandsynligt, at Miriam ikke kan genkende den ellers meget markant udseende Sorgenfrey?

Gysergenren kræver en særlig publikumsorienteret disciplin og stiliseringsevne, som ikke synes at være Palle Kjærulff-Schmidt givet. Derimod bekræfter den i sine små biportrætter – Miriam, Cordelius, Simonsen – instruktørens store talent for at give diskrete, fint antydende skitser af genkendelige danske hverdagsmennesker. Efter »Tænk på et tal« ser det ud til, at Kjærulff-Schmidt står foran lidt af en skillevej. Vil han fortsætte med at bruge sit ubestridelige professionelle hånddelag til at skabe genrefilm, der kun sporadisk afspejler hans virkelige styrke som instruktør, eller vil han tage tråden op fra »Der var engang en krig« og endnu engang gå tæt ind på *den* erindrede hverdag, han med et så selvfølgelig mesterskab formår at give liv på lærredet? Man håber det sidste.



*Herunder: Palle Kjærulff-Schmidt. Til højre Bibi Andersson i »Tænk på et tal«.*

