



Jonas Cornell sammen med skuespillerinden Agneta Ekman (i privatlivet hans kone).

tinget af deres følelser for hinanden og af deres sociale placering. Cornell uddyber den subtile magtkamp, som også finder sted mellem personerne i hans debutfilm, og han sætter hele tiden personernes private magtudøvelse over for hinanden i nøje relation til deres sociale magt-status.

I begyndelsen præsenteres vi for parret Rikard og Susanne (Gösta Ekman og Agneta Ekman), og deres spadseretur på en kirkegård lader (lidt påtrængende symbolsk) ane, at det lakker mod slutningen med deres forhold. I næste scene er de indespærret bag nogle glasdøre på Susannes arbejdsplads, TV-huset, og Rikard taler lidt illusionsløst om, at deres eneste mulighed er at gå hjem og drømme hver sin drøm. Susanne derimod længes bort mod noget andet, noget mere fantastisk, kærligheden f. eks.. Hun synes at være en pige, der har sine sunde længsler og instinkter i behold.

Det kommer ikke som nogen overraskelse, da Susanne kort efter udskifter Rikard med dennes overordnede Erland (Keve Hjelm), medicinsk professor. Derimod virker det ikke videre sympatisk, at hun så direkte vælger Erland, fordi hun tiltrækkes af hans sociale position. Susannes vage og uformulerede længsel mod »noget andet« bliver af det materialistiske succes-samfund kanaliseret i en ganske bestemt retning. Hendes søster Claire (Claire Wikholm) står et godt stykke længere nede på den sociale rangstige og finder sammen med Rikard, og filmen udvikler sig til en intelligent beskrivelse af de skiftende relationer i denne firkant, hvis enkelte medlemmer alle synes fanget i en fælde, et på forhånd fastlagt socialt mønster, som ingen af dem har emotionel styrke til at bryde ud af. Der foregår en stadig skjult magtkamp mellem de fire, i hvilken både penge og sex bruges som afpresningsmidler.

To scener i filmen rummer i sammenpresset symbolsk form de temaer, som er fremherskende i denne iøvrigt meget realistiske film. I den ene scene demonstrerer professoren en patient, der ligger bevidstløs hen efter en ulykke. Hun er ude af

stand til at bevæge sig eller reagere på noget som helst, og alligevel er der en teoretisk mulighed for at hun faktisk kan opfatte, hvad folk siger og gør omkring hende. I den anden scene fortæller en turistfører sit publikum om en park, der i sin symmetriske opbygning »udtrykker en drøm om, hvordan et samfund skal se ud: et samfund, hvor magten udgår fra et enkelt punkt, og hvor denne magt aftager, jo længere bort man kommer fra centrum«. Turistføreren tilføjer, at sådan ser vort samfund stadig ud, og at den frihed, vi oplever, når vi er forelskede, egentlig kun er friheden til at bytte roller i det mønster, vi er spærret inde i – derimod ikke friheden til at bryde med hele mønstret.

I filmen sidste scene ser vi Susanne vandret fortabt i parkens symmetriske mønster. Hun har opnået at bytte rolle i systemet og har giftet sig til en attraktiv social stilling. Men det er sket ved at suspendere de dybere følelsesmæssige behov, og hvilken rolle man iøvrigt spiller i systemet synes underordnet i forhold til den erkendelse, Susanne måske opnår til sidst: at systemet i sig selv ikke er menneskeværdigt.

Jonas Cornell er i »Som natt och dag« næppe upåvirket af Losey-Pinters understatement-realisme, som man kender den fra »Ulykkesnatten«, men det er ikke desto mindre en overordentlig personlig film, og Cornells styrke ligger i første række i hans evne til intellektuel analyse af konflikterne i det miljø, han skildrer. Måske kan man i »Som natt och dag« savne den humor og varme, der var så karakteristisk for hans debutfilm, men på den anden side er det måske også uretfærdigt at ønske sig mere følelse i en film, der så konsekvent beskæftiger sig med følelsesmæssige frustrationer. Og som modvægt mod det stadigt mere anmassende »føleri« i Bo Widerbergs film er det velgørende at møde en svensk filmkunstner, der ikke er bange for at arbejde intellektuelt med en film.

Chr. Braad Thomsen.

ET INTERVIEW

– Du har i en årrække skrevet filmkritik. Er det noget problem både at være kritiker og instruktør?

– Faktisk skriver jeg næsten ikke mere. Egentlig bliver det kun til artikler om eller med udgangspunkt i mine egne film, men jeg ser ikke noget uforeneligt i at gøre de to ting samtidig, blot har der ikke været tid.

Ligesom jeg ikke oplever nogen større forskel mellem det at skrive og det at lave film, fornemmer jeg heller ikke nogen forskel mellem at forelske mig og at lave film – eller at få et barn og at lave film. Det er blot to forskellige måder at formulere sig på. Det afgørende er ikke gennem hvad jeg udtrykker mig, men derimod hvem jeg er, når jeg gør det. Det centrale er, at man bør udtrykke sig selv 100% – hvad der selvfølgelig ikke altid lykkedes – og at der i hver akt koncentrerer så mange af ens erfaringer som muligt.

Den store fare i f. eks. både at skrive om film og selv at lave film er, at man kan komme til at opfatte det som kun et job; at man på en måde fremmedgøres overfor sig selv og blot producerer varer til et marked.

Man kan vel kalde mit standpunkt eksistentielistisk eller simpelthen romantisk, men der er – ganske særligt inden for filmen – en uhyre fare for at blive forladt af den dominerende commercialisme. Man forfalder måske til smarte effekter, der intet har at gøre med ens egne eller publikums behov, men kun med købmændenes. Derfor må man hele tiden være kritisk over for egne motiver. Så finder jeg det til gengæld meget værdifuldt at udtrykke sig på så mange måder som muligt.

Det er imidlertid også klart, at beskæftiger man sig med begge dele og f. eks. kender flere instruktører personligt, kan der være en fare for, at man som kritiker bliver korrumpet. En sådan situation er lige så forkastelig som den isolation, mange mener kritikeren bør befinde sig i, ifølge en eller anden forestilling om hans nødvendige objektivitet. Dette både urealistiske og urimelige krav fører gerne til postulater som, at en og samme person ikke på samme tid både kan være kritiker og lave film. Man kan imidlertid ikke forlange andet, end at kritikeren spiller med åbne kort. Til syvende og sidst vil han alligevel altid være subjektiv, og personligt kan jeg også bedst lide dem, der ikke lægger skjul på, at de er det. Man kan være enig eller ikke, provokeret til en stillingtagen bliver man imidlertid for det meste.

– Umiddelbart før premieren på din sidste film, »Som natt och dag«, har du i »Chaplin« forsvaret den fiktive spillefilm. Hvorfor?

– Først og fremmest – for ikke at blive misforstået – vil jeg gerne understrege, at film kan anvendes til hvad som helst. Jeg synes ikke det er mindre filmisk at lade en mand tale i to timer end at vise et slagsmål eller noget andet, som bevæger sig. Det er en vulgær filmæstetik, der hævder, at film er uløseligt forbundet med bevægelse.

Dernæst stiller du et spørgsmål, som jeg har stillet mig selv mange gange: hvorfor laver jeg biograffilm?

Jeg føler mig vel simpelthen tiltrukket af det medium, som biografen er. Det, jeg vil udtrykke, kan jeg ikke gøre bedre med noget andet medium, bl. a. fordi jeg tillægger det stor betydning at nå så mange mennesker som muligt. Hvis det vel at mærke er muligt uden at skulle gå på akkord med min samvittighed.

Skulle jeg fremstille meget ensidige betragtninger, f. eks. lave propaganda for en eller anden sag, så ville jeg ikke anvende filmen. Den er for mig en snigende, mere ejendommelig og drømmeagtig måde at udtrykke sig på i modsætning til den intellektuelt meget konkrete artikel. Med film kan man – med en hel del held – opnå at træffe mennesker lidt under bevidsthedsgrænsen. Man satser også mere ubluflædigt på sine egne erfaringer. Der er ikke tale om synspunkter, som kan diskuteres frem og tilbage i uendelighed, men om noget farligere; man blottet sig selv, og det er ikke så lidt af en bekendelse, føler jeg, uden at det af den grund overhovedet behøver at blive selvbiografisk.

Når jeg lægger så stor vægt på dette, er årsagen denne: er man ude efter – og det er jeg blandt andet – at kritisere bestemte relationer, situationer eller samfundet i det hele taget, må man huske, at kritikken bliver virkningsløs, hvis man ikke også inddrager sine egne erfaringer. Jeg må erkende, at jeg selv er en del af de forløb, som kritiseres, og er det borgerskabet el. lign., er det således i høj grad også tendenser i mig selv, jeg kritiserer. Jeg vil ikke stille mig uden for samfundet eller blot bilde mig ind, at det kan lade sig gøre. Omvendt kan man sige, at min kritik også først bliver interessant og nærværende i det øjeblik, den er knyttet til tendenser i mig selv.

– Du var forfatter, før du begyndte at instruere. Hvorfor forlod du egentlig litteraturen?

– Jeg ved det faktisk ikke. Den simpleste forklaring er vel, at jeg interesserede mig mere for film og at jeg følte mine evner i højere grad lå som instruktør. I hvert fald var jeg under arbejdet med min sidste roman blevet så voldsomt interesseret i at beskrive, hvordan ting og sager så ud, samt i hændelsesforløb, at det blev meget ubekvemt at skrive i modsætning til at filme. Mens man i litteraturen kun kan udtrykke sig punktuelt, er filmen mere lineær, således at man med største lethed kan beskrive forløb, mens de foregår, og samtidig få alle mulige detaljer med på samme billede.

– I en artikel i Kosmorama (nr. 83) har du om instruktørens situation skrevet, at »frihed får man, når man har pålagt sig valget, ikke når man har afstået fra det«. Vil du kommentere det nøjere?

– I Sverige – og vel i de øvrige nordiske lande hersker der den opfattelse, at film skal være bevægelse, dramatik, action. Jeg mener imidlertid, at man må have en betydelig mere nuanceret formel bevidsthed, når man laver film. På samme måde, som forfatteren omhyggeligt vælger et bestemt sprog til hver bog, må instruktøren gøre det. Det er forfærdelig vigtigt, at vi forfiner vort filmsprog sådan, at vi – uden at lyve – kan udtrykke forskellige former og forskellige nuancer af vores erfaringer i forhold til virkeligheden. Eftersom man laver film for at få andre – og vel en selv – til at handle anderledes og blive en smule

bedre mennesker, må man kunne beskrive sine erfaringer og virkeligheden på en passende måde, før man kan handle på en passende måde. Derfor er det, når man laver film, lige så vigtigt at vælge en adækvat form som et indhold. Problemstillingen er helt parallel til, at en forgrovet – nok så radikal – politisk tolkning af et socialt fænomen, er lige så farlig som en reaktionær, idet den ikke kan føre til andet end klodse handlinger, misforståelser m.m.

– At mennesker kan blive lidt bedre, siger du. Betragter du dig selv som moralist?

– Det gør jeg vel på en vis måde. Og det er nok blandt andet derfor, jeg gerne vil nå så mange mennesker som muligt. Mine film har dog ingen moralsk pointe. Jeg betragter mig ikke som moralist i den betydning, at jeg har nogen løsning, noget forslag til en måde at leve på, men snarere sådan, at jeg vil beskrive personer, der står i valgmuligheder, og som jeg, hvad enten de vælger forkert eller slet ikke vælger, vil kritisere. Eller måske samfundet for at tvinge dem i en vis retning, der intet har at gøre med deres indre behov.

– Er det Susannes livsførelse, du vil kritisere i »Som natt och dag«?

– På en måde, men samtidig vil jeg vise, at hun er offer for omstændigheder, hun ikke selv kan beherske. Offer for et håb, hun ikke selv har valgt. Hele hendes drøm om materiel fremgang og den store kærlighed er jo fortyndede skabeloner af ugeblandsromantikken, og man kan udmærket forestille sig, at hun har fået dem uden selv at vide det. Drømme, som det kapitalistiske samfund, vi lever i, ønsker at borgerne har, fordi de betaler sig.

Samtidig må man af et menneske kunne kræve en vis bevidsthed om en situation, selvom grænsen er meget svær at trække. Jeg mener ikke, at man kan beskrive et menneskes situation udelukkende ved marxistiske termer, selvom jeg er meget påvirket af dem. I det hele taget er det umuligt at beskrive et menneske fuldstændigt ved hjælp af noget intellektuelt system. For selv om vi er afhængige af miljø m.m., er det kun til en vis grænse. Her kan der være

Agneta Ekmanner og Claire Wikholm i »Som natt och dag«.

mystiske »huller«, og man kan opleve at et menneske bryder helt ud af systemet og kan handle frit. Det er disse øjeblikke, jeg gerne vil beskrive i mine film, men har vist egentlig ikke rigtig gjort det endnu. Måske i slutningen af »Kys og kram«, da pigen nærmer sig John, den anden mand, mens »Som natt och dag« er en lidt mystisk, pessimistisk og på en måde meget privat film, hvor jeg snarere har koncentreret mig om at vise en kompleks situation – uden iøvrigt at komme ind på, hvornår man kan bebrejde samfundet, at Susanne handler, som hun gør. Jeg har ikke prøvet at løse noget problem, men at blotlægge eller fremvise et. Prøvet på at beskrive en gruppe mennesker, som hver på deres måde spiller roller, der fører til splittelse i dem selv, som f. eks. i Susanne, der ikke er i stand til at skelne mellem rollens og sine egne behov.

– Hvorfor titlen »Som natt och dag«?

– Den er selvfølgelig taget fra udtrykket: »De er forskellige som nat og dag«, og skulle sige noget dels om modsætningerne mellem Susanne og søsteren Claire, og dels om dem i Susanne selv. Eller man kan – i freudianske termer – sige, at de to søstre er to sider af samme person. Filmen skulle således også gerne i sin personskildring komme i modsætningsforhold til titlens uhyre kategoriske opdeling.

Faktisk er denne film meget inspireret af post-freudiansk tænkning. Det var efter læsning af den engelske psykiater R. D. Laings bog »Oplevelsens politik« (udkommet på forlaget Rhodos, red.) at jeg fik ideen til filmen. Han opstiller nemlig – meget forenklet – den teori, at årsagerne til psykiske sygdomme kan findes såvel i samfundet som i patienten selv.

– Tempoet i »Som natt och dag« er meget behersket, ikke overvældende medrivende, til trods for at personernes konflikter egentlig er meget dramatiske?

– Konflikterne kunne nok været serveret lidt tydeligere. På en måde vil jeg gerne lave film, der er mere emotionelle end denne, men jeg lægger også stor vægt på, at tilskueren har en vis frihed til at vælge forskellige muligheder at betragte på. Jeg kan ikke lide film, der er helt »færdigserverede«, som helt tilsidesætter tilskueren og forsøger at »voldtage« ham med skræffefferter



eller blot et meget suggererende tempo. Det betragter jeg som en fascistisk æstetik. »Z« er vel et af de seneste eksempler på dette. Jeg opfatter ikke publikum som en stor homogen, lidt halvdum, masse, som man skal lure. Selv hader jeg at blive luret i biografen.

– Hvilken rolle spiller publikum for dig, når du laver film?

– Selvfølgelig en stor rolle, hvilket umiddelbart er naturligt, når man arbejder med et massemedium. Men jeg betragter det ikke som en kommerciel størrelse. Jeg prøver hele tiden at være så eksakt og tydelig som mulig og ikke glemme tilskuerens modtagersituation i biografen, hvor kun billederne på lærredet skal virke. At beskæftige sig med kunst er i det hele taget for mig ikke så lidt af en pædagogisk opgave; man prøver at forklare sig gennem et konkret stof. Generelt kan jeg sige, at jeg lægger meget vægt på, at der kan komme en dialog igang mellem filmen og publikum.

– Din næste film, »Grisejagten«, er næsten færdig. Hvad er temaet?

– Det er en satire om en bureaukrat. Han får til opgave at udrydde alle grise i Sverige og udfører hvervet uden på et eneste tidspunkt at spørge sig selv: hvorfor? Han er en slags fascistisk person, men uvidende om sin situation, pligtro til det yderste og ikke på nogen måde ond. Han udfører bare de ordrer, han har fået, og han er derfor på en måde ekstra farlig.

Foruden at skildre selve hovedpersonens forhold til sit arbejde – eller mangel på samme har jeg prøvet indirekte at fange noget karakteristisk ved vores velfærdssamfund, hvor modsætninger nok eksisterer, men hele tiden skjules under bureaukratiet.

»Grisejagten« er meget forskellig fra mine hidtidige film, bl. a. fordi den bygger på en andens stof, en roman af den unge svenske forfatter P. C. Jersild. Jeg følte, det var vigtigt for mig at komme lidt væk fra det meget personlige, der måske til syvende og sidst snarere interesserer mig selv end publikum, og lave en mere konkret film.

– Hvordan er dit forhold til politiske film? Så vidt jeg kan se, er dine film nok politisk bevidste, men du skildrer hele tiden samfundet via enkeltpersoner. Særlig aggressive er filmene i hvert fald ikke.

– Nej, det kan man næppe sige. Og jeg er heller ikke spor interesseret i at lave politisk-propagandistiske film. Dels ligger det ikke til mig og dels er deres funktion meget problematisk for mig at se. Hvordan kan man sikre sig, at sådanne film virkelig når ud til dem, den er lavet for? Hvis ikke, er arbejdet jo ret meningsløst. Jeg holder f. eks. meget af »La hora de los Hornos«, men den har ikke nået bønderne i Argentina, sikkert kun filmklubberne i Europa.

Jeg føler på den anden side, at man ikke kan arbejde med film i dag uden en politisk bevidsthed, hvilket jeg håber mine film vidner om. De skildrer i hvert fald ikke mennesker som isolerede individer og er således langt fra Bergmanfilmene. Forøvrigt er jeg i »Grisejagten« og min næste film »Brott« på vej mod en mere direkte politisk film. »Brott«, der produceres af TV, skildrer klassebevidstheden i retssystemet. Men det er nok bare afstikkere; den film, jeg planlægger at optage til sommer, bliver en tilbagevendende til de mere personlige temaer, som i de første to. *Philip Lauritzen.*

STELLAN OLSSON

Instruktøren Stellan Olsson (f. 1937) forlod den svenske filmskole sammen med Jonas Cornell efter et halvt års studier, og hans debutfilm »Oss emellan« var blandt de fire spillefilm, der fik højeste præmiebeløb ved filminstitutets årlige uddeling. (De øvrige tre var »Skammen«, »Den hvide Sport« og »Oprøret i Adalen«).

EN VURDERING

»Oss emellan« er skabt ud af et meget nært samarbejde mellem Olsson, Per Oscarsson, dennes hustru Bärbel og parrets tre børn. Familien Oscarsson spiller et kunstnerægtepar, og en væsentlig del af filmen er spredte improvisationer inden for denne lille familie, scener af stor varme, ømhed og intimitet. Konflikten i filmen udspringer især af familiens møde med omverdenen: da Per Oscarsson af en fabriksbestyrelse bliver opfordret til at skabe en vægdekoration, kommer hans kunstneriske samvittighed uvægerligt i konflikt med de økonomiske magthavere i det samfund, han kun meget besværligt kan fungere i. Bestyrelsen ønsker at censurere det politiske indhold ud af dekorationen.

Per Oscarsson spiller det udisciplinerede følelsesmenneske, der har svært ved at læg-

ge bånd på sig selv i nogen retning, og det skaber også problemer inden for hans iøvrigt meget lykkelige familieliv. Hans impulsivitet er filmen igennem konfronteret med omgivelsernes mere beherskede, men også mindre følelsesfulde reaktioner. Man forstår godt, at de øvrige passagerer i en bus generes af, at Per Oscarsson absolut vil dele sin ubeherskede glæde over et eller andet med alle tilstedeværende. Han er besværlig at leve med, men han har de barnlige følelsers ret over for omgivelser, der oftest er fantasiforladte og materialistiske.

På filmens fortekster er Per Oscarsson anført som medforfatter sammen med instruktøren, hvilket ikke overrasker. Han er i så intim kontakt med sin rolle i filmen, at det er rimeligt at kalde ham medskaber. Hans rolle er beslægtet med, hvad han lavede i Henning Carlsens »Sult«. I begge film skildrer han den impulsive kunstner-naturns konflikt med en alt for beregnende omverden, men i »Oss emellan« spiller han mere affrustreret og mindre neurotisk end tidligere. Han spiller med en varme og en improvisatorisk fornemmelse, som man ikke tidligere mindes at være stødt på hos denne begavede skuespiller.

»Oss emellan«, der iøvrigt er smukt fotograferet af Jesper Høm, er ikke nogen særlig kompliceret film. Men den er meget charmerende i sin impressionisme, og dens problematik er vedkommende.

Scene fra »Oss emellan«.

Chr. Braad Thomsen.

