

Johannes H.
Christensen anmelder
Henrik Stangerups
debut- og debatfilm
»Giv Gud en chance
om søndagen«

A black and white photograph showing a person from behind, wearing a long, dark, heavy coat, walking away on a gravel path. The path leads towards a town or village in the distance. A utility pole with several cross-arms is visible on the right side of the path. The background shows buildings and trees under a bright, overcast sky. The overall mood is somber and contemplative.

den
direkte
film

Når folk skal vise en præst god vilje og imødekommenhed, forsikrer de ham som regel beroligende, at man sandelig ikke kan mærke på ham, at han er præst, for om sådan er og hans bestilling har man fastlåsed og dirkefri forestillinger, som man i enkelttilfælde dog generøst dispenserer fra. Denne tilstand beror på, at langt de fleste står fremmede og sky over for hele det kirkelige apparat og dem, hvis dont det er at betjene det. Af netop dette forhold føler pastor Riesing, hovedpersonen i Henrik Stangerups debutfilm, sig hjælpeløst kuert, som det fremgår af hans famlende forklaring til TV-reporteren, og om dette misforhold og dets sandsynlige følger handler filmen. Kun i ringe omfang søger Stangerup at begrunde tingenes tilstand eller at analysere, hvorfor det er kommet så vidt, men ved som en sonde at føre kameraet ind i et sjællandsk landsogn vil han dokumentere, hvordan landet ligger.

Der er således ikke tale om nogen psykologisk film, efter sit anlæg er den sociologisk, ikke nogen landsbypræsts dagbog, men en journalists rapport. Stangerup er ikke ude på at forfølge en udvikling i dens forskellige faser, tværtimod sætter han ind i bredden for at skildre en enkelt etape i dens brogede bestanddele. Derfor skal man ikke forundres over, at der intet meddeles om præstens fortid; det er hans situation som præst, der har interesse, ikke så meget hans egen historie eller privatperson.

Det er præstens problem, at ingen gider tage hans arbejde alvorligt. Med sikker situationsformemmelse registrerer filmen, hvordan de mennesker, han færdes iblandt, savner forudsætninger for at fatte, hvad de egentlig skal med ham; dybest set er det også hans egen vildrede, for selv står han vankelmødig over for sit eget arbejde. Det er meget svært at være uenig med Stangerup i, at den officielle religion for længst er uofficielt afdød, på samme måde som kongen Frode Fredegod, om hvem sagnet vil vide, at han endnu længe efter sin død blev fragtet om i landet som regerende lig. Tidligere var kirken den selvfølgelige og uantastede forvalter af, hvad der rørte sig religiøst i den enkelte, og de kristelige forestillinger uundværligt inventar i ethvert menneskes åndelige bohøve. Nu til dags opretholder man kirkeinstitutionen, selv om det religiøse sprog er så dødt som etruskisk og de åndelige realiteter, det engang nærede, visnet bort. Som et vidnesbyrd om den almindelige generthed ved de gængse kirkelige begreber må man forstå skolebørnenes fnisende undseelighed, da præsten i religionstimen – en af filmens allerbedst iagttagede sekvenser – spørger dem ud om, hvad bøn er for noget, og ligeledes deres bestemte forsikringer om, at de tror ikke en skid på Gud.

Man kan ikke bebrejde Stangerup, at han ikke anviser nogen mellemvej mellem sin præst og telmissionen, men man kan nok blive betænkelig ved hans indstilling til sin hovedperson. Riesing er en veg og udflydende person, også mere end man skulle forvente, og det opleves i nogen grad som en splittelse i figuren, at han med sine ganske vist aldeles udvandede Lindhardt/Løgstrupske synspunkter alligevel er så uformuleret og af alle stykker udser sig »Ordet«, og der er heller ingen tvivl om, at filmen ville have vundet i spændstighed, om han havde været lidt mere robust og modstandsdygtig. Men

der ligger her en underlig kulde mellem instruktøren og hans hovedperson. Stangerups sans for det pinlige er udviklet til stor følsomhed – svigermors besøg, Riesings fuldskab ved festen, men man aner hos ham samtidig en fascination af forfaldet, for når man fundrer over Riesing, kan man strejfes af den tanke, at det måske i lige så høj grad som hans embede er en besynderlig lyst hos hans ophavsmand ved at studere selve opløsningsprocessen, der er skyld i miseren. Men nøjagtigt at identificere Henrik Stangerup i filmen volder en del besvær, som er af principiel karakter.

Filmene er nemlig en manifestation af en velgennemtænkt, delvis ny æstetisk teori, hvis første aflægger her til lands var Grønlykkernes »Balladen om Carl-Henning«, og som Stangerup selv har opereret for i en kronik i Politiken 9. maj 1969, hvor han taler om »den direkte film«. I hælene på Cahiers-redaktøren Comolli definerer han den som »den moderne film, der ofte kun med nogle få manuskriptark som sikkerhedsnet bevæger sig ud i virkeligheden. Første etape er det store forbrug af råfilm, hvor alt bliver optaget, hvor virkeligheden bliver konsumeret. Anden etape er klipningen – og det er først dér, en film bliver til for alvor«. Det gælder om, »i første omgang at skabe film på stedet, at leve den frem i det miljø, der er det valgte, og så i anden og vigtigste omgang at skabe den ved klippebordet«, og i et interview i Information 29.4.70 uddyber Stangerup teorien: »Det gælder om at få det hele i kassen, ligesom når man lynhurtigt skriver en kladde med masser af fejl. Der er tre stadier: Drejebogen er synopsis, optagelserne kladde, og klipningen renskrivning.« Både Grønlykkernes og nu Stangerups egen film er eksempler, der godtgør metodens anvendelighed. Begge viser de, hvordan en foreliggende virkelighed på håndgribelig og genkendelig måde kan indfanges af et kamera, og der er over amatørernes optræden en tvungende naturlighed og troværdighed, som er et særsyn i dansk film. Men metoden vækker hurtigt mistanke om en iboende begrænsning, for det ser ud til, at den med nødvendighed tvinger ud i det episodiske, så at filmens virkekraft og styrke gøres afhængig af, om den enkelte situation fungerer som sluttet, selvberørende helhed, ikke så meget som et skridt frem mod forståelsen af en overordnet hensigt. Har instruktøren flair for det valgte miljø, og fantasi nok til at gå på opdagelse i det uden at fortabe sig i det tilfældigt kuriøse, men med kameraet hitte det på en gang særegne og almene, kan resultatet som i disse to tilfælde blive fremragende. Men noget tyder på, at hvad filmen i sine enkelte dele når af træfsikkerhed og bemægtiger sig af virkelighed, det sætter den over styr som afrundet helhed og regelbundet forløb, og man må tvivle om, at det ud fra Stangerups teori skulle være muligt at lave film, der fra først til sidst analyserende forfølger et enkelt menneskes udvikling, eller afdækker en mere kompliceret psykisk konflikt, for i det tilfælde er det ikke intensiteten og det høje omdrejningstal i den enkelte sekvens, som gør udslaget, men dybden og konsekvensen i den tankegang, som afbilder sig i selve værket. Da er det ikke først ved klippebordet, filmen bliver til for alvor; klipningen bliver – for nu at blive i Stangerups eget billede – snarere tegnsætning end renskrivning. Det er i den forbindelse påfalden-

de, at hverken Grønlykkernes eller Stangerups film udmærker sig ved noget stramt disponeret episk forløb, men fortælles causerende, ved at episode hægtes på episode. Filmene er anekdotiske og kunne begge godt have været lidt kortere, men også godt have rummet flere fund og episoder – der er altid plads til en til, og det havde ikke ændret stort, mens man f. eks. i »Vredens Dag« vanskeligt kunne undvære blot en enkelt scene, uden at det ville føles som en amputation, fordi de i filmens forløb alle forudsætter hinanden, for slet ikke at tale om et stykke sjæleligt mikroskopi som Rohmers »Min nat hos Maud«.

Det er klart, at i film som Stangerups gør instruktøren sig gældende på en anden, mere fordægt måde end ellers, for det er jo ikke i første omgang sin egen virkelighed, han dissekerer, og kun indirekte afbilder han sin egen vision i begivenhedsrækken. Det stykke virkelighed, vi ser på lærredet, præsenterer sig højt som set gennem et temperament, for med Stangerups egne ord gælder det om »at efterspore virkelighedens egen logik. – Det gælder om at vise tingene, lægge dem frem for tilskuerne og lade dem selv drage konsekvenserne«. Men hvilke konsekvenser? Akkurat dem filmen lægger op til, for instruktøren er jo på spil som ansvarlig for arten og omfanget af det materiale, hvoraf konsekvenserne skal drages, og det er vist nok en umulighed berettiget at drage andre end instruktøren mere eller mindre åbenlyst lægger nær. Både for tilskuer og instruktør bliver det da et problem, hvor han griber styrende ind og hvor det blot er virkelighedsreportage, og meget tyder på, at Stangerup har haft svært ved at afgøre med sig selv, hvor han skulle dirigere, og hvor han skulle nøjes med at formidle. At Stangerup decideret spiller en større rolle, end han vil være ved, lader sig klart belyse i forbindelse med savværksejeren og hans placering. Mellem ham og præsten oprettes nemlig en slags trådløs forbindelse, som man ikke undgår at fornemme, men som aldrig får signifikans. Savværksejeren er en mand, hvis tid ebber ud, som præstens arbejde er uden mening, er savværksejerens ved at være omsonst – ingen bygger mere i tømmer, og da det står klart, hvordan grunden skrider under Riesing, lader Stangerup savværksejeren dø. Hvor snævert de to er forbundet, fremgår af begravelsens placering umiddelbart efter skænderiet med konen, så at det musikalske tema fortsætter herfra over i begravelses-scenerne. Om denne forbindelse kan man konstatere, at den er der uden rigtigt at betyde noget. Dødsfaldet tjener blot som et af flere tegn for præstens forfald.

At Stangerup hist og her har villet noget, men har ladet det forblive ved tilløbet uden at kunne finde ud af at integrere en idé meningsfuldt i sammenhængen, er især den demonstrative brug, han gør af kisten, et iøjnefaldende eksempel på. Da »Ordet« indstuderes, ser man den blive båret over en gårdsplads og ind i forsamlingshuset, scenen virker lidt beklemmende, indtil man opdager, at det jo bare er den uundværligste rekvirit i stykket. Senere, efter præstefolkens opgør, klippes der igen til kisten, som nu bæres ud. At det er savværksejeren, der ligger i den, forvisnes man først om, da følget i et totalbillede passerer forbi tømmerstaberne. Korrespondancen mellem de to scener er indlysende: Begge fremhæves af klipningen, som er poin-

teret og overrumplende, så meget at det ligner en tanke, men man når ingen vegne ved at forfølge den, for den er ikke andet end et indfald uden rækkevidde.

På en lignende måde er Ebbe Reich anbragt i filmen. Han er først gæst i sognet ved et inderligt mislykket, men prægtigt genlivet kulturarrangement, hvor han møder så mat en genklang for sin forkyndelse, som præsten for sin. I deres samtale bagefter om præstens syn på sit job, er det ham, der kommer til kort, til trods for at Reich selv heller intet fornuftigt får sagt. Siden, mens præsten turer om i København, står han som passivt vidne, da politiet slår kløerne i Reich og lossere ham ind i et salatfad. Det venligste og mest nærliggende er at tyde scenen som en yderligere objektivering af præstens kvælende følelse af blokering og indespærring, men selv om man kvier sig ved at godtage det, aner man, at meningen kan være den, at her konfronteres den udflyppede, afsporede præst med den trodsigt handlende, aktivt engagerede næste. Denne antagelse støttes i hvert fald af Schleimanns patetiske gas under midnatsmessen i Holmens Kirke, hvor han får det til, at ikke Gud, men næsten er død, og at præsten ikke skal tale ned til folk, men bør være ude iblandt dem.

Eksemplerne er tilstrækkelige til at vise, at Stangerup ikke nøjes med at gå på opdagelse i den danske virkelighed, og at virkelighedens logik enten ikke altid er helt gennemsigtig – hvad vist må siges at være en mangel ved enhver logik – eller også har den en påfaldende evne til at falde sammen med Stangerups hensigter, som han imidlertid hverken klart vil vedgå eller give helt slip på, for så snart han åbenlyst griber ind i handlingen, kommer han i konflikt med sin egen approach til stoffet, »den direkte films« metode. »Hvis tingene fungerer på et realistisk plan, får de altid symbolske overtoner, men jeg sidder ikke og siger, at nu skal vi have brændende marker, og det er sjælen, der brænder. Men det er kun skønt, hvis der hele tiden i filmen er symbolske overtoner,« siger Stangerup, og ingen vil bestride det nødvendige i, at tingene fungerer på et realistisk plan. Men ved til en vis grad at lade tilfældighederne afgøre, hvad der bliver symbolsk og hvad ikke, reducerer Stangerup voldsomt sig selv inde i filmen på en måde, som slet ikke er mulig. Gør instruktøren det symbolske til noget, der forventes at indfinde sig af sig selv, giver han afkald på et værdifuldt kunstnerisk virkemiddel, han trækker sig baglæns ud af værket og gør iøjnefaldende træk til tilfældigheder. Derved nægter han sig selv bevidst at udnytte det betydningspotential, de er ladet med. Ved en filistrøs koncentration om det realistiske kan man selvfølgelig nok lokke en enkelt overtone frem hist og her, som de to tog, der fjerner sig i hver sin retning fra stationen.

Den slags ting bliver bare ikke til symboler, men får kun den luftige, i værste fald banale antydningens karakter, hvis ikke instruktøren forarbejdende forfølger dem og inkorporerer dem meningsbærende i værket som tegn og vejvisere. Dette må man stort set undvære i Stangerups film, og mon ikke det er grunden til, at den fortaber sig i ens erindring, så snart man får den lidt på afstand. Det er svært at se rettere, end at det har med metoden at gøre: Når det gælder om at få så meget i kassen som overhovedet



Ebbe Reich som digteren og Ulf Pilgaard som pastor Riesing på den lokale jernbanestation i »Giv Gud en chance om søndagen«.

muligt, satser man på de heldige optagelser, de bliver bestemmende for sammenhængen, og da er det tænkeligt, at hvad der burde være en overdådighed af materiale, bliver til tvang over instruktøren ved klippebordet. Rundt omkring i filmen kan man få en lumsk anelse om, at Stangerup er blevet begrænset af sine optagelser, og har været henvist til forhåndenværende stumper: Vidste man ikke i forvejen, at Møllehave er tryllekunstner, ville det være svært at greje, hvad det er, han tager sig til, eller hvorfor, der standses op ved ham. Det er heller ikke til at begribe, hvorfor savværksejeren har forset sig på den skikkelige Stoffer, og – mærkværdigst af alt – hvorfor bliver præstekonen sur, da Ebbe Reich ikke vil med det sidste tog?

Men filmen står sig trods usikkerhed og mangler. Stangerup har bevist, at han kan arbejde med filmmediet på andre vilkår end de traditionelle; især overbevises man om hans evner som personinstruktør, samtlige medvirkende er – måske med undtagelse af Ove Sprogø – enormt velanbragte, og alle aflokkes de foran kameraet individuelle og spontane reaktioner. Der er ingen grund til at fremhæve nogen frem for andre, men Erik Nørgaards lærer Petersen er nu noget ganske særligt. For Ulf Pilgaard er hovedrollen et kunstnerisk landnam, og man må håbe, han får muligheder for at udvikle sit talent for det spleenede. I to tilfælde har Stangerup været ganske ekstraordinært heldig i sit valg af medarbejdere: Henning Camres blufærdige, gråmelerede efterårsbilleder er af uvurderlig betydning for filmens hele stemnings-

leje. I hans fotografering lykkes indfald, der i sig selv er nær på det banale, som da der under begravelsen klippes til et billede af et plovsvær, der sættes i mulden, men det går, simpelt hen fordi pløjningen er filmet i den rigtige indstilling. Det andet tilfælde er komponisten Patric Gowers gennemtænkte og meddigende ledsagemusik.

Foruden hvad Henrik Stangerup ellers har udtalt om sin film, – det er jo efterhånden en del – skal han have yttret ønske om, at den måtte blive en folkelig debatfilm, og det er den blevet som vist ingen dansk film siden »Weekend« og »Gertrud«. Det er meget langt at nå for en debuterende instruktør.

Johs. H. Christensen

■ GIV GUD EN CHANCE OM SØNDAGEN, 1970. NATIONALITET: Danmark. PRODUKTION: ASA Film Studio. PRODUKTIONSLEDER: Ivar Søb/Ass. Esben Højlund Carlsen. INSTRUKTØR: Henrik Stangerup. MANUSKRIFT: Henrik Stangerup og Jørgen Stiegelmann. FOTO: Henning Camre/Ass. Rolf Håaen. KLIP: Lars Brydesen. MUSIK: Patrick Gowers. TONE: Kaj Gram Larsen/Ass. Ken Mårtenssen. REKVISITØR: James Leavens. INSTRUKTØR-ASSISTENT: Gert Fredholm. MEDVIRKENDE: Ulf Pilgaard (PASTOR NIELS RIESING), Lotte Tarp (HANNE RIESING), Vibeke Reumert (HANNES MØR), Ove Sprogø (PRÆST VED ROSKILDE DOMKIRKE), Ole Storm (SAVVÆRKSEJER THORSEN), Rachel Bæklund (HANS KONE), Erik Nørgaard (LÆRER PETERSEN), Ebbe Reich (DIGTEREN), Erik Halskov-Jensen (GRUSGRAVARBEJDER), Annelise Halskov-Jensen (HANS KONE), Knud Jansen (RIDESKOLEEJER), Leif Mønsted (VÆKKELSESPRÆDIKANT), Niels Ufer, Jørgen Schleimann, Arne Skovhus og Johannes Møllehave (TEOLOGER), Karl Andersen (STOFFER), Julius Larsen (KLOKKEREN), Mogens Andreasen (KORDEGN), Vilhelm Riegels (ORGANIST), Henrik Stangerup (KISTEBÆRER). LÆNGDE: 94 min., 2575 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Athena. DANSK PREMIERE: Dagmar 22.4.1970.