

så gælder et kærlighedsforhold eller en samtale. Det går på den måde. Noget begynder, griber fat og glider bort. En samtale er i så henseende karakteristisk. To mænd sidder og snakker. Den ene har noget på hjerte. Han mener at se igennem deres fælles tilstand ind til dens årsager. Den anden hører efter indtil han ikke gør det længere, fordi han er kommet til at se ud af vinduet og ned i gården, hvor en mand spiller på sin melankolske violin. Kammeratens ord forsvinder bag tonerne. En forholder sig til omstændighederne fortønes til omstændighedernes stemning. Og sådan med hele filmen. Den er, som instruktøren indirekte forklarer det i programmet, ikke tænkt hverken politisk eller realistisk, og hvis nogen spørger, hvad mange givet vil gøre, hvad filmen vil, må man netop svare, at den vil fastholde en stemning mellem mennesker, der har svært ved andet.

Det har derfor heller ingen dybere betydning, at den er henlagt til trediverne. Der er gjort meget ud af tidsbestemmelsen i »Hør, var der ikke en, som lo?«, og det er gjort godt. Men den er ikke afgørende. Nogle indlagte sekvenser, hvor der bag billeder af vandrende fødder høres oplæsning af radioavisens budskaber ude fra den store verden, bidrager da heller ikke til noget somhelst. Føjer ikke Nørrebro mikrokosmos, hvor filmen foregår, sammen med verden iøvrigt, for vi er som sagt i en verden for sig. Ikke på Københavns Nørrebro men i fantasien. Et underste land hvor menneskene tudser frem og tilbage med deres omsonste gøremål eller sover bort på en bænk i en park under den sne, de har ventet så længe. Det er bestandigt tussmørke; hvis solen anes er det kun som genskær. Vi er i et halvlivs, hvor konturerne fortønes og ingen slår til. Noget filmen konstaterer overbærende og loyalt uden opgivende fortvivlelse eller moraliserende fordømmelse. Her er hverken King Vidors afmagt eller Piel Jutzis beslutsomhed. Holdningen er lakonisk, stemningen melankolsk og bevægelsen så langsom at den næsten hører op. Der er nok temposkift, og temperamentet og temperaturen kan veksle, men grundtonen er en og samme. Vekslingerne sker indenfor en ramme så snæver som en sonate, den form filmen måske bedst kan lignedes ved. Få satser for få instrumenter. Det sværeste af alt. Det at frasige sig de slående virkninger, overrumplingerne, spændingsaccelerationerne, følelsesudladningen, dramaet. Her er det et spørgsmål om at holde tilbage og holde balance. Og det blir der. Nogle indlagte drømmesekvenser er ubegribeligt ved siden af og falske i anslaget, men i Henning Christiansens fotografi glider filmen iøvrigt umærkeligt og fint frem i sin monokrome enstonighed. Den har stil og karakter. Den kunne være kortere men også længere. Den har ingen begyndelse og ingen afslutning. Men så længe det varer, lytter man og ser på, mens der musiceres på lærredet. Omhyggeligt og personligt. En forestilling som sjældent overvurderer sig selv og som aldrig undervurderer publikum. (Danmark 1978).

Niels Jensen



Lone Kellermann og Lea Risum
Brøgger i »Vinterbørn«

Vinterbørn

Instruktør: ASTRID HENNING-JENSEN

»Vinterbørn« har fået en usædvanlig stor reklameopbakning for en dansk film, og den kan samtidig trække på romanforlæggets succes. Det anslås, at ca. hver ottende dansker har læst Dea Trier Mørchs roman, og hvis lige så mange ser filmen, så vil den blive så stor en succes, at produktionskostningerne formentlig kommer hjem.

Filmens *lancers* da også som en filmatisering, og det præger desuden efter min mening filmen på en uheldig måde. Den har sat sig mellem to stole – enten skulle man have holdt sig tættere til romanen eller man skulle have forholdt sig mere frit.

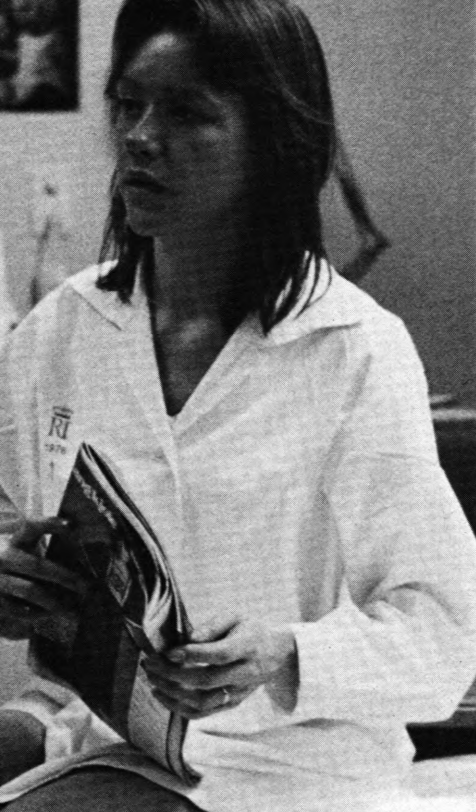
Børn, kvinder og ægteskab har stået centralt i Astrid Henning-Jensens filmkarriere (hvor hun ofte har arbejdet sammen med sin mand, Bjarne H-J). Tænk f.eks. på »Ditte Menneskebarn«, »De pokkers unger«, »Palle alene i verden«, »Paw« og »Utro« – for at nævne de kendteste i en lang række. En film om kvinders oplevelse af det indbyrdes samvær omkring den fælles situation, børnefødslen, på et stort hospitals fødselsafdeling skulle være et oplagt emne for hende.

Emne og handlingsforløb er fælles for roman og film, men holdningen er forskellig. Forfatteren er kvindebevidst og erklæret kommunist, instruktøren proklamerer hverken at være kommunist eller rødstrømpet. Denne forskel viser sig tydeligt i de to værker, og det kan være en grund til at Dea Trier Mørch nægter at kommentere filmen. Bog og film er to selvstændige værker, erklærer hun.

Det er naturligvis to selvstændige værker. Og hvor tit har man ikke set et ringe litterært forlæg udviklet til filmisk mesterværk – og omvendt. Forlægget dikterer ikke det nye værk, det er filmatiseringsproblematikkens første bud. Det bundes både i at det drejer sig om to forskellige kunstnere. Følgelig kan romanforlægget være den kunstneriske vurdering af filmen ligegyldig. Men ligesom man kan spore visse tematiske tendenser i filminstruktørens tidligere produktion, så kan man også spore nogle i forlægget. Er formålet at finde ud af hvorfor filmen er som den er, så er forlægget en af mulighederne.

Forløbet i »Vinterbørn« (roman/film) kan forholdes til forskellige skemaer. Der er Grand Hotel modellen: en række uafhængige skæbner væves ind i hinanden, tilfældigheder (skæbnen) får afgørende indflydelse på den enkeltes liv, altså i dobbelt forstand skæbne-dramaet. Så er der hverdagsrealisme: alle hverdagens små tilfældigheder hober sig op til en skitse af det almindelige liv. Det benyttes ofte i den litterære dokumentarisme (til forskel fra film-dokumentarismen, der er noget helt andet). Og så er der socialrealismen: de forskellige personer dukker op som repræsentanter for sociale klasser, grupper, funktioner osv. I alle tilfælde kan man lægge større eller mindre vægt på det almene: fordelingen af lykke og ulykke, det samfundsmæssige tværsnit eller andet.

Romanen »Vinterbørn« har socialrealismen som grundskema og herover udfoldes hverdagsrealismen. Det sociale skema og budskab fungerer diskret strukturerende og pointerende mens ophobningen af oplevelsens detaljer både tjener til at karakterisere personer og situation, således at alle kan være med, uanset politisk anskuelse. Nye læsere kan begynde her, og



ingen skræmmes væk. Romanen henvender sig til alle, der har født eller snart skal til det. Den har et kvindespecifikt udgangspunkt og belyser det noget nært mest naturbundne med dets sociale udformning, således at både den enkelte konkrete oplevelse og et socialt perspektiv fastholdes. Pointen er bevidstheden om oplevelsen som del af identiteten, bevidstheden som bevidstheden om sig selv og dette som grundlag for solidaritet med andre: »En kvinde har det samme behov for at tale om sin fødsel – og den samme naturlige adkomst til det – som folk har for at tale om deres udlandsrejser. ... Det at fortælle om sine oplevelser – det tjener forskellige formål. Ordene giver det formløse form. Indtrykkene bliver mere afgrænsede og overskuelige og derfor lettere at ha med at gøre i fremtiden. At fortælle giver identitet og selvtilidd. Og det skaber desuden en vis distance til hændelser, der har påvirket én for kraftigt.« (side 266).

Hermed har Dea Trier Mørch karakteriseret et menneskeligt behov som et socialt behov, et kvindespecifikt behov og sit eget formål med romanen.

Hovedpersonen i romanen, Marie Hansen, er ugift mor, barnets far er grønlander, hun har politisk litteratur med ved indlæggelsen. Efterhånden går hun over til ugebladene, ligesom de andre patienter, og det samlede filigranmønster af forskellige interesser og social baggrund viger for den fællesoplevelse af børnefødslen. Alle disse forskellige kvinder har noget til fælles, og den forskellige baggrunds skillelinier opløses, for nogen mere end for andre. Kun de mest overklasseprægede og den formentlig mest undertrykte – fremskridtspartimandens kone – går ikke op i helheden. Men personalet, specielt den kvindelige del – sygeplejersker og jordemødre – gør.

Institutionen (hospitalet) beskrives skiftevis som stor og kold (negativbilledet er et tilbagevendende udtryk) og som varm, øm og forstående, det sidstnævnte i kraft af dens mennesker. Institutionen er i sig selv genstand for politiske omskiftelser – men indenfor dens mur ophæves de forskelle, der bestemmer livet udenfor: »På femte- eller sjattedagen forlader de denne barselgang, dette drømmeland, hvor alle var lige – eller i det mindste noget, der lignede lige. De vender tilbage til deres respektive klasse, til deres skuffe, til deres hylde. Fællesskabet opløses og kommer aldrig igen.« (side 280). Titlen »Vinterbørn« går umiddelbart på den særligt komplicerede fødsel, der har motiveret hospitalsindlæggelse. Men den kan også forstås som en karakteristisk af mødrene i forhold til deres sociale baggrund uden for hospitalet – og dermed børnenes opvækstvilkår.

Filmen *Vinterbørn* er en trofast filmatisering. Den benytter romanens handlings-tråd, personkarakteristik og dialog. Men den er et selvstændigt værk. Ikke alene fordi den udspiller sig i billeder. Også fordi dens tema er et andet. Vi får at vide, at Marie Hansen (Ann-Mari Max Hansen) læser politisk litteratur og at hendes barns far er grønlander. Vi får masser af bemærkninger fra de øvrige personer, der viser den forskellige sociale baggrund. Osv. Det tjener til karakteristik af personernes indbyrdes forskelle – men ikke som noget sammenhængende mønster, der prætenderer et samfundsmæssigt helhedsbillede. Filmen slutter med Marie Hansens lykke over det nyfødte barn. Romanen slutter med at hun og alle de andre vender tilbage til livet udenfor hospitalet (jvf. citatet ovenfor). Det fællesskab, som filmen opruller, er ikke et socialt fællesskab, ikke en indbyrdes solidaritet – for det forudsætter at det går på tværs af nogle markerede skel. Det er i stedet et skæbnefællesskab.

Om man foretrækker romanens eller filmens pointe afhænger af hvad man ønsker af kunst. Om romanen er lykkedes på sine præmisser skal jeg ikke gå nærmere ind på. Men er filmen lykkedes?

Når jeg har trukket romanens præmisser op, så er det altså ikke for at sige, at filmen er dårlig *fordi* den ikke er som romanen. Men for at beskrive den ide, der har motiveret romanens litterære teknik. Problemet med filmen er, at den har søgt at overføre teknikken uden ideen. Filmatiseringsproblematikkens andet bud er det elementære, der gælder for al kunstfrembringelse, at de kunstneriske virkemidler må udspringe af den kunstneriske idé. I det socialrealismens skema for strukturering og pointering er droppet, må der findes noget andet. Dette andet er for så vidt skæbne-dramat. Skæbne og skæbnerne er der, men drammet mangler. I stedet spiller filmen på hverdagsrealismens ophobning af små detaljer. Men de karakteriserer netop tilfældigheder og ikke Skæbne som et styrende princip. Hvor romanens emne er noget alment menneskeligt i den specifikke sociale udformning, dér peger filmens forløb mod at reducere det sociale til det almene. Det

er lykke at få børn, ulykke ikke at få dem. Man kan sige, at filmen henvender sig til alle, der er blevet født, uden stands anseelse eller skel.

I stedet for at være samlende element er hovedpersonen et udtværet billede på kvindeopfattelsen i den ugepresse, som der morsomt lægges distance til. Ugepressen såvel som kvindernes dyrkelse af den pointerer i romanen en social situation. I filmen er de selvsamme kvinder til grin fordi de siger almindeligheder. Fællesskabet er ikke kvindens, det er Moderens. Det er naturen, der binder det hele sammen, og alle de små detaljer viser hvor pudsigt forskellige mennesker er – arbejderkvinderne er hjælpeløst tomhjernede, mellemlagskvinderne har overblik og følelser. Det er instruktørens position.

Måske har det ikke været hendes mening. Men det er hvad hun har benyttet romanens elementer til. Skæbne-dramat og hverdagsrealismen trækker uafvendeligt i hver sin retning. Tilbage bliver en blanding af typisk dansk folkekomedie og mondæn tåreperser for alle vordende eller nybagte forældre.

Astrid Henning-Jensen har gjort meget ud af at mikse et spændende persongalleri gennem valget af skuespillere, og hun har gjort meget ud af miljøkarakteristikken gennem location-optagelser på Rigshospitalet. Men det bindes ikke sammen. Film, må vel siges at være ideel for opbygning af karakteristikken gennem fremvisning af små detaljer. Men det forudsætter visuel fornemmelse. »Vinterbørn« er påfaldende stilløs. Billederne viser ikke rigtigt noget, Rigshospitalet giver ikke atmosfære, det er tydeligvis ikke bygget til filmoptagelse. Detaljer påpeges gumpetungt gennem klip – og tredje gang Ann-Mari Max Hansen taber sandalen må man for tredje gang spekulere over den dybere mening.

Skuespillerne får lov at udfolde hver sin fortolkning af sagen. Henning Palner minder – som Anders Bodelsen skrev i sin anmeldelse i Politiken – om overlæger i den samlede danske filmhistorie, Ann-Mari Max Hansen kikker hele tiden efter instruktøren og regner åbenbart med at alle hendes scener skal klippes ud, Lone Kellermann er et oplagt folkekomedietalent og kan måske også andet, Elin Reimer ser ud som om hun venter at Poul Reichhardt hvert øjeblik kan komme ind af døren med ploven på nakken, Lea Risum Brøgger holder den hverdagsrealistiske tone i sin personkarakteristik, og Helle Hertz yder en præstation, der i øjeblikke får filmen til at hæve sig milevidt over gennemsnittet. At kunne virke konsekvent rigtig i en film, der ellers virker konsekvent forkert vidner ikke alene om talent men også om kunstnerisk-dramatisk forståelse og arbejde med rollen. Det burde få følger for rollebesætningen i kommende danske film. De to sidstnævnte skuespillerpræstationer er det eneste, der udover et par billeder af sneklædte gader(!) giver en idé om, hvorfor også filmen hedder »Vinterbørn«. (Danmark 1978).