

# FILMENE

## *Ole Dole Doff (Ole Dole Doff)* Sverige 1967

Prod.: Svensk Filmindustri og Bengt Forslund. Instr.: Jan Troell/ass.: Tommy Berg. Manus.: Bengt Forslund, Jan Troell og Clas Engström efter Clas Engströms roman »Ön sjunker«. Foto: Jan Troell og R. Holmquist. Klip: Jan Troell. Musik: E. Nordgren. Medv.: Per Oscarsson, Kerstin Tidelius, Ann-Marie Gyllenspetz, Harriet Forsell, Bengt Ekerot, Per Sjöstrand, Georg Oddner, Catharina Eldfeldt, Bo Malmquist samt elever fra 6. klasse i Sorgenfri Skole, Malmö. Prem.: Alexandra 6. 8. 1968.

Udlejning: Film-Centralen-Palladium. Længde: 110 min., grøn.

»I begyndelsen så kunstnerne verden på afstand. De fremstillede store kampscener, tre tusinde heste, små træer og endeløse horisonter, byer og fæstningsmure. Siden renæssancen er de kommet nærmere og har malet portrætter. Og senere er de kommet endnu nærmere. Nu er de nået helt ind bag øjnene. Emnet ligger ikke mere foran, men bagved.« Denne udtalelse af Jean Renoir om malerkunstens udvikling (Cahiers de Cinéma, nr. 78) faldt mig ind, da jeg så »Ole Dole Doff«. Den udtrykker nemlig nogenlunde den proces, Jan Troell har været igennem. I »Her har du dit liv« så den unge svenske instruktør verden på afstand. Han viste os »små træer og endeløse horisonter«. I en kæmpefresko, der varede tre fulde timer, skildrede han gennem den unge Olofs udvikling intet mindre end en kulturrevolution, nemlig overgangen fra en landlig civilisation til et industrisamfund. I »Ole Dole Doff« vil man derimod uden held søge efter den slags store og ambitiøse perspektiver. Ganske vist er der også her tale om brydninger og konflikter. Eftersom filmen er optaget for et par år siden i Sorgenfriskolan i Malmö, kan Troell dårligt komme uden om at behandle aktuelle spørgsmål, f. eks. den evige diskussion om gamle uddannelsesmetoder contra moderne pædagogik og om det misforhold, der i undervisningsarbejdet råder mellem teori og praksis. Men de nævnte modsætninger kan på ingen måde betragtes som filmens egentlige emne. Det ville være en misforståelse at opfatte »Ole Dole Doff« som en »problemfilm« eller et indlæg i debatten om autoritær contra fri opdragelse. Og på samme måde er det misvisende – som det danske program netop gør det – at ville påstå, at der er tale om en »film om ungdomsoprøret«. Det er fuldstændigt oplagt, at det ikke er let at styre disse elever i 6. klasse. Men de ligner bare alle andre pubertetsbørn i 12–13 årsalderen. De er langtfra engle, men på den anden side er de heller ikke de rene smådjævla. I hvert fald gør de

ikke oprør! De lider bare under et svigtende tillidsforhold til deres uduelige lærer, og deres ofte negative reaktioner over for ham er ikke andet end en paradoks, men trods alt forståelig måde at forsøge at kontakte en voksen på, som ikke forstår dem. Santa Lucia-scenen viser med al ønskelig tydelighed, at de hverken er ondskabsfulde eller fjendtligt indstillet over for læreren, eftersom de spontant går hjem til ham – tilsyneladende for at glæde ham og slutte fred med ham. At begrænse filmens emne til en blot og bar modsætning mellem lærer og elever ville lede os ind på et forkeret spor eller rettene sagt få os til at blive stående i værkets periferi.

Hvad er det da, Jan Troell vil med sin film? Vil han bare tegne et portræt af en svensk folkeskolelærer i det Herrens år 1967? Det er nok lige så tvivlsomt. Hvis han nemlig gerne ville have haft billedet til at ligne, så han kunne vise, hvor vanskeligt det er at udøve pædagogisk gerning i dagens Sverige, havde han bestemt ikke valgt lærer Mårtensson som model. Den stakkels Mårtensson må nemlig siges at være et udtalt patologisk tilfælde. Han kunne til nød have gjort fyldest som kontorist, bibliotekar eller bankassistent. Ja, han ville have egnet sig til alt muligt andet end lige netop den ene ting: at være lærer. Ikke fordi han er hverken afstumpet eller hader børn. I virkeligheden er han et følsomt – alt for følsomt – og varmhjertet menneske, som i sin tid selv har ønsket at få børn. Og han er stadig i stand til at smile til den lille pige, der hopper i vandet i svømmehallen. Han både ønsker og søger kontakt med sine elever og kan da også åbne sit hjerte for sin kollega Ann-Marie. Han bærer heller ikke nag! Men bortset fra alt dette er han ikke i besiddelse af nogen af de egenskaber, der normalt må kræves af en lærer. Han er fuldstændig blottet for humor, og han er hidsig og intolerant, snerpet og puritansk i hele sin holdning. Men hvad han fremfor alt mangler, er det, Henrik Stangerup kalder »det menneskelige overskud, der skal til for frisinet og harmonisk at kunne møde op til den daglige styrkeprøve med børnene«. Fordi han er både bange for eleverne og psykisk ude af balance, må han uvilkårlig komme til kort i sin pædagogiske gerning.

Hermed begynder vi at nærme os filmens egentlige tema. Det er hverken en fresko eller et portræt, Jan Troell her har malet for os. Og grunden er, at han er trådt et skridt nærmere og – som Renoir siger – er »nået helt ind bag øjnene, så emnet ikke mere ligger foran, men bagved«. Det har med andre ord slet ikke været Troells mening at lave en psykologisk film i egentlig forstand. Han forklarer ikke noget, men prøver bare at beskrive noget usynligt. Han skildrer en *indre* tilstand og tegner et kort

over det mærkværdige landskab, der hedder menneskesindet. Det er overordentlig vigtigt at gøre sig klart, at det billede, filmen som helhed fremstiller for os, er rent subjektivt. Vi oplever ikke ubetinget begivenhederne således, som de har fundet sted, men som Mårtensson opfatter dem. Vi oplever verden set fra lærerens synspunkt – vi ser med hans øjne og hører med hans ører. Det er ikke bare filmens første sekvens, der drager os med ind i hans mareridt. I virkeligheden kommer vi ikke mere ud af det, og vi kan hele filmen igennem ikke gøre andet end uafsluttelig at identificere os med ham.

Vi oplever således hans indre usikkerhed og nervøsitet, når han står over for børnene. Mens Jan Troell formår at holde kamerateamet forholdsvis roligt, når det iagttager læreren andre steder end på skolen, og det endda kan være helt stille, når han optager en afslappet og næsten idyllisk scene som skovtursscenen, hvor Mårtensson betror sig til Ann-Marie, bliver kameraføringen fuldstændig hektisk og febrilsk, så snart læreren befinder sig i samme rum som eleverne. Hele den angst og usikkerhed, som er Mårtenssons værste problem, bliver yderligere forstærket af den daglige omgang med Ann-Marie. Hun er nemlig den fødte lærerinde og trives blandt børnene som en fisk i vandet. Hun prøver bedst muligt på at skåne Mårtensson for at blive vidne til dette og prøver oven i købet at finde på formildende omstændigheder: »Du kan ikke gøre for det – klasserne er forskellige.« Men Mårtensson kan alligevel både se og forstå. Han bliver simpelt hen nødt til at bøje sig for kendsgerningerne: han er og bliver en uomtvistelig fiasko!

Dette iøjnefaldende faktum udløser en række konflikter (med børnene, med forældrene, med rektoren og med konen Gunvor), som vi igen kommer til at opleve med lærerens øjne. Denne kæde af konflikter, hvor den ene ligefrem avler den anden, gør, at Mårtensson efterhånden bliver omgivet af en atmosfære af isolation og psykisk tomrum. Vi har allerede ovenfor nævnt Santa Lucia-scenen, der er typisk i så henseende. Men man kunne også nævne mange andre, f. eks. den sekvens, hvor læreren ude af stand til at føre en samtale med sin kone blader i en billedbog og fortaber sig i drømmerier over et fotografi af en kvinde. Eller hans møde med barndomsvennen, der er blevet fotograf. Mens verden for fotografen næsten synes uvirkelig, fordi den for ham bare er en kulisser, hvor han kan optage smarte modebilleder, oplever Mårtensson den som fjendtlig og frastødende. Det er, som om kranerne i havnen vil knuse ham med deres uhyggelige arme... Til sidst er Mårtensson ved at blive vanvittig – indelukket, som han er, i håbløs isolation. Han formår ikke længere at skelne imellem, hvor drømmen holder op, og virkeligheden begynder. Det er selve virkeligheden, der for ham er blevet et ustandseligt mareridt. De fantastiske og forvrængede billeder, Troell i de allersidste sekvenser (fra og med ulykkes-scenen i skolegården) benytter sig af, udtrykker den opløsning, der er gået for sig i Mårtenssons sind. Han befinder sig bogstavelig talt på vanviddets tærskel.

Det er lykkedes Jan Troell at skildre denne udvikling med ganske få og enkle midler. Filmen blev optaget i 16 mm og senere overført til 35 mm. Det får billederne på lærer-

det til at virke mere grovkornede end sædvanligt – det er, som om de er dækket af en svag tåge. På den måde udtrykker de det sløre, der hviler over Mårtenssons sanser. Til gengæld er lydsiden overdrevent forstærket. Selv de mindste lyde (et barn, der hvísker, og en lineal, der falder på gulvet) opleves gennem lærerens nervøse sind og spændte hørevævne. Når børnene går på gangene eller ned ad trappen, larmer det, som var det besættelsestropper, der marcherede. Fuglebilleder, der kommer igen og igen i forskellige sammenhænge, bidrager til at skabe et filmisk kontrapunkt til Mårtenssons isolation og sjæleangst. De ville sikkert have virket som billige symbolske effekter, hvis det ikke var lykkedes Troell at indflette dem – ikke bare som sandsynlige, men som helt selvfølgelige dele af handlingsforløbet.

Pascal har engang udtrykt sin undren over, at folk gerne beundrer et maleri, mens de som regel ikke drømmer om at beundre den virkelighed, billedet fremstiller. Denne mystiske virkning hos malerkunsten er også filmkunstens hemmelighed. Jan Troell havde faktisk alle de kort på hånden, han behøvede for at lave en mislykket film og skabe et på en gang kedsommeligt og prætentøst værk (heri indbefattet Per Oscarsson, som i en dårlig instruktørs hænder kan være elendig). Men Troell befinder sig ligesom lærerinden i filmen i en slags nådetilstand, der gør det muligt for ham at udrette, hvad andre ikke kan. Derfor er det også lykkedes ham at præstere det kunststykke at fremstille en mand som interessant i vore øjne, skønt han faktisk slet ikke er det. I det virkelige liv ville vi formodentlig have mødt en Mårtensson med et skuldertræk. Men i filmen har vi ikke bare ondt af ham. Vi oplever også hans vanskeligheder indefra, så vi næsten gør dem til vore. Som Renoir siger: »Vi er kommet så tæt ind på ham, at vi faktisk befinder os på den anden side af øjet.« Denne film, som hele vejen igennem udelukkende handler om kontaktsværligheder og kontaktbehov, formår at formidle en varm og spontan kontakt mellem os selv og et af vore mislykkede medmennesker.

Når man har set »Ole Dole Doff«, kan der ikke længere være tvivl i ens sind om, at denne unge skånske instruktør for øjeblikket er Skandinavians mest begavede filmkunstner.

Martin Drouzy.

## Skammen (Skammen) Sverige 1968

Prod.: Svensk Filmindustri – Lars-Owe Carlberg. Instr.: Ingmar Bergman. Manus.: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist. Klip: Ulla Ryghe. Lyd: Lennart Engholm, Bernth Frithiof. Arkitekt: P. A. Lundgren og Lennart Blomquist. Medv.: Liv Ullmann, Max von Sydow, Sigge Fürst, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Ingvar Kjellson, Frank Sundström, Ulf Johanson, Vilgot Sjöman, Bengt Ekelund, Gösta Prüzeliuss, Willy Peters, Barbro Hiort af Ornäs, Agda Helin, Ellika Mann, Rune Lindström.

Prem.: Dagmar 15. 10. 1968.

Udlejning: United Artists. Længde: 103 min., 2820 m, gul.

Ingmar Bergman har lige fra sin tidligste ungdom haft mod på at gå i lag med de helt store problemer, de såkaldte eksistentielle spørgsmål. Det kan derfor ikke undre, at han i 1968 er nået til engagementsfrågan.

På film har som hans kunnet fremkalde en så overvældende mængde dybsindige kommentarer. Kloge mennesker har beskæftiget sig indgående med hans religiøse grublerier, med de teologiske samtaler i hans film, med hans frømandsfærd i den »ubevidste psyke« – kort sagt, med den filosofiske Bergman. Men er det i virkeligheden ikke det filosofiske i Bergmans film, der har gjort dem suspekter? Man kan nok synes, at filosofien ofte har været lige ved at tage livet af digteren. Og hvis det er filosofien, der har kaldt digteren frem? Så er Bergman filmdigteren med tryllestaven, der på sin tågefilosofi kan skabe betydelig kunst.

Der er i en Bergman-film altid i det mindste et par scener, der bærer vidnesbyrd om instruktørens – digterens – format og særpræg. Men det skyldes sjældent det filosofiske budskab eller blot det, der siges i replikker; det skyldes næsten altid det, der siges – i billeder.

Det filosofiske budskab i »Skammen« er det sædvanlige, det drejer sig igen om »det ondes magt over uskyldige mennesker«. Alligevel er filmen usædvanlig, først og fremmest fordi Bergman stort set har afstået fra at lade personerne drøfte problemerne. Det er billederne, der taler.

Politikere vil indvende mod denne film, at Bergman beskæftiger sig for abstrakt med et aktuelt problem, at han intet antyder om, hvad vi i grunden skal stille op over for det. Der er bestemt ikke tale om nogen opfordring til at tage et standpunkt. Nogle af filmens personer tager et standpunkt, andre undlader det; da katastrofen indtræffer, da krigen ikke længere er noget, der foregår et andet sted, og som man hører om i radioen, hvis radioen virker, er de alle fortabte. De to, der tager standpunkt, dør ynkeligt: den ene bliver skudt ned som en hund, den anden opsøger selv døden i det sortladne hav. De to, der ikke tager standpunkt, overlever – men hvor uhyrlig er ikke prisen? Et forfærdende moralsk forfald, en nærmest total dehumanisering, er prisen. Kærligheden går til grunde, de elskende lever videre uden at have evnen til at elske; kunsten kan heller ikke overleve, det er ikke kun det, at muserne tier, mens våbnene taler, nej, violinen knuses særdeles effektivt. Krigen i filmen føres med hvad eksperterne kalder traditionelle våben, således at det dog er fysisk muligt at overleve. Men det er slemt nok: lig ligger strøet omkring på veje og stier og flyder rundt på havoverfladen. Det i sandhed grufulde er, at de mennesker, der overlever, ikke længere er mennesker.

Personerne er altså magtesløse, hvad enten de tager standpunkt eller ej. En af dem, Eva Rosenberg, føler, at de er personer i en andens drøm, og det tilkommer denne anden at skamme sig.

Bergman tager parti, ikke for det ene eller det andet politiske system, men mod voldsanvendelse. Vold medfører mental infektion. Samlivet mellem ægtefællerne Jan og Eva Rosenberg er måske ikke ligefrem idyllisk i filmens første scener, men de spændinger, der findes mellem de to, fører kun til den slags småskærmydsler, som i reglen bliver

indledningen til en forsoningsfest. Da volden forgifter luften, er der ikke længer tale om skærmydsler, men om heftige konflikter, der er ingen forsoning, der er kun koldt had.

Den forvandling, personerne undergår, er utrolig, men troværdig.

Den barnligt lunefulde Jan, der ved den mindste modgang sætter sig til at græde i en krog, er akkurat så overfølsom og upraktisk som kunstnere ofte anses for at være. Men han forvandles til et brutalt handlingsmenneske, der er villig til at myrde sig gennem de vanskeligheder, der måtte opstå. Han, der ikke var i stand til at slagte en høne, kan senere i filmen myrde en ung desertør for at hugge hans sko. Utroligt ja, men det var også utroligt, at følsomme Goethe- og Beethovenkendere gjorde tjeneste som KZ-lejrpersonale under den anden verdenskrig: der er visse ting, det desværre er blevet lettere at tro på. Vi er alle fulde af aggressioner, siger ethologerne, og det gælder også Jan Rosenberg. Det er ikke helt uden grund, at Eva i filmens første scener nu og da er ved at tabe tålmodigheden med ham. Og dog er han et fredsomligt gemyt: han lover hende, at han nok skal blive et bedre menneske – om et år, nej, om en uge. Men så kommer krigen dem ind på livet, giften virker. Selvfølgelig tøver Jan, da han får stukket pistolen i hånden for at skyde ægteparrets ven Jacobi, der engang har hjulpet ham, og det er også lige så svært at ramme et menneske som at ramme en høne, men det går da: han kan altså handle, han kan altså overleve.

Eva, kvinden med det praktiske håndslag, var den, der fik tingene til at glide for de to i deres lille gartneri, hun mister ikke blot håndslaget, hun er til sidst fuldstændig hjælpeløs. Med sin varme, åbne kvindelighed repræsenterer hun vel i første række kærligheden; det varer ikke længe, før hun bedrager sin elskede. Den voldsinficerede atmosfære forhindrer hende ikke i at have medfølelse med andre: i den Felliniagtige scene, hvor hun ligger på vejen efter at have forstøjet, at Jan myrder den unge mand med skoene, tager hendes fortvivlelse sig ægte nok ud. Hun vil ikke længere følge Jan. Men hun følger ham alligevel. Er hun loyal over for den mand, hun elsker? Nej, hun er ikke mere i stand til at elske. Hun følger ham, fordi hun ved at knytte sin skæbne til den beslutsomme morders måske også har en chance for at overleve.

Bergman fortæller intet om, hvor disse begivenheder finder sted, og vi får heller ikke at vide, hvad de krigsførende parter står for. Det kaudervælsk, der akkompagnerer fortællerne, skal vel antyde, at det der skal ske her, kan ske hvor som helst, hvad man heller ikke er i tvivl om er sandt, når man har set filmen til ende. Når filmen har været kostbar, må det skyldes de materielle ødelæggelser. Alligevel virker selve krigshandlingerne, eksplosionerne osv. ikke så forfærdelig chokerende på en TV-vant tilskuer. Bergman har været klog nok til ikke at søge at konkurrere med TV-reportagerne. I øvrigt er det jo heller ikke voldsomhederne, der interesserer ham. Efter at det for alvor er gået hårdt til ved det rosenbergske hus, har Bergman ikke synderlig travlt med at komme videre. Der er en lang, knugende pause. Man kunne så vente, at kameraet ville dvæle ved ødelæggelsernes omfang, men vi får i stedet en række nærbilleder af Jans og Evas