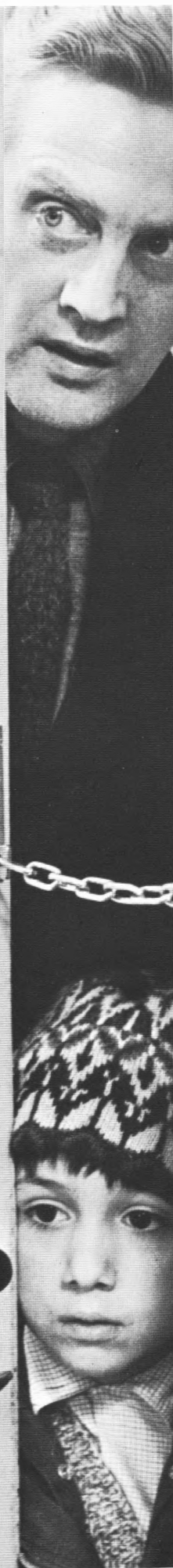


SVENSK FILM / 70

åben dør for engagement...



Svensk film har i sidste halvdel af tresserne manifesteret sig kraftigt. Langt stærkere end i Finland, Norge og Danmark er en række selvstændige talenter vokset frem i Sverige i ly af stærkt bedrede produktionsforhold. Svensk film har også bedre end f. eks. dansk film gjort sig gældende i udlandet, ikke blot på grund af verdensnavnet Bergman, men i høj grad på grund af en større kreds af begavede filmskabere, hvis værker også når uden for landets grænser (skønt de har svært ved at vinde indpas i Danmark).

Kosmorama orienterer her om nogle af tressernes og halvfjerdsernes navne i svensk film, men vi vil lejlighedsvis vende tilbage til fænomenet: svensk film.

JONAS CORNELL

Instruktøren Jonas Cornell er født i Stockholm den 11. august 1938. Som ganske ung begyndte han som romanforfatter, og han fik i 1962 bogen »Hindret« udsendt. Året efter fulgte romanen »Kall oktober«. Derefter begyndte Cornell på filmskolen samtidig med at han også startede som filmkritiker og var en flittig gæsteskribent i filmtidsskriftet Chaplin. Som spillefilminstruktør debuterede Cornell i 1967 »Kys og Kram«. Siden har han lavet »Som natt och dag« og »Grisjakten« samt skrevet manus til »Jeg elsker - du elsker«.

EN VURDERING

Jonas Cornell synes i øjeblikket at være den mest spændende af de unge svenske filminstruktører, skønt man foreløbig kun har to spillefilm at vurdere: »Kys og kram« og »Som natt och dag«. Hans tredje film »Grisjakten« er dog ved at være premiereklar.

Kun »Kys og kram« har været vist i Danmark. Det er en lidt vemodig trekantskomedie om et etableret borgerligt ægtepar og den fattige husven, der snylter på parret og indlogerer både sig selv og et tilfældigt pigebekendtskab i parrets hjem. I den ydre handlingsgang ligger filmen tæt op ad Joseph Loseys »Snylteren«, men stilistisk er de to film meget forskellige. Cornell udtrykker sig med en humor, der ofte er både varm og subtil, og hvad der især synes at interessere Cornell, er rollefordelingen mellem personerne. Fra starten har man sympati for den bohemeagtige husven, der tilmed har kunstnerblod i årerne, og man er mere forbeholden over for den glatte, borgerlige ægtemand. Både tilskuerne og personer selv er indfanget i et på forhånd fastlagt rollemønster, som Cornell driller os med filmen igennem: den tilsyneladende borgerlige ægtemand viser sig at være mere menneskelig og følsom end bohemen, og det er ikke blot bohemen, der snylter på ægteparret, men også omvendt. Det er en ganske morsom film om mennesker, der forsøger at more sig over, at de ikke har det særligt sjovt.

Den originale humor, der i debut-film var Cornells særlige kendetegn, er helt forsvundet fra hans anden film »Som natt och dag«. Det er en meget intellektuel og begavet studie i fire personers adfærd be-



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 menneskeverdigt.

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?