

A black and white close-up portrait of a woman with long, dark, wavy hair. She is looking directly at the camera with a neutral expression. Her right hand is visible on the right side of the frame, with fingers slightly curled. The lighting is soft, highlighting her facial features.

Historien om en moder

En vejledning til filmen
ved Jens Pedersen

Indhold

Beskrivelse af filmen	3
Personer bag filmen	13
Eventyret	15
Filmen	20
Eventyret og filmen	28
Filmliste	30
Litteraturliste	31
Filmens fortekster	33

Denne pjece, der er udgivet af Statens Filmcentral, udleveres gratis til brug i forbindelse med forevisning af filmen.

Henvendelse til Statens Filmcentrals hovedkontor, Vestergade 27, 1456 København K, eller til Jyllandskontoret, Lundingsgade 33, 8000 Århus C.

Redaktion: Jens Pedersen. Lay-out: Kjeld Brandt. Trykt hos Frede Rasmussen, København. Udgivet af Statens Filmcentral, 1980.

Historien om en moder

I 1848 udgav H. C. Andersen sit eventyr HISTORIEN OM EN MODER. Det blev et eventyr, der hastigt vandt folkeyndest og blev »mangen en dybtsørgende Moder til Trøst og Styrkelse«, som digteren senere noterer om det i sin erindringer. Eventyret er i de forløbne år blevet optrykt atter og atter og på de fleste af verdens sprog. I dag indgår det vel under det begreb, som vi kalder vor »nationallitteratur« – et af de værker, man som dansker ikke kommer uden om at stifte bekendtskab med. I 1979 producerede Claus Weeke sammen med den franske manuskriptforfatter Paul Gegauff filmen HISTORIEN OM EN MODER. Filmen er blevet til med støtte fra UNESCO, Privatbanken og Statens Filmcentral. Filmen får (via UNESCO's distribution i mere end 600 kopier) en verdensudbredelse, både som film i biografen og ved alternative forevisninger og gennem visninger i mange landes TV. Den er også blevet set og bedømt af filmkritikere – herhjemme stort set med det resultat, at den blev helt nedgjort.

Hvad kan man nu stille op med det?

Skal man – som dansker – vælge at ville forsvare H. C. Andersen og den nationale litteratur, d.v.s. vælge den position, som den danske kritik gjorde, og fordømme filmen på, at den ikke genfortæller H. C. Andersens eventyr, sådan som hans eventyr »bør« genfortælle?

Eller skal man vælge at se på filmen for sig selv og bedømme den ud fra ens egne intentioner – og uden at være »arveligt belastet« med stort set at kunne teksten udenad og kende dens litterære betydning?

Det er vigtigt, når man skal til at se på og arbejde med denne film, at man gør sig klart, hvor man står.

Det er vigtigt, fordi vi som danskere næppe kommer udenom at ville sammenligne tekst med film – det ville endda nok være urimeligt at lade være.

Det er vigtigt, fordi filmen over for vor tids børn og unge sandsynligvis kommer til at blive det første møde med dette stykke nationallitteratur.

Og det er vigtigt, fordi vi med denne film over dette eventyr har et materiale, der kan lukke op for en fortolkning og en forståelse, der

bliver til mere end en sammenligning mellem tekst og film. Den kan bringe os frem til overvejelser både over, hvordan et »klassisk tema« kan befordres videre til de næste generationer, og over, hvordan det samme budskab givet gennem forskellige medier indvirker forskelligt på os.

Dette hæfte er skabt ud fra ønsket om at fremlægge et materiale, der kan sætte et arbejde med selv at gøre iagttagelser og overvejelser i gang. Det går ikke i stedet for hverken tekst eller film, men prøver tværtimod at stimulere til virkeligt at bruge begge dele. Det afsiger ingen domme, hverken over teksten eller filmen, men søger at anvise nogle indfaldsvinkler til betragtninger, som så kan danne grundlaget for den vurdering, man selv vil komme med.

Materialet i dette hæfte er søgt fremstillet således, at dele af det direkte skulle kunne anvendes af eleverne i undervisningssituationen.

Da en række af de betragtninger, der er anført i afsnittene »Eventyret« og »Filmen«, imidlertid er netop dem, som eleverne helst skulle have lejlighed til at gøre på egen hånd, er det næppe nogen god idé at lade eleverne læse hæftet som helhed.

Det vil være det mest givende at lade elevmaterialet udgøre af hæftets afsnit »Beskrivelse af filmen«, af eventyrteksten – og så naturligvis af filmen selv. Det er tilladt ud fra dette hæfte at kopiere filmbeskrivelsesafsnittet.

Selve eventyrteksten findes optrykt i de allerfleste udgaver eller samlinger af H. C. Andersens eventyr. Desuden er teksten optaget i en række af de læsebogssystemer, der er i gængs anvendelse i dansk-undervisningen ved skoler og kurser.

Citaterne fra teksten er i nærværende hæfte udskrevet efter:

H. C. Andersens Eventyr v. Erik Dal, Hans Reitzels forlag, 1964 (bd. II, s. 160–164).



Beskrivelse af filmen

Filmbeskrivelsen er lavet på basis af filmmanuskriptet og den færdige film, således at den svarer til filmen, således som denne opleves ved forevisning.

Beskrivelsen er lavet som en sammensætning af referat og manuskript-uddrag. Manuskriptgengivelse er brugt ved steder i filmen, hvor det kan være af speciel interesse at iagttage detail-intentioner med filmen. I referatet er andre detaljer, som måske ikke iagttages ved et umiddelbart gennemsyn af filmen, søgt beskrevet.

I en række tilfælde er der efter referatet af en scene tilføjet nogle kommentarer. Disse kommentarer findes anført i parentes, mens et (m) eller (r) efter scenenr. angiver, om der er tale om manuskriptuddrag eller referat.

Kommentarerne omhandler især filmens lydside – og her igen specielt filmens musik. Al musik i filmen hidrører fra Mozarts Es-dur klaversonate, 1. sats, indspillet til filmen af instruktøren Claus Weeke. Førstesatsen har tre temaer, som bruges vekslende filmen igennem med den hensigt at understrege forskellige stemninger inden for den samme ramme.

Filmens dialog er oprindelig indspillet på fransk og dansk (de danske skuespillere har indtalt på dansk, de franske på fransk) og filmen er derefter i sine forskellige kopier eftersynkroniseret til det aktuelle sprog for forevisningslandet. UNESCO udsender udgaver på seks forskellige sprog.

Filmbeskrivelsen er tilrettelagt med det dobbelte formål, at den dels i en undervisningssituation kan fastholde forløbet i filmen, også når en kopi af filmen ikke er tilgængelig, og at den dels kan være til hjælp, når man ønsker at trænge dybere ned i filmens komposition og stil.

1. (m)

Ejendommens baggård. En køkkendør går op, og en ung kvinde kommer ud. Hun har en lille dreng på 3–4 år i armene. Mens hun går over mod cykelstativerne, kysser hun ham på håret.

Hun tar en gammel hjemmemalet damecykel ud fra et af stativerne, sætter drengen i barnesædet på bagagebæreren og forsvinder cyklende ud på gaden.

2. (m)

Vi blir tilbage ved porten og panorerer langsomt over gården forbi skraldebøtterne, barnevogne, et løbehjul, affald, der flyder hist og her, rækker af vinduer og døre ... Ved køkkendøren, hvorfra kvinden kom ud, standser panoreringen og vi bevæger os hen imod den ...

(musikken – begyndelsen af 1. sats af Mozarts klaversonate i Es-dur, indspillet af Claus Weeke, begynder, når kamera standser foran køkkendøren).

3. (m)

Vi stiger op ad trappen. På første sal til venstre standser vi foran døren. Navneskiltet siger:

CHRISTINE OLSEN
og PETER

Uden at døren åbnes, befinder vi os i lejligheden, en entré og to værelser med køkken, som vi langsomt bevæger os igennem. Og vi opdager en vidunderlig varm og lukket lille-verden, fuldstændig modsat de triste grå facader.

Mod væggen står en divan og ved siden af, direkte på gulvet, ligger en madras dækket med smukke gamle fløjsstoffer og puder i dejlige farver. Midt på gulvet står et stort bord, helt dækket af papirer, halvfærdige børnetegninger og farveblyanter. Ved vinduet står en symaskine mellem stabler af tøjstumper i alle kulører og med påbegyndte dukkefigurer og dragter. Overalt er væggene dækket med børnetegninger og akvareller. En plysbamse sover på divanen. Med halen endnu fasthængt i symaskinens nål ligger en stor bulldog med åbent gab. Men det allerdejlige er et marionetteater, der er skåret ud af gamle papkasser og dekoreret med varme levende farver. Prinsen og prinsessen hænger ud over rampen. En striks politibetjent med sin knippel sidder lænet op ved siden af.

Gennem værelsets gardiner i lette, glade farver blir det grå morgenlys næsten muntert.

Alt er stille. Det eneste, der bevæger sig, er pendulet under det gamle ur på væggen.

Et rigtigt kongerige.

(under denne scene ses filmens fortekster. Musikken fortsætter, den forstummer, når Claus Weekes navn står over billedet. Derefter høres urets rolige tikken).

4. (r)

På gaden. Christine og Peter cykler gennem den tætte trafik.

Peter sidder roligt i barnestolen og ser sig omkring.

(nærbilleder af voldsom trafik, hurtige klip og lave vinkler, voldsomme trafiklyde. En grå Citroën passerer, lyd af hvinende bremses).

5. (r)

I et gadekryds. Der er sket en trafikulykke. En kvinde ligger livløs på kørebanen. Lidt derfra, ved en Citroën, står en mand, der ser helt grå og stivnet ud. Ambulancen kommer og stryger tæt forbi Christine. (den grå mand ses i en panorering fra Christines synsvinkel).

6. (r)

I børnehaven. Scenen indledes med et billede af en klokke i en klokkestabel. Christine og Peter står i gården. Christine har en kort samtale med børnehavepædagogen om Peter, der drømmer og småsover. Børnehavepædagogen går ind med Peter på armen. (musikken sætter ind, mens børnehavepædagogen går væk med Peter. Der laves en zoomning, der understreger, hvordan hun fjerner sig med Peter).

7. (r)

På fabrikken. Kvinderne sidder ved deres arbejde med at male porcelænsfigurer. De snakker lidt råbende sammen, om deres forhold til mænd og om Christines »mærkelige« måde at leve på. (der er en voldsom og generende støj. I en panorering ses nogle smågenstande, Christine har stillet op. Der sidder et plakatbillede af en gul kornmark og et foto af Peter på væggen ved hendes plads. Musikken høres under denne panorering).

8. (r)

I børnehaven. Børnene kommer ud og leger i gården. Peter sidder stille for sig selv på en bænk.

9. (r)

På fabrikken. Afdelingslederen inspicerer. Christine kigger drømmende på billedet af drengen. Det er ved arbejdstids ophør. Christine og de andre kvinder standser deres arbejde. Afdelingslederen standser dem og bebrejder dem, at de standser for tidligt. Med en overlegen bemærkning kasserer han en af Christines figurer.

10. (r)

I børnehaven. Et par enkelte børn leger i gården. Peter sidder alene på en bænk. Christine kommer hen og giver ham et knus. Børnehavepædagogen kommer og taler med Christine om drengens lidt unormale tilstand. Hun lover at hjælpe Christine med at sende en socialrådgiver hen til hende den samme aften. (der panoreres fra drengen, forbi klokken og hen på de talende kvinder).

11. (r)

Ved købmandsforretningen. Peter sidder i barnestolen på cyklen. (ret voldsomme trafiklyde. Lyden af hvinende bremses).

12. (r)

Inde i købmandsforretningen. Christine har købt nogle varer og beder om kredit. Købmanden bliver sur og skælder hende ud og nægter først at give hende kredit. Han brokker sig over konkurrencen fra supermarkedet. Til sidst får hun alligevel sin kredit og smiler glad. (under dialogen en række nærbilleder af købmanden).

13. (r)

I baggården. Christine kommer sammen med Peter, men stiller cyklen ved køkkendøren i stedet for i cykelstativet. Viceværtens kone skælder hende ud. Idet de går ind ad køkkendøren, råber konen efter hende, at der har været en mand, der spurgte efter hende. (efter viceværtenskonens sidste replik ses hun i fuld figur, stående støttet til sin kost).

14. (r)

I lejligheden. Christine og Peter kommer ind og hun stiller varerne fra sig. Så løfter hun Peter op og bærer ham hen til sengen og putter ham. Hun sætter en kasserolle med mælk over gassen og går tankefuld hen til sit bord med symaskinen. Lidt efter rejser hun sig og tager prinsessedukken fra marionetteatret og står lidt med den foran spejlet og giver sig så til at danse rundt med den, før hun igen sætter sig. Mælken koger over. Hun skænker den i en kop og giver Peter at drikke. Så falder han i søvn i igen. Det bliver mørkt udenfor. (urets tikken høres, da hun putter drengen. Idet hun vender sig fra komfuret, begynder musikken – sonatens indledningstema. Den svinder igen og urets tikken høres. Da hun tager dukken, fortsætter musikken).

15. (r)

I baggården. Husfacaden ses i den halvmørke aften. (en meget kort scene).

16. (r)

I lejligheden. Christine sidder og dør ved bordet i halvmørket. Det ringer på døren, flere gange. Hun vågner og går ud og lukker op. Udenfor står den grå mand. Han kommer ind og de begynder at tale sammen. Manden virker meget imødekommende og roser både lejligh-

heden og Christine selv. Ved bordet står han et øjeblik og ser på hendes ting. Han stryger med to fingre ned over ansigtet på prinsessedukken. Han sætter sig hen ved sengen og bøjer sig ned og kysser drengen flere gange. Christine blive forskrækket og beder ham om ikke at vække drengen. De drikker kaffe sammen og snakker. Hans replikker er flertydige og Christine forstår ham ikke ganske. Til sidst får han hende til at falde i søvn. På et nærbillede af mandens næsten askegrå ansigt toner billedet langsomt ned i sort. (urets tikken høres bagved deres samtale-replikker. Til sidst bliver lyden af uret meget kraftig).

17. (r)

I lejligheden. Det er nat og mørkt. Christine vågner. Uret tikker uregelmæssigt og går i stå. Pludselig springer vinduet op som for en vind. Gardinerne blaffer. Christine ser nu, at Peter er borte, og manden også. Hun kalder angst på Peter og løber ud efter ham gennem den åbne hoveddør. (lyden af urets tikken bliver meget voldsom, indtil den brat stopper. Det lyder, som var det et hårdt vejr udenfor).

18. (r)

I baggården. Der er helt stille med et blåligt nattelys i baggrunden. Viceværtsskønen står midt i gården mellem skraldebøtterne. Affaldet flyder omkring hende. Christine spørger angstfuld efter sin dreng og konen svarer hende, at den, der bar hendes dreng bort, ikke var nogen almindelig mand, det var døden. Christine beder konen om at være lidt alvorlig. Hun opdager nu, at konen forandrer sig for øjnene af hende, ansigtsudtrykket og klæderne er anderledes. Denne kone er Natten. Christine falder på knæ foran hende og læner sit hoved mod hendes skød. Og nu stiller Natten sine betingelser. Christine skal – for at få at vide, hvad vej døden gik – feje gården for hende og synge en af de sange, hun plejer at synge for Peter. Christine gør som befalet. Mellem affaldet ligge nogle af Peters børnetegninger. Så fortæller Natten hende, hvad vej døden gik. Da Christine løber bort, står Natten sort og rank tilbage i det blålige lys. (Christine synger ikke, mens hun fejer. Der laves en lav panorering til nærbilleder af nogle af Peters tegninger, der ligger på jorden. Musikken begynder, da Natten siger, at hun tit har stået og lyttet til hendes sang).

19. (r)

Et saneringsområde. Christine løber søgende over saneringstomter

og byggepladser, indtil hun er ved den lille gade med det lysende hotel-skilt i baggrunden. Hun går hen ad gaden. (på lydsiden høres nogle uhyggesskabende lydeffekter).

20. (r)

Foran hotellet. Halvt i mørke står en mand – afdelingslederen. Christine spørger ham, om han har set døden gå forbi med hendes lille dreng. Han fortæller hende, hvor stærkt han fryser og stiller som en betingelse for at svare hende, at hun skal varme ham med sin omfavnelse. Christine omfavner ham, først formelt, men favntaget bliver hedere og hedere, han gramser på hende med sine hænder. Idet han slipper favntaget og fortæller, hvad vej hun skal gå videre, er hun blevet forvandlet både i klæder og udseende til en midaldrende kvinde. Det er blevet dagslys i mellemtiden.

21. (r)

Ved boulevarden. Christine går alene gennem en øde gade. Det er en stille morgen. Hendes skridt lyder højt, nærmest rungende mellem husene. Hun hører støj som af mange skridt fra boulevarden. Da hun når derhen, møder hun et demonstrationstog, der spærrer hende vejen over til den anden side af gaden. Midt i optøget får hun øje på købmanden, der bærer på et skilt »Ned med supermarkeder«. Hun tigger ham om at hjælpe hende over på den anden side, men han nægter det og fortæller hende, hvor umuligt det vil være at trænge igennem et sådant hav af mennesker, som demonstrationstøget udgør. Men hun tigger igen, og han stiller nu som sin betingelse for at hjælpe hende, at hun giver ham sine øjne. Han skubber hende ind i menneskemassen i samme øjeblik, som politiet går til angreb på optøget. Christine bliver ramt i hovedet af en politiknippel og falder omkuld. Mens toget spedes, prøver hun igen at rejse sig, mens hun griber for sig og løfter et par tomme øjne mod himlen. Slaget har gjort hende blind.

(lyden af Christines fodtrin er gjort meget voldsomme i scenens begyndelse. I scenens slutning ligger hun i et stort totalbillede i lav vinkel alene midt på kørebanen. Da hun – nu i nærbillede – rejser hovedet – er det, som om hun befinder sig et andet sted. Et stort højhus ses bag hende i en lidt uskarp kontur).

22. (r)

I ingenmandsland. Christine stavrer blindet frem og når ud til et fladt, lossepladsagtigt areal. Midt på marken står en udrangeret campingvogn omgivet af en masse gamle pletter og kar med en blomst i hver.

Børnehavepædagogen sidder ved vognen. Christine beder nu hende om hjælp til at finde sit barn. Børnehavepædagogen forklarer hende blomsternes betydning og er villig til at hjælpe hende på den betingelse, at hun må få hendes sorte hår. Christine forvandles i samme nu til en gammel gråhåret kvinde, mens pædagogen står med sort hår. (i baggrunden høres hele tiden lyden af vinden).

23. (r)

I dødens have. Christine famler sig, støttet af børnehavepædagogen, det er dødens gartnerkone, frem gennem havens frodighed og lytter efter en plante med hendes barns stemme. Da hun finder den, får hun det råd af konen at beskytte den mod, at døden kommer og river den op.
(på lydsiden høres ligesom et kor af hviskende stemmer. I et indskudt nærbillede ses en slange, der stikker hovedet frem mellem nogle tætte grønne grene).

24. (m)

Ingenmandsland. Uden overgang befinder de sig igen blandt pottplanterne omkring campingvognen.
Et iskoldt vindstød får dem til at fare sammen, mens affald, papir og tomme dåser triller hen over de nøgne lermarker. En tæt tåge lægger sig over landskabet, hvorfra den grå mand pludselig dukker op. Med antydningen af et smil siger han:
Manden: Nej se, hvor verden er lille!
Christine: Giv mig mit barn igen, dit uhyre!
Han udbryder i latter.
Manden: Typisk kvinder! Straks parat med de store ord! Hvem har bildt dig ind, at jeg er et uhyre? Jeg er faktisk meget rar. Jeg er Døden, en skikkelig Død, der gør sit arbejde.
Kort pause. Han smiler.
Manden: Jeg må sige, at den lille er meget sød. Han ler og han morer sig. Jeg har sjældent været ude for nogen, der var så artig. For ham er det ligesom en ny leg.
Hun svarer ikke.
Manden: Men hvordan har du fundet herhen? Og det endda før mig?
Christine: Vorherre har hjulpet mig.
Manden (smilende): Åh ham! Ja, han gør mig ikke altid jobbet lettere

24. (r) (fortsættelse fra manuskriptudrag)

Christine tigger om at få sit barn igen og truer ham med at ville rive

en anden plante op. Døden standser hende, stryger hende over øjnene, så hun får sit syn igen. Han vil vise Christine noget og gør tegn til gartnerkone (børnehavepædagogen), der kommer med en gammel spand med vand.
(når Døden stryger ned over Christines øjne, er det med den samme bevægelse, som da han (i scene 16) stryger ned over dukkens øjne).

25. (r)

I en fabriksgård. Den første vision. En ung mand holder en flammende agitationstale. De omkringstående arbejdere hylder ham. Da han stiger ned fra sit podie, kommer en ung kvinde hen og kysser ham.
(i visionens begyndelse dukker billedet frem i vandoverfladen. Karakteren af, at billedet ses som i en vandoverflade, fastholdes).

26. (r)

Et tomt, beskidt og laset værelse. Den anden vision. En ung kvinde (den samme som i scene 25) ligger på et uordentligt leje i en rystende narkotisk feber. En ung, men laset og hærget mand (den samme som i scene 25) kommer ind. Han har ikke kunnet skaffe noget stof. Hun skriger på stoffer, han holder sig for ørerne og løber igen ud. Han løber ind i en tobaksforretning og kræver penge af indehaversken. Da hun ikke vil give ham nogle, slår han hende brutalt ned og kvæler hende med en pude fra et lille barn, der ligger og græder i en barnevogn. Så tømmer han kassen og flygter. Uden for forretningen standser han op og står som forstenet med de stjålne penge i hånden.
(også denne scene fastholdes hele vejen igennem, som var den set i en vandoverflade. I tobaksforretningen er lyden af barnegråden meget voldsom. I slutningen af scenen høres en hul spændingsskabende lyd).

27. (m)

Ingenmandsland ved campingvognen. Ringene i vandet forsvinder, overfladen er glat og tom. Christine ser op fra vandspanden og befinder sig igen ansigt til ansigt med den grå mand.
Christine: Hvem var det?
Manden: Har du ikke gættet det?
Hun ryster på hovedet.
Manden: Den ene af dem var din søn. Den anden var den blomst, du ville rive af.
Christine (hun fremstammer det): Det er altså deres skæbne?
Han nikker.
Christine: Jamen, hvilken af dem? Hvilken af dem var Peter?

Manden: Det ved jeg ikke. Og det kan ingen vide. Det er plat – eller krone.
 Lang pause. Så ser hun på ham.
 Christine: Frels ham ... Frels ham fra alle disse rædsler. Du må glemme alt, hvad jeg har sagt, og alt, hvad jeg har gjort!
 Manden: Jeg forstår dig ikke. Vil du have dit barn tilbage, eller skal jeg gå med ham derind, hvor du ikke ved?
 Hun ser på ham, roligere.
 Christine: Tag ham med ... hør mig ikke mere!
 Og hun gentager ganske stille:
 Christine: Hør mig ikke!
 Den grå mand går bort med Peter i armene og forsvinder langsomt i tågen. Christine bøjer hovedet.

28. (m)

Et landskab. Pludselig letter tågen og afslører et vidunderligt landskab med bakker, marker og skove, så langt øjet rækker. Det er en dejlig solskinsformiddag. Peter sidder overskrævs på skuldrene af Døden, der ikke længere er i gråt. Tøjet er det samme, men nu i brune varme farver. Peter ler og virker ikke det mindste beklemt.

Han smiler til Døden, putter hovedet ned ved hans skulder og lægger armene om halsen på ham. Han tillader sig endog at trække ham i håret.

Manden: Av! ... Kan du så være artig!

Drengen kniber Døden i næsen.

Manden: Hvis du ikke holder op, kommer du i skammekrogen.

Dem er der mange af, kan du tro!

Leende forsvinder de i landskabet som om de legede.

(på lydsiden høres musikken – det lyse tema – indtil filmen toner ud).



Personer bag filmene

CLAUS WEEKE

er født i 1936. Han er uddannet som koncertpianist. I en periode har han virket som scenograf ved Ålborg Teater. I 1973 rejste han til Frankrig, hvor han siden har virket som filminstruktør, bl.a. i samarbejde med instruktøren Claude Chabrol. I Frankrig har han instrueret en længere række mindre film om dokumentariske emner, ligesom han har produceret film for det franske fjernsyn. Hans væsentligste film er:

SKAGEN (Danmark, 1973), produceret for Danmarks Turistråd.

DET LILLE TEATER I KONGENS HAVE (Danmark, 1975), produceret med støtte fra Det danske Filminstitut. Denne film findes i udlejning hos SFC.

PARIS OM SØNDAGEN (Frankrig, 1976), ikke vist i Danmark.

DER ER HØJT TIL HIMLEN OG LANGT TIL DRONNINGENS

KØBENHAVN (Frankrig/Danmark, 1977).

HISTORIEN OM EN MODER (Danmark, 1978), produceret for UNESCO, Privatbanken og Statens Filmcentral.

PAUL GEGAUFF

er født i 1924. Han har siden 1958 virket som manuskriptforfatter hos Claude Chabrol. Hans første manuskript for Chabrol var filmen FÆTRENE (1958). I HISTORIEN OM EN MODER er det Paul Gegauff, der har skrevet dialogen.

DIRK BRÜEL

er født i 1942. Han er uddannet som filmfotograf fra Den danske Filmskole i 1969. Han har virket som fotograf både på kortfilm og spillefilm og har arbejdet for en række danske instruktører, således Hans Kristensen («Flugten», «Per» og «Blind makker»), Frantz Ernst («Livet er en drøm» og «Den dobbelte mand») og Chr. Braad Thomsen («Kære Irene», «Herfra min verden går» og «Smertens børn»). I 1976 blev han Bodil-prisvinder for sin filmfotografering.

ANNA KARINA

er født i 1940 i København (hendes pigenavn var Hanne Karin Blarke). Hun debuterede i den danske kortfilm »Pigen og skoene«. Hun er først og fremmest blevet kendt gennem sine store roller i film af Jean Luc Godard, med hvem hun var gift 1960–64. Hun har i sin karriere medvirket i over 50 film og har bl.a. filmet for Roger Vadim, Luchino Visconti og Rainer Werner Fassbinder. Det er i høj grad Anna Karinas personlige indsats, der muliggjorde produktionen af HISTORIEN OM EN MODER.



Eventyret

Da HISTORIEN OM EN MODER første gang blev udgivet (1848), var det i et af de små eventyrhæfter, som H. C. Andersen i 1840'erne udsendte under fællestitlen »Nye Eventyr«. Allerede i titlen markerede han herved en afstand til de tidligste eventyr (fra 1830'erne), der kaldtes »Eventyr fortalte for Børn«, og forsåvidt også til nogle af de senere, som havde betegnelsen »Historier« i titlen.

HISTORIEN OM EN MODER bygger ifølge H. C. Andersens senere op-

tegninger på en pludselig inspiration, der dog især vedrører historiens kernemotiv om moderkærligheden, som er så stærk, at den endog formår at tage kampen op mod døden. For en række af bimotoiverne, således den besjælede natur, Dødens have, skæbnemotivet og Døden selv, gælder det, at de er samlet fra forskellige kilder – overleverede myter, legendeagtige fremstillinger og ældre kunsteventyr.

Stil og komposition

I HISTORIEN OM EN MODER er der i stilen både træk, der udspringer af H. C. Andersens oprindelige eventyr-skrivemåde fra de første »Eventyr fortalte for Børn«, og træk, der viser den mere ræsonnerende og beskrivende fortæller, således som denne kendes både fra romanerne og fra de senere novelleagtige eventyr. Kompositorisk falder historien i tre dele.

Det første afsnit er optakten, hvor der i korte vendinger tegnes det nødvendige billede af en virkelighedens verden. Det er ikke naturalismens detaljerede beskrivelse, snarere er det som i det naive billede, hvor hver person er karakteriseret med kun ét eller et par træk, som så til gengæld er centrale for, hvad denne person skal stå for i fortællingens videre forløb. Moderen er bedrøvet og bange, Døden er en fattig gammel mand, som moderen intetanende tager venligt imod. Og afsnittet slutter med, at uret – symbolet på virkelighedens verden – går i stå, og vi bevæger os over i en anden dimension.

Det andet afsnit, rejsens eller forfølgelsens afsnit, kendes igen fra adskillige folkeeventyr. Her træder de overnaturlige og dæmoniske kræfter frem i virkelighedens forvandlede verden. Naturen er stadigvæk genkendelig, men den er samtidig besjælet. Det er ikke blot Natten, konen i de lange sorte klæder, men også tornebusken og sønen, der kan tale, ræsonnere og stille betingelser. I denne omskabte natur stilles moderen over for eventyrgenreens klassiske tre prøver, hvor der forlanges stadig større ofre af hende, for at hun kan blive i stand til at fortsætte. Prøverne selv har dybe rødder tilbage i folketroen. Det er de kræfter i tilværelsen, som mennesket ingen magt har over og ikke ved egne kendte midler kan stille noget op mod – i historien konkretiseret ved moderens menneskelige, men absurde, handling at ville prøve at drikke sønen væk. Kun i kraft af sin altopofrende kærlighed til barnet kan moderen bestå prøverne.

Og endelig er det tredje afsnit, der foregår i Dødens have, det helt mytisk prægede. Det foregår i et overvirkeligt miljø, der modsvarer menneskets forestillinger om en verden på den anden side af dødens

absolutte skel. I Dødens store drivhus står tropiske og arktiske planter side om side. Og Døden selv er ikke mere en stakkels gammel mand, men en grum hersker, der melder sin ankomst ved den iskolde vind. Her er virkelighedens tid og rum ophævet. I drivhuset har alverdens mennesker deres livsblomst stående, og igennem brønden kan man skue ud i fremtiden. Først i denne verden kan det helt forstås, hvor stærk moderkærligheden er:

»Med Eet susede det iskoldt igennem Salen, og den blinde Moder kunne mærke, at det var Døden der kom.

»Hvor har Du kundet finde Vei her hen?« spurgte han, »hvor kunde Du komme hurtigere end jeg?«

»Jeg er en Moder«, sagde hun.«

Og det er også først i denne verden, at hun stilles over for den endelige prøve, når hun på barnets vegne skal vælge mellem, om det skal gå ind til døden nu eller gå en uvis skæbne – som mennesket ikke kan ændre ved – i møde.

Historien som en myte

Mange forskere opfatter først og fremmest HISTORIEN OM EN MODER som en **myte** og forankrer deres teori både i de utvivlsomt mytiske træk, som historien rummer, og i den interesse, som H. C. Andersen havde for mytedigtningen og også gav udtryk i andre historier.

Myten er den historie, der – fra generation til generation og fra samfundsform til samfundsform – viderebringer et stof og en livsvisdom af almenmenneskelig karakter. Den mytiske historie skifter i sin ydre dragt, således at den – hver gang den fortælles påny – svarer til den tid og det samfund, som den fortælles i. I myten er naturen besjælet, så alt, hvad der optræder, har en betydning ud over sig selv og henviser til de store – almene og egentlig uforklarlige – begreber i tilværelsen. Myten beskæftiger sig ikke med historiske hændelser, men altid med følelser og ideer, og den er hævet over at skulle give forklaringer på sine overnaturlige hændelser, der jo også i det særlige myte-univers er naturlige nok. Mytens påstande er næsten som dogmer, der ikke kan efterprøves rationelt, men kun kan accepteres ved at blive troet.

Historien som et kunsteventyr

Andre forskere vil snarere opfatte historien som et **kunsteventyr**, en originalt digtet fortælling, der nok i stil og sprog tone er forankret i folkedigtningens tradition, men som i motiv og tanke på mere personlig vis udspringer af digterens egne erfaringer og rummer et udtryk for hans tilværelsesfilosofi. Historiens kernebegreb – moderkærligheden – er ikke et udtryk for en almen livsvisdom, men udtrykker digterens



Filmen

I forteksterne til filmen HISTORIEN OM EN MODER er det anført, at filmen er lavet »efter H. C. Andersens æventyr«. Med disse ord vil instruktøren imidlertid ikke påstå, at han anser sin film for at være en filmisk genfortælling af den skrevne tekst, men derimod at han har ladet eventyret danne udgangspunkt og inspirationskilde for sin film over det samme tema som filmens.

Filmen selv demonstrerer da også tydeligt, at der ikke har været tale om et forsøg på at lave et direkte filmet referat af eventyret.

Handlingens tid er således flyttet fra H. C. Andersens eventyragtige ubestemte tidsdimension til en moderne nutid, anno 1979. Handlingens sted er flyttet fra noget, der kunne opfattes som »ude på landet«, til storbyen København med dennes bolig-, trafik- og arbejdsforhold og de deraf følgende menneskelige vilkår. Og endelig er handlingsforløbet ændret i forhold til eventyrets – først og fremmest igennem det meget lange indledningsafsnit, som der ikke i bogstavelig forstand findes holdepunkter for i den trykte tekst.

Det er ikke første gang, at Claus Weeke i en film forsøger at skabe en forbindelse mellem en eventyrets egen, særlige verden og en nutidig realistisk verden. I »Det lille teater i Kongens Have« (1975), hvis centrale ærinde var at gengive forestillingen »Ej blot til skrot« på marionetteatret i Kongens Have i København, udvidede han sin fremstilling med en lille dokumentarisk indledning om havemandens arbejde, når tilskuerne havde forladt teaterområdet. Denne indledning ledte naturligt over i selve filmhandlingen, hvor det også var en »havemand« (i en skuespillers skikkelse), der havde hovedrollen.

Det synes at være den samme holdning: At ville skabe en tankemæssig forbindelse – indbygget i historien – mellem hverdagens realiteter og kunstens fortolkning af dem, der ligger til grund for udformningen af begge film.

Filmens komposition

Kompositorisk falder filmen i fire afsnit.

Det første afsnit (scene 1–15) står på en måde for filmskaberens egen regning. Det holder sig stilmæssigt inden for realismens rammer og fortæller et lille forløb om den enlige moder og arbejderkvindes temmelig besværlige hverdag.

Afsnittet tjener flere forskellige formål. Det skal få tilskueren til at acceptere, at det snarere er begrebet »en moder« end én bestemt moder, der fortælles om. Derfor opleves hun i en række almene og anonyme situationer. Men det skal også fremgå, at »en moder« med sin moderkærlighed trods alt er noget særligt og noget, der kan kræve

ofre. Derfor interesserer filmen sig så meget for lejligheden, der er fremstillet som et varmt og fredeligt miljø – »Et rigtigt kongerige«. Og derfor bliver moderen stillet op mod de andre arbejderkvinder på fabrikken, der ikke fatter, at hun sådan vil ofre sig helt for sit barn. Det må for instruktøren have været følt som en nødvendighed at gøre så meget ud af den skikkelse, som H. C. Andersen kunne beskrive i én linje:

»Der sad **en Moder** hos sit lille Barn«.

Men indledningsafsnittet præsenterer også tilskueren for en række andre figurer: Manden i gråt, børnehavepædagogen, afdelingslederen, købmanden og viceværtens kone. De er allesammen passet ind under afsnittets realismepræg, men optræder også på hver deres måde som hindringer for moderen, således at deres funktion er kendt, når de optræder igen senere i filmen.

Indledningsafsnittet fortæller sådan set det meste af historien i realismeudformning. Der er en farlighed og trussel i dette afsnit og en klar modsætning mellem en grum verden uden for og den trygge verden inden for lejlighedens vægge, hvor moderen endog et øjeblik kan glemme besværlighederne og drømme sig væk i en dans med dukke-teatrets eventyrprinsesse. Og endnu er der ikke sat nogen konsekvenser bag det truende.

Det næste afsnit (scene 16–17) svarer indholdsmæssigt til indledningen af H. C. Andersens historie. Om aftenen får moderen besøg af den grå mand, her i skikkelse af den socialrådgiver, som børnehavepædagogen har sendt. Men det er Døden, der kommer på besøg.

I forhold til historien og i forhold til det fortællende indhold – at Døden kommer for at hente hendes lille dreng – er det blevet et langt afsnit, der indeholder en bredt udsponden dialog mellem manden og moderen. Scenen viser Døden personificeret som en rar og mild mand, der flere gange understreger, hvor godt dette lille hjem er, hvor moderkærligheden hersker, og fortæller, hvor svært hans job er, men at han dog på sin måde kan gøre noget godt. Samtidig er han dog også for moderen en mand, hvis udsagn er uklare og flertydige. Filmen lægger allerede på dette tidspunkt vægt på at give et nuanceret billede af Døden.

Afsnittets bredde er også motiveret i, at det er på dette sted i handlingen, at overgangen fra realisme til eventyrets surrealisme skal foretages – og på film kan denne overgang ikke formidles så enkelt som hos digteren:

»»Troer De ikke nok at jeg beholder ham?« sagde hun, »vor Herre vil ikke tage ham fra mig!«

Og den gamle Mand, det var Døden selv, han nikkede saa underligt, det kunde lige saa godt betyde ja, som nei.«

Det tredje afsnit (scene 18–21) er forfølgelsesernes og prøvernes afsnit, svarende til det andet afsnit af H. C. Andersens historie. Her er verden endnu genkendelig som en realistisk verden, men den bærer samtidig tydeligt tegn på forfald og undergang i billederne af sanerings-tomter, husfacader med knuste vinduer og de øde gader. Sceneriet virker som et mareridtagtigt vrængbillede af vores virkelighed, et slags inferno.

Viceværtens kone skælder ikke ud mere. Hun er blevet til den statelige og fornemme kvinde Natten, der befaler og stiller betingelser, der må adlydes. Og rundt om hende på jorden ligger – i form af drengens tegninger – de knuste rester af moders og barns trygge isolerede verden. Afdelingslederen er kold som på fabrikken, men han presser sig nu på med en kærlighedsløs seksualitet. Og købmanden går med sit begrænsede revolutionære krav med i det bølgende demonstrations-tog.

De er allesammen led i filmens specielle udgave af den besjælede natur, og tilskueren ved, hvem de er, og oplever dem nu tillige i deres symbolske funktion. Endnu engang, men på et andet plan, stiller de hindringer op for moderen.

Da hun vågner op igen efter det slag, der har gjort hende blind, er hun – som i eventyret – på en uforklarlig måde båret over på den anden side – til en anden verden. Bag hendes ensomme skikkelse på kørebanen tårner en højhusfacade sig op:

»et miilebredt, underligt Huus«.

Det fjerde og sidste afsnit (scene 22–28), der svarer til det tredje afsnit i H. C. Andersens historie, foregår med manuskriptets betegnelse i

»Et ingenmandsland uden for byen«.

Her famler moderen sig frem – tydeligt ældet – mod den ophugnings-modne campingvogn, hvor Dødens gravkone, børnehavepædagogen, venter på hende. Dødens have, et sted mellem livet og døden, er her både blevet et gråt og trist sted og et bugnende drivhus. Her finder hun den blomst, der er hendes barn, og da Døden kommer og spørger hende, hvordan hun har kunnet finde derhen og endda komme før ham, svarer hun:

»Vorherre har hjulpet mig«.

Således ændrer filmen her ved en enkelt replik historien, så det ikke er den altbesejrende moderkærlighed, men Vor Herres indgriben, der har hjulpet hende. Og derfor må Døden, den moderne embeds-

mand, også med et smil harcellere lidt over sin høje chef:

»Åh, ham! Ja, han gør mig ikke altid jobbet lettere ...«

Og da Døden vil vise hende, hvad hendes barns skæbne muligvis kunne være, kobler filmen endnu engang – og nu i en lidt grum tableau-stil – tilbage til den realismeverden, der blev opridset i filmens indledning. Billederne af barnets eventuelle fremtidsudsigter, om hvilke det i eventyrteksten hedder:

»Og hun saae ned i Brønden; og det var en Lyksalighed at see, hvor den ene blev en Velsignelse for Verden, see hvormegen Lykke og Glæde der udfoldede sig rundt om. Og hun saae den Andens Liv og det var Sorg og Nød, Rædsel og Elendighed.«

bliver i filmen til billedet af den polerede arbejderagitator sat op mod narkovraget. Det er en begrebskonkretisering, der må anskues i forlængelse af indledningens beskrivelse af moderen som en moderne proletariats kvinde.

Filmen ændrer endnu en gang – i den allersidste scene – ved historien.

Det var på dette sted, at H.C.Andersen var tøvende i anslaget i sin fremstilling og først lod hele forløbet fremstå som en ond drøm, før han valgte den stærkere slutning:

»Og Døden gik med hendes Barn ind i det ubekjendte Land.«

I filmen går Døden også bort med hendes barn i sine arme og forsvinder ud mod et landskab, der står tegnet i baggrunden i svage konturer. Men så tones der gennem det tågevide over til et ægte dansk og romantisk sommerlandskab. Og igennem dette landskab bærer Døden, der nu er klædt i varme brune farver, drengen væk på sine skuldre, mens de leger og ler.

Filmen som en fortolkning

Filmens udgave af historien kan ikke blot opfattes som en gengivelse, hvor der er foretaget en omstrukturering og en fortælle-mæssig nødvendig udvidelse af nogle led, som kunne være korte i eventyrets tekst, fordi den sprogligt og stilistisk udspringer af en lang tradition og bygger på nogle faste formler.

Der er tale om en fortolkning – en inddigtning af nye motiver, når moderens trykke og isolerede miljø sættes så stærkt op mod en kold verden udenom. Der er tale om en fortolkning, når det ikke mere er moderkærlighedens drivkraft, men Vor Herres hjælp, der sætter moderen i stand til at overvinde alle hindringer. Og der er tale om en fortolkning, når dødsriget ikke mere er det »ubekjendte Land«, men et smukt landskab, som vi egentlig allesammen kunne længes mod.

Tilsyneladende bygger filmen på det samme centrale motiv som historien. Og i lange passager er det da også på den fortællende overflade det samme, der siges.

Men der er træk, der gør det nærliggende at anskue filmen som en katolsk udgave af grundmotivet. Ud fra en sådan betragtning passer det nemlig, at al hjælp kommer fra Vor Herre, over for hvem ingen menneskelige kræfter slår til. Og det er i katolsk legendedigtning, at man kan finde Døden og Paradisets have skildret som her.

Tillige er filmen en fransk version af H.C.Andersens danske historie. Det fremgår af fremstillingen af børnehaven, hvor pædagogikken og de voksnes holdning til børnene mere synes at ligne den franske småbørnsskole end en dansk børneinstitution. Det er næppe heller tænkeligt, at der vandrer skolemesteragtige afdelingsledere rundt på danske fabrikker, ligesom danske viceværtskoner nok ikke opfører sig som her – men det gør parisiske portnerkoner derimod. Og endelig synes fremstillingen af Dødens figur at være mere i overensstemmelse med en fransk end en dansk tradition for opfattelsen af denne figur.

Og endelig er der den fortolkning til stede i filmen, som udgøres af, at den er flyttet frem til nutiden og tydeligt anbragt i et bestemt socialt lag. Filmen nærmer sig heri til at være en mytisk fremstilling af motivet og viser gennem sit motivvalg noget om sin ophavsmands engagement.

Stilens funktion

På samme måde som eventyret giver sin læser en særlig oplevelse ikke blot gennem sit indhold men også gennem sin fortælle-måde, den særlige eventyrstil, bruger filmen sin billed- og lydside til at formidle sit budskab på en særlig måde, der også i sig selv er en del af budskabet.

Filmen er som helhed præget af en rolig, lidt langsom rytme med mange lange, faste indstillinger. Der er ofte valgt en glidende kamera-bevægelse frem for et brat klip, og der anvendes flere totale og halvtotale billeder end nære og halvnære. Situationerne får derved en karakter af at være tableaux, der udspilles for vore øjne. Vi »tvinges« ikke til en identifikation med bestemte personer eller holdninger. Når der nogle få steder skiftes til en anden klipperytme, som i scene 4, hvor Christine cykler gennem den livsfarlige trafik med den rolige og glade Peter bagpå, er det for at understrege det farlige og truende i tilværelsen, der står i en skarp kontrast til roen og harmonien hjemme i lejligheden. Kontrasten understreges netop af den forud-

gående, meget rolige scene 3, hvor »vi« bevægede os rundt og tog de to's tomme lejlighed i øjensyn – en scene der er optaget i én lang kamerabevægelse med et håndført kamera.

Det håndførte kamera og billedskift ved hjælp af kamerabevægelse i stedet for klip bruges andre steder i filmen, i skildringen af moderens arbejdsplads, i beskrivelsen af Natten og i beskrivelsen af de øde og knuste omgivelser, som moderen vandrer igennem, når hun søger efter sin dreng. På disse steder bremses der med kamerabevægelsen op for det berettende forløb, fortælleren standser op og henvender sig direkte til tilskueren med sin forklaring eller kommentar.

Også farverne indvirker på opfattelsen af historien. I filmens første afsnit har farverne stort set en naturalistisk funktion, men dog på en sådan måde at det straks fornemmes, at fabriksmiljøet er koldt i forhold til miljøet derhjemme i lejligheden. I det andet afsnit, hvor Døden kommer på besøg hjemme hos Christine, er det de varme, dæmpede mørkningsfarver, der dominerer, således at Dødens gråbleghed kommer til at stå i en stærk kontrast dertil. I det tredje og det meste af det fjerde afsnit er det hovedpræget, at farverne er blege. Dog står scenen i Dødens drivhus og den allersidste scene, hvor Døden bærer drengen bort gennem det sommerlige landskab i farverig kontrast til det blege. Farverne er således med til både at understrege forskellen mellem virkelighed og uvirkelighed og mellem det følelsesmæssigt kolde og varme.

Det træk ved filmens lydside, der træder stærkest frem, er sparsomheden i anvendelse af miljølyde og effektlyde. Et naturalistisk lydmiljø findes egentlig kun i første afsnit, i scenerne på gaden og på fabrikken, men der skrues lydene til gengæld op på et så enerverende niveau, at de nærmest får symbolsk karakter. I scenerne ude på Dødens sted høres lyden af vinden bag replikkerne, ellers er der i dialogscener ingen anden lyd end replikkerne. Det er kun to steder, at der ved hjælp af lyden søges fremmanet en uhyggestemning.

Filmens musikunderlægning spiller en særlig rolle. Der bruges kun ét stykke musik, 1. sats af Mozarts Es-dur klaversonate og den spilles – med en vekslen mellem dens hurtige, lyse og langsomme, mørke tema – kun i bestemte situationer i filmen. Derved får denne musik en anden funktion end blot at være underlægningsmusik. Den belægger visse scener med en ganske særlig stemning, således at tilskuerens oplevelse af billedet egentlig er en musikalsk oplevelse, og den trækker nogle forbindelseslinjer mellem situationer og beskrivelser i filmen, som ellers ikke ville være umiddelbart iagttagelige.

Det hører med til fortolkningen af filmen at fremdrage og forklare sig disse »skjulte« budskaber, der ligger i dens anvendelse af billeder

og lyd. De er netop skjulte budskaber, fordi de først og fremmest opererer på det underbevidste plan (de taler til følelserne), men samtidig over deres indflydelse på den intellektuelle opfattelse og bedømmelse af filmen.



Eventyret og filmen

Både den skrevne fortælling og filmen tilhører den episke genre. De er fælles om at have en fortæller, der fører os frem gennem historiens forløb og bestemmer for os under hvilken synsvinkel, vi skal anskue begivenhederne. De er fælles om i højere grad at bygge på beskrivelse og beretning og i mindre grad at bygge på den dramatiske konfliktsituation. Og endelig er de fælles om, at det færdige produkt – bogen eller filmen – er den endelige udgave af værket, som der ikke kan ændres ved.

Men der er naturligvis også forskelle, som først og fremmest har at gøre med, at vi oplever ordet og billedet forskelligt. Når vi i eventyrets indledning kan læse, at

»Der sad en Moder hos sit lille Barn«

og vi i filmens indledning ser skuespillerinden Anna Karina komme ud fra en baggårdstrappe med en lille lyshåret dreng ved hånden, så er det klart, at vi får to forskellige sansepåvirkninger, vi oplever to forskellige udlægninger af begrebet »en moder«. Men vi oplever også i begge tilfælde, at det faktisk er begrebet »en moder«, der er tale om. Og når H. C. Andersen fortsætter i sit eventyr

»hun var saa bedrøvet, saa bange for at det skulle dø«

og Claus Weeke lader os følge moderen dagen igennem på fabrikken med stadige billedmæssige hentydninger til hendes tanker på barnet, så synes det naturligvis at være to vidt forskellige beskrivelser, vi får af moderen.

Men det er ikke noget forskelligt, der udtrykkes. Det er udtryksmåderne, der er forskellige.

Den episke fortæller forlanger i den skrevne tekst, at læseren opfatter teksten også ved hjælp af sin meddigtende fantasi, således at der gror billeder ud af de jævne ord. Fortælleren i filmen forlanger, at tilskueren ser ved hjælp af en fortolkende fantasi, således at den tankemæssige betydning bag de konkrete billeder kan drages frem.

Litteratur og film både skabes og forbruges under forskellige betingelser. Eventyret blev skrevet af ét menneske, der var alene med sig selv i skabelsesøjeblikket, og ud fra netop dette ene menneskes tanker og erfaringer – H. C. Andersen har berettet, at ideen til eventyret kom, mens han gik en tur, og at han straks kunne gå hjem og skrive det hele ned. Filmen er i sit produktionsforløb fra den første idé til den færdige film et kollektivt værk, hvor mange mennesker (manuskriptforfatter, instruktør, skuespillere, fotograf, klipper o.s.v.), der meget vel kan have forskellige tanker omkring værket, skal samarbejde om at udtrykke ideen. Og tillige tager en filmproduktion som regel lang tid, og de enkelte scener i filmen laves i en anden orden end den, de skal vises i

i den færdige film. Den skrevne tekst er gerne beregnet til tilegnelse i enrum, hvor der under læsningen er mulighed for pauser og gentagen læsning. Filmen derimod er beregnet til at vises for mange mennesker på én gang og under særlige betingelser (salsmørke, syns- og lydpåvirkning på samme tid), således at der ikke er plads til individuelle pauser eller gentagelser.

Det er klart, at disse forskelle både indvirker på værkets form og indhold og på den oplevelse, læseren eller tilskueren får ud af det.

I et arbejde med HISTORIEN OM EN MODER, hvor en tekstudgave og en filmudgave kan lægges ved siden af hinanden, er det derfor vigtigt at betragte de to udgaver ud fra de forudsætninger, som de hver for sig er skabt på. Det, som med udbytte kan sammenlignes, er den idé, som de hver for sig udtrykker, og ikke detaljerne i dem.

Arbejdet kan koncentrereres om netop denne tekst og netop denne film. De to afsnit »Eventyret« og »Filmen« kan da give nogle bidrag til fortolkningen af henholdsvis eventyret og filmen og dermed pege på nogle af de forskelle i idé og motivbehandling, som en sammenligning kan baseres på.

Men perspektivet kan også udvides ved, at der inddrages andre tekster af H. C. Andersen og andre film, der er lavet på grundlag af digterens tekster. Sammenligningen mellem forskellige H. C. Andersen-filmatiseringer kan føre til – også gerne kritiske – overvejelser over, hvilke begrundelser der har ligget bag valget af en bestemt filmform ved den filmiske fortolkning af en bestemt tekst – således kan det rejse spørgsmålet, hvorfor H. C. Andersens eventyr især synes at friste animations-filmkunstnere.

Nedenstående liste rummer titlerne på filmatiserede eventyr af H. C. Andersen:

Den grimme ælling

(USA, 1939 – tegnefilm, instr.: Walt Disney)

Den grimme ælling – Japan

(Japan, 1972 – dukkefilm, dansk bearbejdelse: Jørgen Thomsen)

Den standhaftige tinsoldat

(Danmark, 1955 – dukkefilm, instr.: Ivo Caprino)

Kejseren og nattergalen (efter eventyret: Nattergalen)

(Tjekkoslaviet, 1948 – dukkefilm, instr.: Jiri Trnka)

Konen med æggene

(Danmark, 1970 – tegnefilm, instr.: Simon)

Prinsessen på ærten

(Sverige, 1968 – primitiv tegnefilm, instr.: Björn Bardel)

Toppen og bolden (efter eventyret: Kjærestefolkene)

(Danmark, 1969 – tegnefilm, instr.: Per Holst)

Historien om en moder

(Danmark, 1978 – realfilm, instr.: Claus Weeke)

Samtlige disse film findes i udlejning hos Statens Filmcentral. Teksterne og et arbejds materiale til disse film (undtagen PRINSESSEN PÅ ÆRTEN og HISTORIEN OM EN MODER) findes i: Jens Pedersen: Fortælling og film, Gad, 1976.

Ved tilrettelæggelsen af et arbejde omkring HISTORIEN OM EN MODER kan det være udbyttegivende at benytte sig af den litteratur, der har beskæftiget sig med problemerne om forholdet mellem den litterære tekst og filmen.

Nedenstående udvalg af bøger rummer alle teoretiske, pædagogiske og praktiske vejledninger, som direkte kan være til nytte i en undervisning, hvor tekster og film stilles ved siden af hinanden.

Niels V. Andersen: **Litteratur og medier 1–2** (Gyldendal, 1978)

en kommenteret antologi, der rummer eksempler på tekster, der også findes udgivet i anden form.

Lars Thomas Braaten: **Roman og film** (Norsk Gyldendal, 1972)

teoretiske overvejelser og gennemgange af filmatiserede romaner.

Der henvises især til indledningen og til kapitlerne IV og V (s. 86–117).

Th. Borup Jensen: **Roman og drama bli'r til film** (Gyldendal, 1975)

teoretiske overvejelser og gennemgange af filmatiserede romaner og dramaer. Der henvises især til indledningen (s. 11–33).

Jens Pedersen: **Fortælling og film** (Gad, 1976)

Tekster og arbejds materialer til en række kortere spille- og tegnefilm, der er baseret på litterære tekster. Der henvises især til tekstbogens s. 7–40 og studie hæftets s. 5–15, der omhandler filmatiseringer af H. C. Andersens eventyr.

Hvis man i undervisningen ønsker en vidtgående udvidelse af perspek-

tivet »tekst og film«, findes der den mulighed også at inddrage romanfilmatiseringer.

Ideer til et sådant arbejde kan hentes i ovennævnte: Jens Pedersen: Fortælling og film, ligesom titler på filmatiseringer af romaner, skuespil m.v. kan søges i Statens Filmcentrals katalog (kataloggruppe 80-89) eller i Filmregistret (udgivet af Bibliotekscentralen).

Filmens fortekster - som de ses på filmen

Historien om en moder
efter H. C. Andersens æventyr

Manus Paul Gegauff
Claus Weeke

dialog Paul Gegauff

med Anna Karina
moderen

Daniel Duval
døden

og lille Gustaf Hagström
barnet

samt Tove Maës
lærerinden

Bodil Udsen
portnerkonen

Finn Nielsen
afdelingslederen

Benny Hansen
købmanden

Judy Gringer
Sanne Salomonsen
Rita Angela

John Faurschou
Gerti Jung
Margit von der Recke

musik Mozart

kamera Dirk Brüel

klip Lars Brydesen

lyd Jacques Gaillard

dekoration og kostumer
Alicia Garcia

lys Barney

kameraassistent
Morten Bruus

script Birthe Frost

assistent Janne Find

make up Trygve Larssen

lyd Per Meinertsen

eftersynk.
Raina Limbourt
Raymond Hassid

lydeffekt
Louis Devaivre

mix Jacques Climant Duval
Sonoparc

kopi Ankerstjerne

lyssætning
Verner Frandsen

vi takker
Den kgl. Porcelainsfabrik
og
Scandinavian Reptile Center

produktion
Jacob Eriksen
Det danske Filmstudie

produceret med støtte fra
Unesco, Paris
og
Privatbanken, København

en film af
CLAUS WEEKE

