

En scenes anatomi: At fange lyset

af [OTTO PRETZMANN](#)

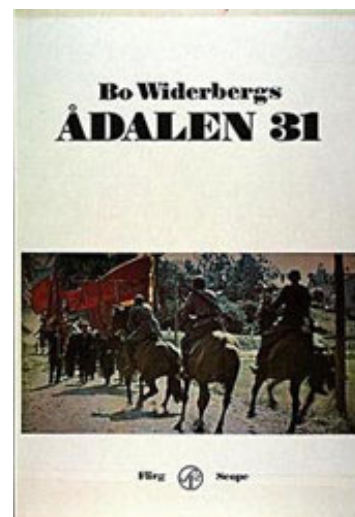
I *Bo Widerbergs Ådalen 31* (da. Oprøret i Ådalen) fra 1969 undersøges forudsætningerne for den skandinaviske velfærdsmodel, baseret på socialdemokratiske værdier. Sverige er i nutiden "en velstående ø i verden" uden at lighed er opnået, påstår filmens sluttekst, hvilket måske for nogle endegyldigt indruller filmen i et gulnende raritetskabinet for 60ernes naivt-patetiske, politiserende vildfarelser. I så fald fortrænger man alle billederne, der går forud for teksten. I *Widerbergs hovedværk* studeres hovedpersonens bevidsthedsdannelse i et formsprog, som på én gang er gennemreflekteret og sensualistisk, på samme tid realistisk og skønhedssøgende – og som stadig kan bidrage til at sætte en standard og en dagsorden. Det argumenteres der for i denne udgave af En scenes anatomi.

Forudsætninger

Efter sin internationale succes med *Elvira Madigan* (1967) kastede Bo Widerberg sig med sin følgende spillefilm over et emne, der er blevet beskrevet som det *mest inflammerede* i Sveriges moderne politiske historie: begivenhederne i Ådalen den 14. maj 1931, hvor svensk militær skød og dræbte fem mennesker og sårede endnu fem i forbindelse med en demonstration. Baggrunden var lønkampe inden for trælastindustrien, og demonstrationen blev iværksat af socialdemokratiske og kommunistiske arbejdere efter langvarige strejker. Ind i de historiske begivenheder flettes historien om arbejdernes søn Kjell og hans familie. Kjell og arbejdsgiverens datter forelsker sig. Forholdet får følger, men moderen griber ind mod mesalliancen, og svangerskabet afbrydes. Kjells fader og venen Nisse falder for militærets kugler.

Ådalshændelserne var et nationalt traume, men for Widerberg også et personligt anliggende, som flere gange tidligere havde trængt sig på, i gennembrudsværket *Kvarteret Korpen* (1963) og i *Kärlek 65*.

En ting er, hvem der sejrer i en magtkamp – en anden, hvem der efterfølgende vinder kampen om begivenhedernes rette fortolkning. Et af Widerbergs svar på de sammensatte udfordringer, der mødte ham allerede i kraft af filmens emne, bestod i at inddrage selve fortolkningsdannelsen i filmens tematik og formsprog. Hans særlige filmiske impressionisme er nært knyttet til denne bestræbelse. Han holdt sig ikke til at rekonstruere fortidens begivenheder på et dokumentarisk grundlag, lige så lidt som han udnyttede stoffet til politisk propaganda. I stedet fremstiller han selve den proces, hvorved (for)tidens begivenheder enten tilegnes eller fortabes. Hans film gestalter den bevidsthedsdannelse, der i et samfund omformer *begivenheder* til *historie*, men gennem afkald på præntionen om "historisk overblik" knytter han den til de processer, der i den enkeltes liv omformer *oplevelser* til *erfaring*. Filmen medreflekterer i hele sin komposition sin egen æstetiske strategi.



Ådalen 31 (1969).

I dette greb, hvor den lille og den store historie krydser hinanden, ligger et eksistentielt, men også et filmhistorisk perspektiv. Widerberg indlægger en hilsen til *The Haunted Screen* og dens efterkommere (Dracula, Frankenstein), hvor kampen om bevidsthedsdannelse og selvets myndighed og autonomi altid blev tabt (ifølge Kracauer). At det gik anderledes i Sverige end i Tyskland mærkes bl.a. på den humoristiske lethed og fraværet af didaktiske førerreb på virkelighedsstoffet (fig.1).

Mellemkrigstidens fascination af hypnosetemaet indlemmes af Widerberg gennem Nisses eksperimenter med de lyshårede piger, de erogene zoner og hypnosemanualens lokkende formuleringer (fig.2). Det universelle perspektiv i dette motiv kan oplyses af en velkendt formulering af Milan Kundera: Menneskets kamp mod magten er hukommelsens kamp mod glemelsen. Og hvilken rolle spiller filmkunsten i denne sammenhæng – forførelse eller erkendelse?

Scenen

Den valgte scene udgør hovedparten af filmens eksposition og følger gennem 28 nære, halvnære og et par ultranære indstillinger morgenforberedelserne i Kjells strejkeramte hjem. Ekspositionen afrundes af yderligere nogle indstillinger, hvor man følger faderen Harald og de to ældste sønner, Kjell og Åke, på vej ud i verden, mens moderen og den yngste søn Martin bliver hjemme. Kjell er ikke ramt af strejken, da han arbejder som "flipproletar" på kontor hos disponenten (Annas fader). Varigheden er 4:27 min.

Gøremålene er hverdagslige: en skjorte stryges, Harald barberer sig og får siden skjorten på, Åke forsøger at spille på Kjells trompet, et venskabeligt slagsmål udvikler sig mellem drengene, men afbrydes af faderen med en replik om, at jo mere de bevæger sig, jo mere skal de have at spise – en påmindelse om familiens vanskelige situation.

I alle indstillinger mærkes tilstedeværelsen af det naturlige vindueslys som sammen med realløyd og blikretninger skaber rumlig orientering. Montagen af de mange nære indstillinger virker bl.a. derfor ikke - selv ikke i cinemascopeformatet som Widerberg her anvendte for første gang - fragmentarisk eller urolig. Hertil bidrager endvidere, at beskæringerne og selektionen af skildrede gøremål er udført med en metonymisk prægnans, der ubesværet lader personernes og livssituationens helhed danne sig i tilskueren: årstid, social placering, familiesituation og latente konflikter. Hvorfor skal søndagsskjorten på, når der øjensynlig er tale om en arbejdsdag? Hvorfor nynner moderen "Det var en lørdag aften", når det er torsdag? Kontrasten mellem musik/leg og faderens formaning. En lille blodplet gennem vattet på den nybarberede kind. En familieidyl med skygger.

På et elementært fortællende niveau fungerer ekspositionen i enhver henseende enkelt og ligefremt, alligevel peger hver eneste detalje frem i filmens senere forløb, ligesom dette forløb peger tilbage og udfolder perspektiverne i ekspositionen. Denne mønsterdannelse er bærer af en tematik, som i omrids ser således ud: *Vindueslyset* og *vinduesrunder* som *visuelt motiv* er allestedsnærværende i filmen – vinduesrunder lukkes og åbnes, smadres og pudses, samtidig med at mange billedkompositioner opbygges omkring vinduer. *Blødende sår* og *hvide forbindinger* er ligeledes gennemgående. Fra forbindingen af strejkebryderen i Haralds hus og arbejdernes fremvisning af knubs erhvervet i demonstrationen, via skudsårene fra militærets kugler og modstillingen af blodrødt og hvidt i tildækningen af den faldne piges lig, frem til Kjells afsluttende møde med Annas far. *Trompeten* anvendes til jazz såvel som til march og knyttes herigennem til demonstrationen, hvor den til sidst leverer retrætesignalet, der får soldaterne til at indstille skydningen. Den stilles i kontrast til arbejdsgiverfruens renstemte Chopin-toner. Den hvide *skjorte* hænger til sidst over en stoleryg, blodpletet og nystrøget, men flænges af Kjell og anvendes til sidst som vinduespuddsekklud.

At fange lyset

Vinduesrunder (og glasskår) er filmens oftest varierede og rigest



Fig.1.



Fig.2.



Fig.3.

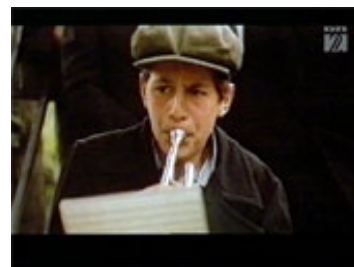


Fig.4. Fra leg til virkelighed: Trompeten knyttes filmen igennem til

gennemspillede visuelle og betydningsbærende element, både ved deres direkte tilstedeværelse inden for billedbeskæringerne og indirekte som lyskilder.



Fig. 5.



Fig. 6.

To af ekspositionens indstillinger konfronterer leg og virkelighed. Faderen formaner drengene om ikke at bevæge sig så meget, "for så spiser I mere". Visuelt konfronteres hjemmet med virkeligheden bag vinduet, hvor ruden senere knuses af stenkastere.

En kvinde, der iagttager den optrækkende konfrontation mellem arbejdere og militær, lukker sit vindue i, da tingene udvikler sig, men filmen skildrer gentagne gange, hvordan begivenhederne sprænger sig vej gennem ruderne og spreder glasskårerne om sig. Filmen etablerer en dialektisk sammenhæng mellem impressionisternes (især Monets og Renoirs) livslange bestræbelser på at *fange lyset*, således som det formuleres af Annas moder Hedwig i en situation, hvor hun underholder sig med Kjell og de strejkende arbejderes politiske kamp (fig. 7). Dette sker igennem transformationen af dette motiv i scenen, hvor arbejderne (anført af Harald og Kjell) fanger sollyset i skårene fra et spejl og blænder de udkommanderede soldater (fig. 8) - og atter i filmens slutning, hvor der åbnes for lyset gennem de nypudsede ruder.

Motivet er knyttet til filmens egen æstetiske strategi og kan uddybes, hvis man inddrager et lille forløb fra sekvensen, hvor arbejderne angriber strejkebryderne under deres lastningsarbejde. Strejkebryderen, som senere forbindes af Harald, har søgt tilflugt i et fadebur anbragt på skibets dæk, hvorfra han brutalt slæbes frem, og her finder man en af filmens få markante anvendelser af subjektivt kamera. Vi oplever situationen gennem strejkebryderens øjne, formidlet med håndholdt, kæntrende kamera. Straks efter trækker arbejderne ham forbi en pressefotograf, hvis kamera rives omkuld og falder til jorden, hvor de spredte skår fra den knuste fotografiske plade indfanges i en nær indstilling (fig. 9).

Som et led i filmens visuelle betydningsmønstre knyttet til ruder, spejle og skår udtrykker dette billede filmens fortællerposition: impressionismens opløste centralperspektiv. Widerberg frasiger sig det overordnede, alvidende fortællerblik, der hævder sin ret til at fælde historiens dom over begivenhederne. Da det håndholdte kamera atter dukker op i sekvensen med nedskydningen, lader dets bevægelser sig ikke kortlægge ud fra et mønster af subjektive positioner relateret til de tilstedeværende – det er kameraet selv, der væltes rundt, til stede på de tilstedeværendes betingelser. Virkeligheden sprænger sig vej ind gennem kameralinsens ruder.

I lighed med et af sine forbilleder, Francois Truffaut, stiller Widerberg et virkelighedsmateriale til vores disposition uden løftede pegefingre. På den måde inddrages vi i Kjells bevidsthedsdannelse, ikke ved simpel identifikation, men fordi vi sættes på samme fortolkningsopgave som han. Widerbergs eget udtryk for sin metode er at skabe *rum over fakta*. Heri ligger hans filmiske impressionisme, som søger skønheden og lyset uden skønmaleri – og i øvrigt modsætter sig enhver æstetisk-politisk betontænkning.

I den følgende række af indstillinger kan man iagttage, hvordan Widerberg transformerer sit virkelighedsmateriale og aflokker det betydningsmuligheder, så det til sidst fremstår som et rigt udtryk for Kjells erfaringsdannelse. I filmens baggrund skitseres den modsatte proces: Annas sår unddrages erfaringsdannelsen ved fortielse og

leg/nydelse/ jazz/livsudfoldelse, men gennem filmens mangfoldighed af motiv-transformationer også til den politiske kamp.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

umyndiggørelse. "Du vil forstå det hele bedre siden hen", siger hendes moder beroligende, samtidig med at hun berøver hende de redskaber, hun behøver til en holdbar identitetsdannelse.



Fig.10.



Fig.11.

Søndagsskjorten bliver til en ligskjorte. Men den døde fader bliver til en levende søn.



Fig.13.



Fig.14.

Sårene forbindes uden at skjules.



Fig.16.



Fig.17.

Filmens mest frapperende indstilling, som gav anledning til kritik af filmen for at æstetisere virkeligheden. Relationen til impressionistisk maleri er indlysende. Sådan skaber Widerberg rum over fakta, og sådan fanger han lyset.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

.....

16:9, april 2005, 3. årgang, nummer 11



Fig.12.



Fig.15.

[|| forrige side](#) | [næste side ||](#)