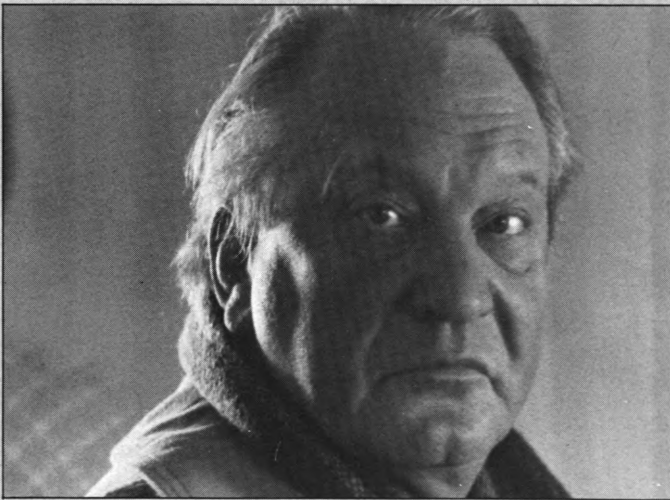


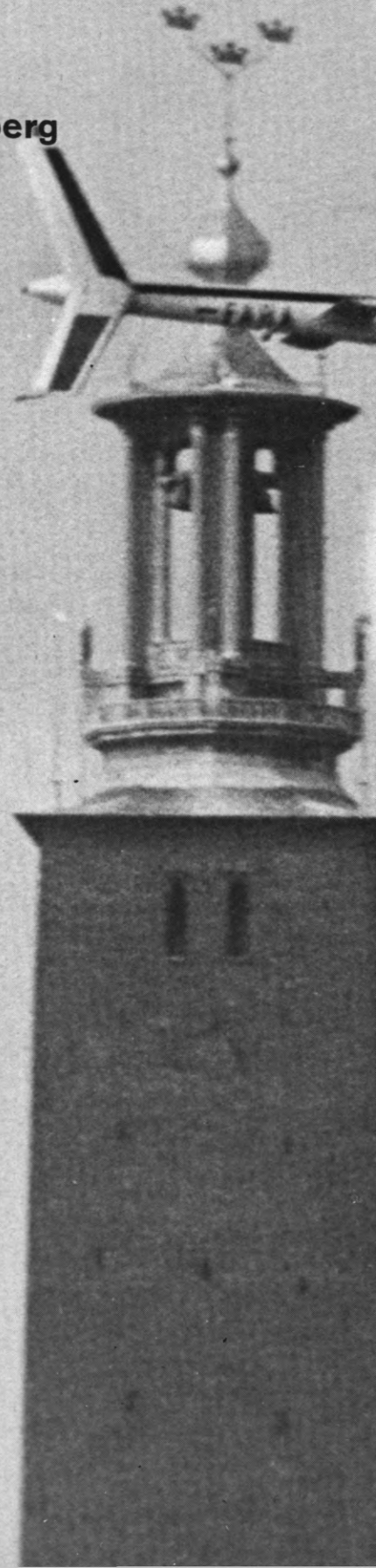
Og systemet er jo heller ikke magtesløst, fordi det har glemt at ruste sig imod alle eventualiteter. Tværtimod råder man over alle mulige mandskabs- og tekniske ressourcer; de viser sig bare at være nytteløse. På en måde altså trods alt en næsten overstadigt optimistisk film, den-
neher. Den viser et rigt, repressivt, langsomt rådnende massesamfund, der på den ene side, sin rigdom til trods, ikke har været i stand til at opfange simple (men alvorlige) menneskelige, men også samfundsskabte problemer som Erikssons, og som er tvunget til at følge begivenhedernes perverse logik, men som på den anden side, også sin rigdom til trods, heller ikke er i stand til at forsvare sig mod bare en enkelt desperat modstander. En lille, velorganiseret og resolut revolutionær gruppe måtte kunne vende op og ned på den kolos på lerfødder i et snuetag.

Så langt går Widerberg ganske vist ikke. Han nøjes med at registrere rådvildheden, magtesløsheden. I det store magtopbud – og hos den enkelte, stærkest vel hos Erikssons forældre i deres lille hus udenfor byen, hvor Eriksson var krøbet i skjul i sit barneværelse inden sin afsluttende, desperate hævnakt mod samfundet og specielt mod samfundets skadelige magtapparat, politietaten. I scenerne med Erikssons forældre har vi Widerberg, når han er allerbedst. De små pæne stuer, de skræmte øjne, den frygtssomme imødekommenhed, indfanget med den perspektivrige, ærlige og tyste – og poetiske – hverdagsrealisme, som er det bærende hos Widerberg.

Claus Hesselberg



Herover: Carl Gustaf Lindstedt som som Martin Beck i »Manden på taget«. Til højre: Bo Widerberg.



etter for otte sekunder - Widerberg om »Manden på taget«



OM KRIMINALROMANER

– Jeg har ikke læst særlig mange kriminalromaner. År tilbage gik jeg i gang med Maria Lang og Stieg Trenter, men jeg fik kun kæmpet mig igennem to Lang-romaner, som jeg i øvrigt syntes var temmelig ringe, og 20 sider af en Trenter, som jeg ganske enkelt fandt for dårlig til at læse færdig. Derefter holdt jeg mig stort set fra svenske kriminalromaner – og læste også kun ganske lidt amerikansk, Hammett og Chandler, før jeg så løb ind i Sjöwall og Wahlöö, som jo var noget ganske andet. Jeg husker ikke, hvilken af deres bøger jeg læste først, men efter at have læst én fulgte de andre – man standsede ikke, før alle bøgerne var læst. Det var som en kriminalroman-rus, og jeg tror mange har haft det på samme måde. Da jeg nåede til »Den afskyelige mand«, blev jeg straks klar over netop denne romans filmmuligheder. Per Wahlöö var død, da jeg skulle forhandle om rettighederne, så det var Maj Sjöwall, jeg talte med. Vi talte også sammen om manuskriptet, men bortset fra det, var hun ikke med. Det ville være umuligt at arbejde med forfatteren tæt på hele tiden.

OM POLITIFILM

– Genren interesserer mig faktisk ikke særlig meget. Jeg har kun set et par film – f. eks. »French Connection«, som jeg synes er vældig god. I virkeligheden startede vi med »Manden på taget« som rene amatører. Jeg så for mange år siden Hans Abramsons første Sjöwall og Wahlöö-film, »Roseanna«, med Keve Hjelm som Martin Beck, og hvis jeg skal være ærlig, så husker jeg den som en meget dårlig film.

OM SPECIAL-EFFECTS

– For et stykke tid siden var jeg i England, og jeg havde aftalt med en god ven, der er producent, at jeg kunne komme til at se en demonstration af *squibs* i et engelsk



studie (Squibs* er små sprængladninger monteret på en metalplade med en pose kunstigt blod over). Jeg var klar over, at jeg skulle have nogle personer skudt i »Manden på taget«, og jeg var også klar over, at man måtte vælge på hvilken måde man ville skildre disse drab, og da vi var novicer i denne genre, følte jeg det var af betydning, at jeg vidste noget om disse squibs. Jeg så, hvordan man kunne skyde et håndled igennem, der var masser af blod, der blev pumpet gennem en skjult slange udenfor billedet. Det var fantastisk at overvære for mig, men for special effects-teknikerne var det studierutine. Derefter demonstrerede de, hvordan man skød en mand i brystet. Man havde sat squibs foran og bag på ham. Fra »Oprøret i Ådalen« vidste jeg selv lidt om skud på mennesker. Der var fem demonstranter, der skulle skydes, og vi lavede dengang, i 1968, nogle eksperimenter. Vi købte en død gris, lagde den på en skydebane og skød på den med våben fra 1931, og vi erfarede, hvad man allerede havde fortalt os: at indgangshullet er meget lille, hvorimod udgangshullet er meget stort. Det er en fejl, som meget ofte laves på film, at indgangshullet bliver for stort. Englænderne lavede ingen fejl. Da jeg kom tilbage til Stockholm, sendte jeg bud efter nogle squibs – de laves i USA – for at have dem i beredskab under optagelserne.

OM VOLD OG REALISME

– Selv om vi havde squibs klar til alle scenerne med blod og skydning, sagde jeg – med undtagelse af en enkelt gang – nej til at bruge dem. Jeg gjorde som i »Oprøret i Ådalen« det, at jeg ikke viste selve øjeblikket, da manden rammes, men klipper ind lige efter. Det ene tilfælde, hvor vi anvendte squibs, var i forbindelse med nedskydningen af den ene politibetjent ved springvandet – det er ham, der går hen for at se, hvordan det står til med kollegaen. Han går frem mod springvandets kant og rammes af et skud. Vi optog først scenen uden squibs, men det så for asketisk ud. Alligevel blev det ikke, selv om vi senere anvendte squibs, det som man kan kalde »amerikansk squib«. Det vil jeg godt sige noget mere om.

Der er to farer forbundet med at anvende squibs. Den første er spørgsmålet om sandsynlighed: Som tilskuere ved du, at den skuespiller, som spiller rollen, ikke bliver skudt rigtigt, du er dig billedernes emotionelle suggestion bevidst, fordi du bruger dit intellekt, det løber næsten som en marginal, som et optisk lydspor ved siden af den følelsesbetonede oplevelse. Den anden fare er risikoen for at skildre for meget eksplicit vold, for meget blod ganske enkelt. Jeg så »Taxi Driver« for nylig, som for øvrigt var skuffende bortset fra et par gode skuespillerpræstationer, men Scorsese går i den fælde, jeg vil kalde biksemad. Han pepper en tynd historie op med en masse formelle tricks. Jeg kan godt lide hans rapporterende stil i forbindelse med volden. Han laver en situationsrapport efter skyderiet og viser nøjagtigt, hvor meget blod der er i hvert hjørne af stuen, men alligevel går han i Peckinpahs fodspor og formår ikke at holde den utroligt vanskelige balance mellem tilstrækkeligt blod til at give effekt og for meget – effekten må ikke gå over en vis grænse. Vi skulle selv balancere på den måde i »Manden på taget«, og det var derfor jeg var så varsom med de meget effektfulde squibs. Men tilbage til politimanden: Når jeg mener det er rimeligt at anvende en squib her, er det fordi modlyset tager lidt af effekten, det bliver ikke til meget andet end en anonym blodstrøm.

Men der er også en anden realisme end voldens. Jeg ville gerne have autenticitet i f. eks. scenerne på politistationerne. Den narkoman, som Rönn afhører, er helt »autentisk«, og de tal han kommer med er også helt rigtige, flere af hans kammerater var døde af overdoser og sult. Og det er de unge, som Stockholms nye politimester på en hurtig måde gerne vil af med. Man ser dem ved togstationerne i Stockholm, hvor de tigger chokolade, fordi de mangler sukkeret. Vi undersøgte i det hele taget sagerne nøje. Jeg talte med en del narkomaner, som vores produktionsleder Stefan Jarl havde kontakten. Han kendte dem godt – han instruerede »De kalder os mods«. Jeg fandt at Sjöwall og Wahlöö var ret banale på de autentiske punkter – jeg ville gerne lave filmen, så der var realisme i vagtlokalerne og i cellerne, jeg ville vise virkelige problemer. På politistationerne ville jeg have, at der var præcis så snavset og uhyggeligt, som der i virkeligheden er. Jeg har med fuldt overlæg skruet lyden op i de scener, hvor Beck kommer for at udsperge sin kollega om Nyman.

OM MORDETS TEKNIK

– Jeg troede først, jeg kunne skildre drabet på Nyman helt uden blod. Det var igen denne her novice-indstilling: nej til Peckinpah, nej til amerikansk filmvold, men det gik ikke. Fra starten havde jeg besluttet, at vi ikke skulle se ofret, men opleve det hele subjektivt fra offerets synsvinkel. Jeg ville ikke vise morderen som andet end en arm. Der er jo den pointe i bogen, at morderen kunne være Hult, og den pointe ville jeg gerne beholde, så vi fandt ud af, at morderen faktisk skulle skære midt i kameraets objektiv.

Det var ikke særlig gode forhold vi arbejdede under. Vi brugte meget lidt lys, det var nat, og der var ikke ret stor dybdeskarphed. Vi arbejdede som bare fanden – jeg ville have det i et eneste billede, ingen klip: Morderen kommer frem bag gardinet, han slår først offeret i munden, derefter to snit. Det ville jeg have i én optagelse, subjektivt fra offeret, uden blod og kun med ringe lys. Vi arbejdede aften efter aften. Vi havde lånt en sygehusfløj i Sabbatsberg og havde den for os selv hele tiden, hvilket selvfølgelig var en stor fordel. Alligevel ville jeg ikke optage nattescenerne om dagen. Hvis man bruger filtre og mørklægning forekommer natten flad. Efter at have knoklet løs i flere nætter – vi lavede tre forskellige varianter af scenen – måtte jeg erkende, at jeg ikke kunne nå længere ad den blodløse vej. Vi kontaktede et slagteri udenfor Stockholm og fik faktisk en abonnementsordning på blod. Vi filmede scenen ni gange, før jeg var tilfreds, og scenen »kostede« 3-4 fotografer. Det var simpelthen for meget at udsætte samme fotograf for scenen igen og igen. Vi startede med nordmanden Odd Geir, men så snart der blev snakket om blod, tog han hjem til Oslo. Vi havde så fat i en anden, der holdt til et par gange, men ikke før John Olsson til sidst kom til, blev scenen færdig. Han har en robust psyke, og jeg kendte ham fra »Fimpen«, som han har fotograferet. Tanken om at optage scenen uden klip måtte jeg også gå væk fra, fordi jeg ville have en flash-effekt ind.

Endvidere havde jeg sat mig for, at mordet tidsmæssigt skulle være i underkanten, det skulle være et underinformerende mord. I den ene ende har du de overinformerende mord, Peckinpahs slow-motion o.s.v., i midten har du den fulde information, men jeg ville altså lidt under, og det husker jeg, at Hitchcock gjorde i »Psycho«. Perkins' mord på Janet Leigh var et ekspressivt og godt mord, fordi det var underinformerende. Hitchcock går så

* Engelsk, betyder egentlig fyrværkeri (en »sværmer«).

at sige bagom mordet og viser spejlbilledet, resultatet af volden, i modsætning til Peckinpah, der viser det hele i billedet og forlænger det med slow-motion. Hitchcock har både flash-effekten og det underinformative spejl. Det prøver jeg at gøre ham efter, ved at vælge at filme mordet subjektivt. Kameraet er ofret, på den måde får jeg spejlbillede-effekten. Samtidig har jeg en, synes jeg selv, meget diskret og samtidig meget uhyggelig effekt, da jeg viser det mørke, næsten sorte blod, der flyder ud – det er første indikation af et mord. Den store effekt, hvor jeg tager chancen, er da jeg lader Nyman glide ned, fotografen sætter sig ned for at bevare den subjektive effekt, morderen snitter mens Nyman og dermed kameraet er på vej ned, for så at falde det sidste stykke. Scenen blev optaget med mit eget kamera, fordi det skulle kastes det sidste stykke mod gulvet, og det ville vi ikke udsætte vores lejede udstyr for. Lige inden Nyman mister bevidstheden, hævder vi, når han at se morderens hæl, idet morderen vender sig og flygter bort. Det er i øvrigt min hæl man ser. Jeg mener, at det sidste billede, hvor Nyman pløjer sig vej gennem sit eget blod, er vigtigt, idet det stadig er vist efter de principper, jeg har beskrevet, det er underinformativt, det er et spejlbillede, for du ser resultatet af volden, blodet. Jeg vender tilbage til blodet flere gange i løbet af filmen, for jeg synes blodet er nok så interessant efterhånden som det begynder at størkne. Mit problem var, at blod kan være smukt, og da jeg med »Manden på taget« ville lave en helt ulyrisk film, måtte jeg passe på, hvordan de tilbagevendende scener fra hospitalet kom til at virke. For at undersøge sagerne til bunds hældte vi blod ud i et af værelserne i hospitalsfløjen og betragtede det efterhånden som det størknede – jeg ville have, at filmen kunne ses af en læge, at kriminalpolitets tekniske stab ikke skulle kunne sætte fingeren på noget, det var vigtigt for mig.

Som sagt kostede alt det blod en hel del fotografer – blod lugter forresten heller ikke godt efter ca. fire timer. Mordscenen følges op af Rönn, der kigger ind i værelset og bemærker, at det er det værste han har set i sine mange år som politimand – og vi måtte lave en scene, der svarede til denne udtalelse, publikum må holde med ham i den betragtning, og derfor følger jeg den første underinformative scene op med en anden; i to klip ser vi Rönn, først fra siden, da han ser ind i værelset, så klipper jeg hurtigt til, hvad han ser, altså igen til subjektivt kamera, hvor han ser to meget korte billeder. Jeg sad selv og klippede de stumper sammen billede for billede, da jeg ville have scenen klart underinformerende, altså endnu en flash-effekt. Vi havde allerede set mordet, så derfor kunne jeg gå langt i underinformationen.

OM SKUESPILLERNE

– Som du sikkert har bemærket har jeg foretaget et par mindre ændringer af Sjöwall og Wahlöös romanforlæg, bl. a. har jeg ladet Becks ægteskab genopstå. Jeg ville nemlig have, at Beck var ulykkelig – i bogen er han lykkelig skilt, Kolberg er lykkeligt gift, Gunvald Larsson er lykkelig ungar, og Rönn er lykkelig med en dame fra Lapland. Det var for megen kompakt lykke – der skulle være én ulykkelig, og derfor førte jeg Beck tilbage til ægteskabelig status. Hvis jeg laver en film mere på basis af en Sjöwall-Wahlöö roman, jeg jeg lade ham blive skilt. Det samme ræsonnement havde jeg med Kristiansson og Kvant, jeg ville ikke aflive den ene af dem som i romanen. I øvrigt er de ikke blandt mine favoritter. Jeg ved, at mange godt kan lide dem, men jeg synes de er for burle-

ske, for overspillede, og det slår realismen i stykker. Jeg kan godt se, at de fungerer som morsomme indslag, men jeg har Rönn til at tage sig af det lettere komiske, og der- ved kan jeg tillade mig at være ligeglad med Kristiansson og Kvant.

Min store risiko tog jeg med Carl Gustaf Lindstedt i rollen som Beck. Han er Sveriges Dirch Passer, og det gav naturligvis mange mennesker et chok. Men jeg mente ikke, jeg havde andre muligheder. Dermed ikke være sagt, at han var en nødløsning, jeg er overordentlig tilfreds med ham, som han er – der er ingen med en personlighedstygde og pondus som hans. De fleste svenske skuespillere på hans alder er præget af manerer og tomme gestus. Tag for eksempel Jarl Kulle, som i og for sig godt kunne tænkes i rollen som Beck, men han er kun tomme fagter. En anden tænkelig Beck er Allan Edwall, men det ville være et for konventionelt valg, jeg ville ikke føle mig inspireret af at arbejde med Edwall på samme måde som jeg følte mig inspireret af Lindstedt. Han repræsenterer 99% af hvad jeg gerne vil have i en skuespiller, han kan nemlig anvende sine ressourcer, han kan bruge sig selv og det han har i sig. Det er der ikke ret mange der kan, og jeg har ikke været ude for det ret tit. En undtagelse er Pia Degermark, og jeg tror Thommy Berggren kan nå til det punkt, men for hver ny film han laver, tager det længere tid, hver film gør ham mindre ren. Det fine ved Carl Gustaf Lindstedt var, at »Manden på taget« faktisk var hans første film. Den var helt anderledes end de film, han tidligere havde lavet. Før havde kravene til ham blot været, at han skulle sige noget morsomt. Jeg krævede det stik modsatte. Jeg forbød ham at være morsom, og det var nyt for ham, men han følte det som en stor befrielse at slippe sit gamle image.

PÅ ODENPLAN

– Selv om scenen vel sagtens ser meget vanskelig ud, så var den meget lettere end mordscenen, og lidt mere film kom der jo også ud af bestræbelserne – med mordet havde vi otte sekunders film i kassen efter ni nætters arbejde. Vi havde seks fotografer i gang på Odenplan og arbejdede det meste af Langfredag. Onsdagen før havde vi ladet helikopteren styrte, og det havde vi fået lidt PR på, så de 5000 mennesker, der kom Langfredag, havde noget at se på. Jeg havde med vilje valgt Langfredag, som jo er den kedeligste dag i året. Der er ikke noget andet, der trækker, og det viste sig også at give resultat, plus det, at vi var heldige med vejret.

Vi havde planlagt og regnet på det hele, men den varede selvfølgelig ikke længe, før alle planerne var slået i stykker – det vidste jeg sådan set godt. Af de seks kamerahold var nogle af dem synkroniserede, så vi kunne optage simultant flere steder, men selv den mest minutøse beregning kan ikke holde. Jeg havde skrevet alting ned på små sedler, så er der en, der åbner døren samtidig med at vinduet er åbent, og hver satans lap papir flyver ud af vinduet – så sidder du med et tomt skrivebord og må begynde forfra, hurtigt, og improviseret – jeg var glad for, at jeg havde erfaring med den slags ting fra tidligere. Der var ikke én plan der holdt, alt gik ad helvede til.

Et af de helt store problemer opstod, da politiet begyndte at smide folk ned fra det store beton-halvtag, der er bygget over nedgangen til tunnelbanen. Jeg havde sendt folk derop, og havde helikopterkamera i luften, alt var klart, men så sagde politiet stop. Jeg stillede mig på beton-halvtaget og holdt en tale til folk, en tale inspireret af Markus Antonius' tale til det romerske folk efter drabet

på Cæsar, og jeg fik skabt en modvilje mod politiet, der gjorde, at de til sidst gik med til at samarbejde, og oven i købet hjalp os med at få folk op på halvtaget.

POLITIET

– Før jeg gik i gang med optagelserne havde jeg et møde med politimesteren. Jeg sagde, at filmen var kritisk overfor politiet, og at man ikke skulle regne med, at vi ville gøre kritikken mildere for at få et godt samarbejde. Politimesteren, der gav os tilladelserne, blev et halvt år efter skiftet ud med den tidligere chef for sikkerhedspolitiet. Det er meget sandsynligt, at hvis vi skulle have filmet »Manden på taget« i dag, så havde vi ikke kunnet få de samarbejdsaftaler, vi fik dengang. Da vi Langfredag var i gang på Odenplan, blev politiet i sidste øjeblik bange for at samarbejde og kom med begrænsninger, de ikke tidligere havde omtalt for os. De turde af politiske grunde ikke hjælpe os for meget – de var bange for kritikken fra højre, vi måtte i det store og hele være vores egne politifolk.

Generelt må det vel siges, at der blæser fascistiske vinde i Stockholm som så mange andre steder, men alligevel må man vel sige, at det er et bevis på, at samfundet er forholdsvis godt, når det overhovedet har været muligt at gennemføre et filmprojekt som dette her. Generelt er politiets uddannelse for ringe i et land som Sverige. Jo mere facetteret samfundet bliver, desto flere konflikter bliver der, og til at løse dem er politiet alt for lidt skolet, de benytter sig alt for ofte og alt for hurtigt af autoritære metoder. På den anden side kan Sjöwall og Wahlöös tendens til altid at beskrive politiet som voldeligt diskuteres. Jeg ville ikke skildre ordenspolitiet som rutinemishandlere, og derved svække billedet af Nyman og hans håndgangne mand Hult. Der er kun et par »rigtige« politifolk med i filmen – de turde ikke samarbejde direkte. Jeg har vist filmen for politiet, men turde ikke selv gå til forevisningen. Jeg har dog indtryk af, at de fleste har taget det pænt. Jeg har fået et par trusselsbreve, tydeligvis fra politifolk, men ellers har der ikke været nogen alvorlige reaktioner.

OM »FIMPEN« OG ARBEJDSRYTME

– Når der går nogen tid mellem mine film, er det for det første fordi jeg ikke vil føle mig som en maskine, for det andet fordi jeg gerne vil være sammen med min familie. Derfor lavede jeg ikke en ny film umiddelbart efter min foregående film »Fimpen«.

Jeg har planer om at lave en film i stil med »Ravnekvartret«, altså fra min barndom i Malmö, og den vil jeg godt have tid til at tænke over. Og ret beset var der heller ikke den store pause mellem »Joe Hill« og »Fimpen«. Hovedrolleindehaveren i »Fimpen« var jo kun en lille dreng, otte år gammel, og jeg ville nødig have, at han skulle anstreges for meget, dels for hans egen skyld, dels fordi resultatet ville blive bedre, hvis han fik tid og ro i arbejdet. Jeg bryder mig ikke om barneskuespillere, der er som små maskiner. Jeg ville have, at han skulle trives og følge sin egen rytme i filmen, derfor delte jeg bevidst optagelserne over to år. Jeg begyndte på den i 1972 og sluttede ikke før 1973. Jeg standsede produktionen hele vinterhalvåret. Det var let, for jeg var min egen producent. Det er noget af forklaringen på det »hul«, der er mellem »Joe Hill« og »Fimpen«. Desuden tjente jeg så godt på »Joe Hill«, at jeg ikke behøvede at arbejde, ganske enkelt. Har man brød og smør på bordet og olie i tanken er det en luksus

at holde maskinen i gang. Jeg har set så mange af mine kolleger, ikke mindst i Sverige, der, fordi det går godt én gang, føler, at de hurtigst muligt må i gang igen – producenterne kræver det næsten. Der er et par af mine instruktør-kolleger, der efter min mening har lavet for mange film. Men Jan Troell og Roy Anderson arbejder efter det rigtige princip – og det er da også de to unge svenske instruktører, som jeg tror mest på. »Fimpen« var et slags mellemstil for mig, et divertimento, som dog tydeligt nok er en Widerbergfilm – i hvert fald er det det indtryk, jeg kan fornemme fra omtalen ved San Francisco festivalen, hvor den har været vist.

OM POLITIK OG STIL

– Jeg bryder mig ikke meget om at sætte etiketter på tingene, og jeg er heller ikke så meget for teorier, men i princippet vil jeg godt gå med til, at en politisk film som »Ravnekvartret« og en lyrisk film som »Elvira Madigan« har resulteret i »Oprøret i Ådalen« og »Joe Hill«, og at jeg med »Manden på taget« har fjernet det lyriske element igen. Jeg er mig klassekampen bevidst, jeg mener blot, at der i Sverige ikke har været ret mange vellykkede forsøg med den politisk aktive filmform. Der har været mange teorier, men få resultater. Den tydeligt politiske appel er ofte for nøgen, det resulterer i propaganda-film, agit-prop-film, som vi i Sverige har set et par uheldige eksempler på. Man kan tage Lars Forsbergs »Mishandlingen« som eksempel på en film med nøgen appel. Jo mere nøgen appellen er, desto mindre mulighed er der for at få kontakt med andre end de »rettroende«, de allerede indviede og informerede. Alt går op. Filmtypen bliver blød, udmærket og har ingen muligheder for at nå marginalpublikummet, og det er det eneste publikum, der interesserer mig, det ikke-frelste publikum, der ikke kender ret meget til appellen. Det er spild af god film og penge, at lave film med nøgne appeller til inderkredsen. For mig er den uorganiserede, udramatiserede og nøgne appel heller ikke spor interessant – jeg vil have større modsætninger.

Kapitalisten skal ikke have høj hat og cigar i munden, han skal have charme som Pär Gyllenhammer, Volvochefen i Sverige, eller som Kurt Nickolin, formand for arbejdsgiverforeningen. Kapitalisten med hatten og cigaren var måske god nok engang, men han holder ikke mere i dag, man må fremstille kapitalisterne som både mere sofistikerede og sofistiske end de ofte bliver skildret. Deres argumenter kan jo være besnærende. Disponenten i »Oprøret i Ådalen« er mit forslag til en repræsentant for den privilegerede klasse, for magthaverne. Jeg drejer den nøgne appel ved at gøre ham charmerende. En mand med et godt ry og balance i sit liv – i en vis opposition til sin kone, som er en typisk repræsentant for elite-kulturen, overklassens kultur-høns. Han er lidt bedre, for han kritiserer hendes kultursnobberi. Men hun er heller ikke firkantet og nøgen. Hun kan lide Chopin, som jeg også selv holder af, og som »tilhører« elitekulturen, men som faktisk lige så godt kunne være folke-kultur. For ikke at gøre det for enkelt for mig selv giver jeg hende en drejning, således at hun er en kultur-høne, men dog giver hun det rigtige fra sig til arbejdersønnen. Heri har du »giffermålet« mellem »Ravnekvartret« og »Elvira Madigan«.

Med »Manden på taget« har jeg bestemt mig for at være ulyrisk – jeg har meget dialog i denne film, mere end jeg plejer, og jeg har taget Sjöwall-Wahlöös tekst næsten ubeskåret, det er en tekstfilm, på samme måde som »Ravnekvartret« var det – ind imellem har jeg så lavet nogle billedfilm.