

Samtale med Rumle Hammerich

»Cirkus Casablanca« er en dansk road-film. Her fortæller filmens tekniske instruktør i en samtale med Asbjørn Skytte om filmens tilblivelse

»Cirkus Casablanca« er en varm og ægte folkekomedie om tredierangs gøglerliv i dagens Danmark, et debutarbejde for samtlige involverede, der tegner til at blive den største publikumssucces for en dansk film siden »Rend mig i traditionerne«.

Denne samtale med filmens tekniske instruktør, Rumle Hammerich, handler om optagelserne, om ansvarsfordelingen og om filmklimaet i Det danske filminstituts regi.

Han gik ud fra filmskolen med tre års instruktøruddannelse sommeren 1979, men trods sine kun 26 år har Jens Peter »Rumle« Hammerich efterhånden adskillige års praktisk filmerfaring bag sig. Efter overstået realeksamen begyndte han som trommeslager i et rockorkester, og det førte videre til teaterkollektivet »De skjulte talenter«. Derfra gik vejen til et to måneders kursus i »basic film training« på The New York School of Photography, der udviklede sig til et helt års ophold i New York, hvor Rumle dels arbejdede i det danske konsulats filmdistribution, dels havde kontakt med den lokale filmbranche, og lavede en dokumentarfilm om en gademimiker for »Young Film Makers' Foundation«.

Ved tilbagekomsten til Danmark fik han straks tilbud om at komme til Frankrig som blyserassistent for Søren Sørensen på Henning Carlsens »En lykkelig skilsmisse«. Det førte videre til Risby-studierne, hvor Rumle arbejdede som assistent i halvandet år, bl.a. for Gabriel Axel på »Alt på et brædt« og den anden Gyldenkal-film, inden optagelsen på filmskolen. Her lærte han noget om teori og æstetik og vendte derefter tilbage til branchen, bl.a. som assistent for Henning Kristiansen på »Charly og Steffen«, samtidig med at han deltog i filmskolens manuskriptkurser.

Hvordan kom du med på »Cirkus Casablanca«?

Det var Morten Bruus, filmens fotograf, der kontaktede mig og fortalte, at Clausen og Petersen skulle til at lave en film, og spurgte om jeg ville snakke med dem. I første omgang tilbød de mig at instruere den, men det sagde jeg nej til. Mit kendskab til C&P var, at de var nogle meget stærke personer, som vidste hvor skabet skulle stå, som ville være svære at tyre, og som ovenikøbet var næsten dobbelt så gamle som mig. Så jeg

sagde, at det kunne de sikkert gøre bedre selv, men at jeg godt ville være med til at skrive manuskriptet om. Så Erik og jeg gik i træningslejr med det udkast han havde skrevet. Det var en kæmpestor historie med en masse flash-backs og -forwards og en masse sidehistorier, som vi i flere omgange fik rensat ud i. Til sidst tog vi på landet sammen med Mogens Kløvedag og skrev det ned til den endelige version, som vi filmede efter, men som også viste sig at være for lang.

Gennem det samarbejde havde Erik og jeg fået følt hinanden så meget på tænderne, at vi blev enige om en arbejdsdeling på filmen. Jeg skulle fungere som et spejl for ham under instruktionen, således at jeg skulle vurdere om tingene virkede som vi havde aftalt, om vi fik de ideer igennem, som vi var blevet enige om. Det kunne være vanskeligt for ham selv at overskue, fordi han jo næsten hele tiden var med foran kameraet også. Samtidig var jeg den, der kunne løse de tekniske problemer, for den slags havde Erik slet ingen erfaring i.

Det var altså både dig og Clausen, der instruerede?

Ja, vi supplerede hinanden. Nogle gange var Erik træet – det var jo en dobbeltopgave han var på som instruktør og skuespiller – og så var det mig der skubbede på. Andre gange var han i topform og fuld af energi, og så var det ham der skubbede på. Han har et utroligt overskud af ideer – det vælter simpelthen ud af ham – hvor jeg nok er mere jordbunden og praktisk.

Men det har hele tiden været Eriks film – det er hans liv og hans idé. Jeg var formidler i forhold til teknikken. Jeg har større erfaring omkring krydsklip og overspring o.s.v., og ved hvor meget man realistisk kan regne med at nå inden for produktionsplanen. Men hele holdet indgik i dette teamwork.

Hvilke tanker gjorde I jer omkring den omlægning fra C&P, som vi allesammen kender dem, til filmens lurvede gøglerpar?

Det er vel snarere en omstrukturering. De typer man kender fra deres shows, er det klassiske par: Den hvide klovn, som har overblikket og scorer alle pointene, og den dumme fyr, som det altid går ud over, samt det at Clausen hele tiden kører på politiske spidsfindigheder og spydigheder, som gør det hele morsomt, for selve showet er jo også

ret lurvet i virkeligheden.

Det ville vi naturligvis bevare, men samtidig slå C&P sammen, så de i filmen var lurvede gøglere, uden den politiske bevidsthed, som ikke ville virke troværdig hos personer, der var startet så lavt. I stedet skulle selve historien, hele det Danmark, vi ville beskrive, fungere som den hvide klovn og danne kontakt til disse to usle personer.

Det fungerer også flere steder, hvor filmen bliver kommenterende i sine billeder og i sin montage.

Vi arbejdede meget med noget, som Leif Petersen døbte »anden dimension«, en teknik, hvor man frit kunne klippe ud af scenerne og kommentere det der skete, uden at personerne havde noget med det at gøre. Når Charles f.eks. sidder i bilen og siger: »Folk elsker noget der er skidefarligt,« ville vi kunne klippe til en mand ved en pølsevogn, og fra »Folk elsker frihedsdressur« til nogle arbejdere der myldrer ind ad en fabriksport, der så lukkes efter dem. Dermed håbede vi på at opnå en slags dialektik, og vi filmede en hel del af den slags billeder, men desværre viste det sig mange steder under klipningen, at det ikke fungerede, men blev en showstopper.

Lå der ikke også en fare for at få for mange pegefingre ind?

Joh, men det var pegefingre ad bagdøren. Det var helt fra starten meget vigtigt for både Erik og mig, at filmen skulle kommentere samfundet, selv om det først og fremmest var en historie om de tre hovedpersoner. Det blev den mere og mere, men samtidig har den kommenterende teknik givet nogle af de bedste sekvenser i filmen, f.eks. den i parcelhuskvarteret med kontrasten mellem Eriks »Kom nærmere, mine damer og herrer, her skal De se fantasien i fri udfoldelse,« og billederne af de fantasiløse villaer. Det er noget af det, der er tilbage fra den der »anden dimension«, og for mig at se noget af det, der fungerer allerbedst.

Rumle Hammerich under indspilningen af »Cirkus Casablanca«



Der overholder I jo netop også tidens og stedets enhed.

Ja, det er rigtigt, og det er nok der det gik galt i de andre tilfælde. Vi ville genoplive Eisensteins modtageteknik, men vi fik det ikke arbejdet homogent nok ind i forløbet. Heldigvis kunne vi klippe os ud af det.

I får vist nogle sider af Danmark, som man normalt ikke ser på film, og som vel indeholder en politisk kommentar i sig selv?

Det skulle være en »on the road« film, og det er klart, at en road-film må flytte sig hele tiden. Men vi ville også gerne vise, at det er et smukt og dejligt land, vi lever i.

Da vi rejste rundt her og viste filmen, fik vi ofte den kommentar, om den ikke var lidt for politisk, og det chokerede os egentlig, for ganske vist har vi den der dialektik, men der er jo ingen direkte politiske statements. Jeg tror den virker politisk på steder, som folk kender selv. F.eks. er ham bussemanden i storcentret en type, som folk kender, og ham sviner vi til, for ham kan vi ikke li'. Kommunalpolitikeren i Vordingborg vil vi også gerne svine til, for vi kan ikke snuppe sådan nogle typer. Jeg tror, at så snart man begynder at røre ved noget, der ligger tæt på folks egen krop, så går det også ind, og jeg tror det er vigtigt for dansk film, at vi begynder at interessere os for de ting.

Næsten alle biroller spilles af amatører, og virker i de fleste tilfælde forbløffende ægte. Hvordan har I fundet frem til dem?

Det var også en udvikling. I starten snakkede vi om, at det kunne være skægt med Jens Okking som politibetjent og Jesper Christensen som noget andet, men efterhånden som vi begyndte at lave prøver på de forskellige scener, fandt vi ud af, at det ville blive et alt for kraftigt spring fra Erik og Leif og Helle, som på et eller andet plan er amatører, og som i hvert fald er enormt autentiske. Så vi fandt ud af at vi dels ville bruge vennerne, dels finde nye folk. Da vi begyndte at prøve, opbyggede vi et videostudie, hvor vi arbejdede med rollerne, og det holdt vi fast ved hele filmen igennem. Vi tog rundt til amatørscener i Vordingborg, Næstved og Nakskov og inviterede til prøvefilmning på den gård, vi havde lejet. Her fandt vi frem til, hvem der havde lyst til at spille hvad. F.eks. kendte Erik en journalist på »Land og Folk«, som ville være god som tobakshandleren. Vi optog scenerne nogle gange, og bagefter satte vi os allesammen ned og så dem igennem. På den måde blev folk lidt mere trygge ved det her billedmedie. De kunne se sig selv og rette sig selv. Når vi så stod på banen, var de klar over, hvad vi ville opnå, og de havde derfor et meget større overskud til det andet med at stå rigtigt i lyset o.s.v. Amatører er måske ikke så gode til det ene og andet, men de har en entusiasme, som de professionelle af og til mangler.

Clausen er jo også maler. Skulle han have hjælp til den filmiske udformning af billedvisionerne?

Det at Erik er maler, gir ham nogle fortrin



Rumle Hammerich i pause under optagelserne

i forhold til os andre, der har trukket rundt med den socialrealistiske æstetik, som nu har floreret i mange år. Jeg har gået som assistent og været med til at lave sådan nogle billeder i lang tid, og det er klart at det sidder i én. Der kom Erik med et enormt forfriskende pust. Vi blev hurtigt enige om at denne films billedstil skulle være lige på og hårdt. Der måtte godt være fraser, og man måtte godt kunne se at ting var stjålet fra en spaghettiwestern eller fra en drama-dok-film. Den stil forfulgte vi hele vejen igennem – helt ud i lyssætningen, som er kørt så højt op, at højlysene kridter helt ud, og filmen står meget kraftig og lys i farverne. Der skulle være tryk på. Det er der jo også i det tøj, de har på, i den måde deres bil er malet på. I det hele taget sprudler de miljøer, de kommer rundt i, af liv og farver.

Tit havde Erik nogle bestemte billeder, nogle «darlings», som han gerne ville se i en scene. Disse billeder havde vi så som nogle punkter og byggede hele arrangementet og kameragangen op omkring dem. Montagen omkring kolonihaven, som er noget af den «anden dimension», består af faste billeder fra miljøet, og det er de ting som Erik holder af, og som han maler helt symmetrisk opbyggede billeder med en barnevogn eller et vindue med et sukkerbrudepar og en potteplante. Det var stilen, og den var en provokation både for Morten Bruus og for mig, men samtidig var det vores job at sørge for at det fungerede, at sammenhængen var troværdig.

På samme måde er der også fuld knald på lyden, så meget at den ind imellem virker overstyret. Det er vel også bevist?

Jeg er ikke helt enig med Erik omkring den lydside, men jeg ved godt, hvorfor den er der, og jeg synes også at den er rigtig et langt stykke ad vejen. Miljøerne er visuelle og larmende, og det ville vi ikke prøve på at skjule eller lave om på. På samme måde med Eriks stemme, som jo ikke er hans normale stem-

me. Vi fik først penge fra instituttet til en uges prøveoptagelser, og der spillede Erik med sin egen stemme, men vi fandt ud af, at det slet ikke duede, fordi han lignede en sur skolelærer, som han selv siger. Han er altid fuld af historier og bruger en masse forskellige stemmer, og en af de stemmer har jeg altid grinet af, og det er den han bruger i filmen.

Filmen er kollektivt produceret. Hvad opnåede I ved det?

Vi ville være uafhængige af producenter. Fordi vi synes, at det er urimeligt, at en producent kan gå ind i en produktion med forholdsvis få penge, som han ikke engang selv har, og så derefter styre en hel produktion. Det ville vi ikke ligge under for, så vi tog skeen i den anden hånden og lavede et system, som kunne fungere.

Hvis vi gik i stå med en scene, kunne Erik og jeg forelægge problemet for hele holdet næste dag ved morgenbordet og hente hjælp fra de andre. Når vi var kørt træet og kom bagud, kunne vi holde et par dages pause og sende flere forskellige hold ud for at finde locations. På den måde fik vi det pusterum, vi havde brug for, og det ville man ikke kunne gøre på en normal produktion.

Vil det sige, at denne produktionsform faktisk gav jer flere optagelsesdage end normalt?

Ja, for vi var et mindre hold end normalt, fordi filmen fra starten havde denne road-karakter, og vi ikke ville ud med et tyve mands hold. Vi var kun ti på teknikken, og det gjorde at vi arbejdede noget langsommere, så fra starten havde vi afsat tolv uger til optagelserne mod normalt ni.

Det at en privat producent med ganske få midler kan sidde og styre en produktion (hvilket I altså har undgået), mener du at det er noget, som Filminstitutet bør gøre noget ved?

Det synes jeg sådan set godt at de kunne.

Man burde holde op med at vurdere en film ud fra om den spiller sig hjem, for det gør næsten ingen mere. Siden man fik bevilget de ekstra otte millioner kr. sidste år, er der faktisk kun lavet én film mere end året før. Og hvor er de penge blevet af? De er bl.a. gået til at producenterne har skåret deres finansielle andel i filmene ned. Hvis der sættes kommercielt, bør instituttet kræve at den private producent hoster op med en på forhånd fastsat procentdel af budgettet, og vil han ikke det, må man tage konsekvensen og fuldfinansiere.

Hvis vores film spiller sig hjem, hvad der er noget der tyder på, og hvis vi får overskud, så skal de penge stå som en garanti, således at vi ikke næste gang skal stille nogens hus som sikkerhed, således at vi kan risikere en total fiasko uden at nogen skal gå fra hus og hjem, som jo ellers er den trussel der hænger over hovedet på filmarbejderen. Vi vil ikke være med til at betale en eller anden producents kontordamer for at sidde og lave alt muligt andet, for sådan er det i realiteten.

Er det jeres mål at Casablanca-firmaet skal blive så etableret, at I kan aflønne folk på årsbasis?

Nej, vi vil ikke have et firma, der er større, end at det kan være i håndkuffert. Vi vil gerne have sikkerhed for at kunne kaste os ud i vilde projekter, og hvis det går godt, vil vi også gerne sætte andre folk i gang og opbygge en gruppe med fælles interesser, folk som 'trippere' på de samme ting.

Hvor går din egen filmkarriere henad nu?

Jeg vil naturligvis gerne blive ved med at arbejde med film. For tiden er jeg i gang med at skrive egne manuskripter og skrive med på andres og give gode råd. Samtidig klipper jeg film – trailere og kortfilm, og jeg springer ind alle mulige steder. Jeg bliver tit spurgt om, hvornår jeg går i gang med min egen film. Det gør jeg lige så snart jeg har den historie, som jeg er parat til at gå gennem ild og vand for. Men jeg opfatter først og fremmest mig selv som filmmager, og jeg har faktisk hele tiden noget at bestille.

Og det kan du godt leve af?

Ja, man kan jo i hvert fald ikke leve af selv at lave film – med de lønninger som instituttet sætter monopol på. Det er fuldstændig urealistisk, hvad de mener en instruktør må tjene, f.eks.

Man hører jo groteske historier om instruktører, der samtidig med at deres film lige har haft premiere, og folk strømmer til, må gå på bistandskontoret efter hjælp.

Ja, og jeg synes det er underligt, at instituttet interesserer sig så meget for, hvad filmarbejderne tjener, og sætter rammer for hvor meget en instruktør og en lydmand osv. skal have. Så burde de også begynde at se på, hvad en Jens Okking får for at medvirke i en film, for det er helt ublu. Men det er der ingen der tør. Det mindste man kan forlange, er en ordentlig håndværkerløn, og det er hvad jeg vil satse på.