

# Jeg ved ikke om jeg vil være filminstruktør

**Esben Høilund Carlsen beretter i en samtale med Claus Hesselberg og Asbjørn Skytte om sine ambitioner med »Slingre-valsens«, sin kærlighed til mediet, tvivlen der melder sig - og først og sidst om de udfordringer der ligger i filmarbejdet**

**Hvordan startede det projekt, der nu er blevet til »Slingre-valsens«?**

Jeg kender Nils Schou fra min studietid, hvor vi var en lille klike i starten af 60'erne, som bestod af ham, Lisbeth Lundquist, mig og et par stykker til. Han skyndte sig at få en juridisk embedseksamen og fik et job i Grønlandsministeriet, hvorefter han udnævnte sig selv til forfatter, og nu satser han helt på at leve af sit forfatterskab. Jeg har altid haft stor fidus til hans mulighed for at skrive for film, især filmdialoger. Han skriver i en slags amerikansk stil - en Neil Simon-agtig stil. Så mens jeg var konsulent, opfordrede jeg ham til at komme med et bud på et manuskript, og det gjorde han så. Det var en stor bunke - i hvert fald filmisk set - uformulerede situationer omkring den generation, der er midt i 30'erne, og som lever lidt hurtigere end bukserne kan holde til.

**Var det meningen fra starten, at det var skrevet til dig som instruktør?**

Nej, Gert Fredholm var inde i billedet, men så skulle han lave »Lille Virgil og Orla Frøsnapper«. I mellemtiden holdt jeg op med at være konsulent, og så blev Nils og jeg enige om at slå pjalterne sammen om projektet. Vi satte os ned sammen og vedtog nogle spilleregler for filmen. En af dem var, at den skulle ende lykkeligt.

**Hvorfor var det vigtigt?**

Det var en protest mod denne slappe, defaultistiske gestus, som jeg synes de fleste kunstværker i vor tid ender med: »Nu må I altså meget undskyldte, men nu er der gået halvanden time, og i øvrigt ville vi jer ikke noget særligt.« Det var også en protest mod



Esben Høilund Carlsen

den revolutionære knyttnæve, som åbenbart altid skal stikkes frem i andre typer film. Og endelig føler jeg, at det at man i forvejen binder sig til, at en historie skal slutte på en bestemt måde, giver en disciplin undervejs.

Det var et vigtigt punkt, og vi tillod os at beslutte det ud fra den meget enkle logiske argumentation, at for at der kan blive et stigende antal skilsmisser, må der jo være et stigende antal ægteskaber, ellers går statistikken ikke op. Hvad ser man omkring sig med alle de mennesker, der bliver skilt? Hvad gør de? De fiser hen og bliver gift igen. Det var spilleregel nummer et.

Den anden spilleregel var, at det skulle være en komedie. Det er først og fremmest

noget formæssigt for mig, altså, at det øverste krav scene for scene *ikke* er sandsynligheden eller rimeligheden, men en mekanik som ligger i alle scener, og som man skal holde sig til. Desuden opstillede vi den spilleregel, at personerne skulle have lov til at udtrykke sig, hvad jeg ikke synes, personer får lov til i vores instruktørgenerations film.

**At sige replikker med indhold?**

Ja, der er ligesom en utrolig blufærdighed over for at lade personer sige noget som helst, andet end at snakke lidt om vejret eller om kaffen. Det bliver ved *small talk* af bare skræk for, at det skal virke prætentøst, at der står en person på et lærred og siger noget om, hvad vedkommende mener om livet.

Esben Høilund Carlsen (f. 3.8.41), student fra Sønderborg Statsskole 1960, derefter studier ved Københavns Universitet 1960-66 i sammenlignende litteratur, cand.mag. i dansk og engelsk. Sideløbende hermed maleriudstillinger, arbejde med bog-layout, og desuden programarbejder ved Danmarks Radio (free lance). På filmskolens instruktørlinie i tiden 1966-68, derefter assistent på diverse film. Fra 1970-73 programsekretær i TV - (udstationeret i Aabenraa). Instruktørdebut 1974 med »Nitten røde roser«, året efter fuldførte han »Gangsterens lærling«. Så til Laterna Film og filmskolen, fra 1977-80 konsulent ved Filminstituttet og derefter til Risby Studierne.

**Bruger du komedieformen til at dreje tingene en anelse?**

De ting jeg her har omtalt, er jo ting, som kolliderer lidt med komedieformen, for det er der melankolien slipper igennem. Men det indgår i projektet, at det er et forsøg på at skildre en generation, som er meget velformulerende. Det er en generation, der har diskuteret sit følelsesliv i ti år, og som er vant til at udtrykke privatliv i filosofiske termer, for det har man læst spalte op og spalte ned om i 70'erne. Og resultatet er efter min mening, at det er en generation, der i høj grad bruger sin velformulerethed til at holde virkeligheden på afstand - man bruger energien til at formulere sig og ikke til at

oplevelse noget. Vi har med vilje gjort dem lidt ordkvikke for at overdrive denne tendens til hele tiden at sige noget fikst som et slags forsvar mod at blive overrumplet.

### **Det er Karen (Solbjørg Højfeldt) jo et godt eksempel på?**

Ja, hun understreger jo selv, at hun sikkert er lidt bedre begavet end Jens (Kurt Dreyer). Og det er hun jo også, i hvert fald er hun jo en lidt mere intellektuel type, end han er. Hun er udpræget en person, der har diskuteret privatliv i disse kategorier gennem hele 70'erne. Nu har hun brændt sig og bruger sin ord-kvikhed til hele tiden at skabe lidt afstand. Hun skynder sig at smække en smart bemærkning ud, så hun kan få tid til at tænke over, hvad hun i virkeligheden føler. Jens griber hende i at gøre det, og filmen fortæller også, hvordan han lidt efter lidt overbeviser hende om, at hun lukker sig inde i et køleskab ved at gøre det. Hun bruger sproget, ord-kvikheden som forsvar, som en voldgrav.

### **Komedie-stilen er mere en form en direkte karakteristik for filmen, synes vi. Den er vel nærmest præget af noget som underfundighed ...**

Det er rigtigt, at det i første omgang er en form, en disciplin, man pålægger sig selv. Jeg har lidt svært ved at bedømme det, men det var mit indtryk, at alle der læste manuskriptet kun opfattede, eller stort set kun opfattede, det kvikke ordspilleri. Jeg havde under instruktionen den helt klare spilleregel, at kameraet først og fremmest var der for at fange personerne, når de ikke helt kan følge med deres egen kvikhed. Og det er måske det, der er kommet til at dominere i filmen: Sjælen der ikke rigtig vil følge det lidt melankolske ansigt bag den kvikke replik. Jeg havde engang en forestilling om at holde filmen lidt mere på afstand, end jeg har gjort. Fange en person, der sad og sagde vittigheder, men ikke rigtig var til stede i øjnene. Undervejs blev jeg dog suget tættere og tættere på med kameraet, fordi jeg synes, at ansigterne i filmen er den slagmark, hvor på det hele foregår.

### **Er komedieformen valgt, fordi den er god at kommunikere på?**

Jeg vil ikke ligefrem hævde, at udgangspunktet fra starten har været, om vi fik et større publikum i tale. Jeg vil snarere sige, at det man fornemmer er træthed. Vi er til døden trætte af disse sociologiske tabelbeholdelige opstillinger over vores miserable liv. Vi orker ikke mere det lille skilsmissemadrama på TV-skærmen om en mand, der er blevet forladt og trasker alene på vaskeri o.s.v., og følgelig kommunikerer vi ikke. Komedieformen var for Nils og mig en mulighed for overhovedet at kunne holde ud at beskæftige os med det her stof.

### **Er det den verbale kommunikations-forms begrænsning?**

Jeg fornemmer snarere, at problemet er, at der måske er for få, der har sagt, at de elsker hinanden. De har i stedet sagt »jeg kunne godt overveje i en positiv ånd at indgå i en eller anden samlivsordning med dig under hensyntagen til kønsrollemønstret, hvorved vi skal undgå at bla, bla, bla ...« Det er de sociologiske termer, der har forkludret det

efterhånden - de er blevet til tørv i munden på folk. Også tørv i knolden. Der er tale om nogle fantastisk u-spontane mennesker. I ti år har der næsten ikke stået andet i aviserne, end hvordan herrer og damer lever sammen med hinanden, og til sidst kan man alle situationer udenad, før man havner i dem. Når man så havner i dem, forholder man sig til et eller andet, man har læst eller hørt eller selv sagt tidligere - i stedet for at klappe antennerne ud og opleve, hvad der foregår lige for næsen af én.

**Ulf Pilgaard beskriver den konflikt i scenen med Karen, hvor han siger: »Hvis jeg gerne vil i seng med dig, er jeg en liderlig abe, hvis ikke, er jeg en hængerøv.«**

Ja, den cadeau skal hun have. Han vil gerne, men så heller ikke mere. Så indviklede er spillets regler faktisk. Vi lever i princippet helt frit - under hensyntagen til de andres frihed o.s.v. - men alligevel indgår vi i et sæt af vanvittigt indviklede konventioner. I ethvert miljø er der altid på et givet tidspunkt grænser for, hvor fri man er. I de gode gamle dage kendte man reglen, i dag er problemet, at man skal gætte den. I det miljø, som jeg har skildret her, som jo ikke er avant-garden, men den pæne Politiken-læsende middelklasse i førstæderne, som avant-garden har smittet af på gennem 70'erne, kommer man til en fest med en partner. Men det kræves af én, at man ikke sidder og er trofast i et hjørne hele aftenen. Man

hele tiden viser, at de mennesker ikke selv synes, det er helt så sjovt, som de giver udtryk for. Deres desillusion og melankoli kommer af, at man har lovet dem friheden, og at de et langt stykke hen ad vejen har troet, de havde den. Det, jeg tror først og fremmest, går galt, er at disse mennesker hele tiden er optaget af at gætte spillereglerne i stedet for at blæse på dem og på, hvad man har lovet dem - i stedet for at opleve lige ud af posen.

**Og samtidig er personerne jo næsten smerteligt bundet af dem. Søren (Ole Ernst) er næsten tvunget til at komme med nogle ironiske bemærkninger, da han første gang finder sin kone sammen med Jens. Opstår hans tristesse i en kombination af skuespil og billeder?**

Det er helt givet intentionen, at han i den scene føler sig elendig tilpas ved at spille den rolle. Man kan jo ligefrem se, at saften løber ud af ham, mens han prøver at rende rundt og være onskabsfuld. Han taber helt lysten til at være det og prøver så en helt forkølet undskyldning for at komme ud af røret igen, dybt ulukkelig over, at han har jokket i det. Den samme historie tages op i slutningen af filmen, hvor han prøver at genere Jens groft bare for at komme i snak med ham. Igen kommer han til at gribe en anden vinkel end

Herunder og næste side: Tre scener fra »Slingre-valsens«



skal helst tage lidt på de andre damer, ellers er man en hængerøv. Det skal helst foregå stående i festens centrale lokale. Hvis det foregår siddende i et lidt mere afsides lokale, er det tvivlsomt. Hvis det foregår helt afsides og liggende, er det galt.

**De konventioner læser kommunikationen i ganske bestemte retninger, og det er dem, du udstiller i filmen. Var manuskriptet i virkeligheden meget sjovere, end filmen er blevet?**

Mange af dem, der læste manuskriptet, bedømte det som lidt for overfladisk. Forskellen er, at kameraet er kommet på, og

den, han ønskede. Sådan er det alle de centrale steder i filmen: folk føler sig pludselig som skuespillere.

**I en lille scene i filmen ser vi Tommy Kenter som bilhandler, han skal også spille sin rolle, selv om den hænger ham ud af halsen.**

Tommy Kenter er en forlængelse af det, vi talte om før. En karrikatur af en mand, der ikke kan fordrage sin rolle. Og så fik den scene et ekstra »nøk« ved en påvirkning fra »virkeligheden«. Den bilhandler, vi besøgte, gav virkelig udtryk af at være dybt deprimeret over ikke at kunne sælge nogen biler

mere og derved fik Tommy lidt mere tragik i sin rolle, end jeg havde regnet med fra starten. Men jeg ville gerne vise en mand, hvis rolle hænger ham ud af halsen, mens han knokler med det så godt, han nu kan. Det samme kan man sige om Karen Marie Løwerts jurist i Overpræsiediet. Hun keder sig simpelt hen i spåner over de separationsbetingelser, hun skal sidde og ride op for folk.

**Var det din mening, at lade alle personer være i konflikt med deres eget image?**

Ja, undtagen børnene. I hvor høj grad dette motiv er blevet forstærket i filmatiseringen, kan jeg ikke her og nu tage stilling til.



**I forbindelse med bilhandlen ligger der vel også noget symbolik i det?**

Ja, hun er jo ikke ude for at købe viskestykker. Det er med vilje, at vi lader hende købe et stort, varigt forbrugsgode, som udtrykker hendes forhold til Jens på det givne tidspunkt. Hun vil købe en lille rap egoistvogn, som han dårligt nok kan være i. Det skal ses i sammenhæng med, at han lige har spurgt hende hvorfor de ikke flytter sammen, og ved at vælge en sportsvogn signalere hun en modstand mod sin egen rødstrømpe-rolle. Det er jo ikke oplagt rødstrømpet at interessere sig for sportsvogne. Dernæst sig-

nalerer hun, at det ikke skal være en vogn til 4 personer.

**Den fanger Jens, ikke?**

Jo, det irriterer ham at alle de fine fornuftsgrunde, hun har for alt i deres privatliv tilsyneladende ikke gælder, når hun skal købe bil. Så gad vide om det ikke bare er spilfægteri, alt det hun siger til ham, om hvorfor de ikke bor sammen. Og det irriterer ham. Når hun så endelig vælger den lille, pæne grønne, så er det naturligvis en borgerlig pointe.

**I virkeligheden er hun vel heller ikke rødstrømpe?**

Nej, i hvert fald er hun i modstrid med sin rolle i den henseende. Den irriterer hende, siger hun flere gange. I den scene, hvor hun sætter sig ind bag rattet i bilen og siger »Brrrrr« protesterer hun mod bare at sidde som grevinden af Hong Kong. Der vil hun gerne bare være en sød lille pige, der har forbudt sig selv at være præcis *det* i lange, lange tider.

**Man kan også sige, at hun med det her omtalte bilvalg har taget familiebilens frem for ego-kareten.**

Ja, for filmen her handler jo *også* om nogle borgerlige mennesker, der har sagt farvel til det store luksusforbrug fra 60'ernes dage, men som på den anden side er død-trætte af Kalsø-sko og 2 CV og alt det der. Karen slår sig i tøjret, men vælger i sidste ende det praktiske, effektive, fornuftige.

**Hvor detaljeret var manuskriptet med hensyn til den visuelle udformning?**

De tydelige visuelle pointer stod beskrevet i manuskriptet, men der stod ikke noget om, hvad kameraet lavede, når der f.eks. kom en sidediallog. Det var mit oplæg at lave en stil ud af den psykologiske nødvendighed, at personerne ikke rigtig kunne finde ud af deres egen kvikhed. Det krævede nærbilleder og et kamera, som bevægede sig meget. En anden spilleregul var, at det samme billede ikke måtte forekomme to gange i filmen. Det var en modstand mod den klassiske krydsklipning, som har indbygget en magelighed i sig, hvor man i fred og ro spadserer frem og tilbage mellem de samme to fortrolige kameraindstillinger, hvor vi trygt kan regne med, at nu sker der ikke noget særligt. Den virkning har jeg prøvet at modarbejde ved, at kassen hele tiden har flyttet sig lidt, og at optikken er skiftet ud.

**Hvordan spillede Dirk Brühl med dér?**

Han syntes, det var sjovt. Vi havde nogle forestillinger om, at vi ville lave en meget grim film, men det løb vi fra - eller rettere: Dickie forførte mig. Jeg havde nogle ideer, som han fulgte mig i på det teoretiske plan, men hver gang det kom til stykket, viste det sig, at jeg ikke havde ret. Det måtte gerne være lidt råt, lidt reportage-agtigt, uden den sidste lampe til at bløde konturerne op på et møbel i baggrunden. For det første snød Dickie mig, for mens jeg instruerede skuespillerne, så fik han lige listet en lampe på alligevel, og for det andet fik hans naturlige stil ret. En blødhed med lyset lidt ned til den mørke side hele tiden, og det kribler og krabler i skyggerne på ansigterne.

**Et eksempel på det meget konsekvente og stilrene er overgangen fra sekven-**

**sen i Danmarks Akvarium med de svagt lysende akvarier til middagsscenen, hvor hele baggrunden ligeledes ligger i mørke.**

Det er bevidst, at den mest dybsindige, mest filosofiske samtale i filmen finder sted derude i et mørkt rum med det svage blålige, grønne lys fra akvarierne. Den har været endnu tungere i filosofien. Jeg havde en sætning, som virkelig siger mig meget, som er noget centralt for mig, men jeg måtte ofre den, for den kammede over og blev opløst litteratur, tung, svensk og mærkværdig. Da han bliver ved med at spørge hende, hvorfor hun er så tilbageholdende med sine følelser siger hun pludselig: »Det eneste, man ikke kan tilgive et andet menneske, er, at man har elsket det.« Den kan gå an, når den står på papir, men det var et klump af en replik, så jeg måtte give mig og stryge den.

**Skuespillernes bud på rollen spiller vel også ind?**

Dels det - skuespillerne er jo også levende mennesker, der hiver i det, de laver - og dels det, at når man får det, man har tænkt sig, oven på hinanden, begynder man at se en tendens i det, som man ikke var klar over. Selv om man har fået, hvad man ville have, har man altså ikke tænkt eller opdaget, at der var en risiko for sådan og sådan.

Jeg oplever min film som en stadigt gentagende balanceakt, hvor der skal fires og løftes op og ned, og jeg bliver den dag i dag lidt ked af det, hvis man betoner den tragiske side af filmen for meget, for så er der et eller andet i balancen, der ikke går helt op for mig. Jeg opfatter den ikke selv som tragisk.

**Det kan skyldes, at afsløringen af ens egen konventionalisme kan virke, om ikke tragisk, så i hvert fald lidet flatterende. Filmen anviser jo markant ingen vej ud af det.**

Jeg synes, filmen siger: »Ja, sådan er det, men det er der ikke noget at gøre ved, så derfor gå ud og oplev livet, venner, klap vindbroen ned og lad fjenden komme ind og gå selv ud i skoven.« Den ender med at sige, at det ikke kan nytte noget, hvis man forsøger sig og ikke tør opleve mere i dette liv. Det er det, Karen er på vej til at gøre, men som Jens i sin lidt snøvlede, bonde-student-agtige ligefremhed alligevel får plaffet hul i. Man må tage chancen én gang til, man må ud og brænde fingrene én gang til, og det synes jeg ikke, er så tragisk.

**Du var selv inde på, at det er en meget dialogmættet film. Jeg synes, den er meget sprælsk fabulerende, og det ligger ikke kun i dialogen, men også i billederne. Det er det med underfundigheden igen.**

Jeg tror, man oplever det på et relativt ubevidst plan, men jeg tror alligevel, at det farver oplevelsen af filmen, at det kamera ikke bare står og glor, men hele tiden gør noget ved scenerne. Desuden er der lige en mand, der skal roses i farten, og det er Carl-Otto Hedal, som har lavet dekorationerne. De er nemlig ikke særligt iøjnefaldende, men de adskiller sig stadig lidt fra dansk normalfilm. Han bruger lidt flere farver og lidt grovere masker. Der er stilisering uden for vinduerne, og sommerhusmiljøet er med

meget få midler - noget hvidligt stof fra IKEA og tusinde stearinlys - lavet som et nowhere.

**Der er en lidt håndfast symbolik i scenen, hvor han bærer datterens dukkehus ned i kælderens, ikke?**

Jo, vi er tæt på klicheen, men jeg spurgte mit galvanometer til råds, og det slog ikke over faregrænsen dér - formodentlig fordi hun går og spørger om, hvorfor han blev skilt. I øvrigt, hvis jeg ikke selv havde reageret på scenen og dens »top-punkt«, så havde Dola Bonfils gjort det. Dola var denne films allestedsnærværende kvindelige samvittighed og bevidsthed. Hun aflæste hele tiden for mig og har været til helt uvurderlig hjælp i hele filmens tilblivelsesproces. Jeg kan i virkeligheden sagtens forestille mig den kritiker, der ikke kan fordrage filmen, som ville sætte sig ned og banke det ene grove symbol efter det andet ud af den. Den tillader sig jo at være groft symbolsk gang efter gang. Men hvis den ikke var det, så ville den bare bestræbe sig på at ligne et eller andet. Den har en ambition om at være noget mere end et stykke genkendelig virkelighed, og derved løber man naturligvis nogle risici.

**Er der en måtningsgrad i den enkelte scene, som har noget at gøre med de filmiske udtryk? Kan man blive ved med at fylde på?**

Ja, i høj grad. Jeg har en yndlingsforestilling om, at der med jævne mellemrum i en god film opstår reservoirer. Steder, der af sig selv løber fulde af mening. Der er ikke en, der har siddet og sagt, at »nu skal I opfatte det og det«. Næh, vi skaber et sted, hvor alle de overskydende følelser pludselig kan komme til. Hvor tilskueren selv laver scenen og skuespillerne ingenting. Men igen, hvis man ikke er fanget, ikke er optaget af det der sker, så kommer der altså pludselig en pause i filmen, hvor der ikke sker en skid. I musisk forstand er dette en kadance.

**Filmen har en musikalsk struktur?**

Ja, i modsætning til de teorier, der har domineret meget de senere år med film som debatmedie - tidligere var det som dramatisk medie - så er det for mig først og fremmest et musikalsk medie; det har rytme, det har følelser, det har stemninger, og det er dårligt, hvis det forbryder sig mod sin egen musikalitet. Da han springer op i favnen på hende, i scenen i hendes lejlighed, skulle det gerne udløse os af reservoiret. Det hele har været opløst i æteriske olier som har svævet rundt i luften, men vi må videre, der kommer en point. Og jeg vil da græde en spand fuld, hvis den ikke udløser latter i biografen. Ikke fordi det er morsomt, men fordi folk har været på pinebænken og følt en masse, og endelig kommer der en chance for at give udtryk for det. Og det er det, der giver grine-reaktionen - håber jeg.

**Gentagelsen af Karens flotte målmandsredning i slow-motion er et af de steder, hvor filmen sprænger realismen?**

Ja, fodboldscenen er en vittighed, der spiller på den medieverden, vi allesammen lever i. Vi oplever verden lige så meget som den ser ud på TV, som den ser ud med vores egne øjne, og vi gør ikke den store forskel. Og så er det jo rigtigt, at det samtidig er et af de

mange signaler på, at dette her ikke er realisme. Det understreger ønsket om at ville være film, og ikke plagiater af en virkelighed.

**Hele fodboldscenen viser også en anden - og blidere - side af Søren's figur?**

Ja, Karen siger på et tidspunkt, at hun godt kan mærke, at han har forandret sig. En af de personer, der så filmen, protesterede vildt, fordi Søren netop typisk er den person, der aldrig forandrer sig. Det gør han vel egentlig heller ikke, men hun har dog fanget, at han har oplevet noget i mellemtiden, en gode mand. Hun forstår, at han har fornemmet en dybere cellotone end den, han ellers plejer at lægge på gramofonen.



Solbjørg Højfeldt og Ole Ernst i »Slingre-vals'en«

**Det er en fin og nuanceret rolle for Ole Ernst.**

Ja, den scene, hvor Søren går i seng med en tilfældig dame i sin vandseng, var en af de lykkelige scener i filmen, hvor man ikke behøvede at snakke om det. Da vi gik i gang med den scene, kom jeg med et Frank Jæger-citat til Ole: »... vænnet til fruer nu.« Det gjorde, at vi ikke behøvede at diskutere, hvad han er for en slags figur, og hvad han oplevede i den scene. Det var for mig lykkeligt. Det har igen noget at gøre med de der reservoirer, der på et tidspunkt rummer et sådant overskud af mening, at bare ét ord, én sætning kan udløse det hele.

**Men så nemt går det vel ikke hver gang?**

Nej, der er også de for begge parter utroligt slidsomme scener, hvor instruktør og skuespillere skal diskutere sociologi, psykologi og litteraturhistorie og skidt og møg for at finde ud af, hvad fanden det er vi laver.

**Var der noget, der kiksede helt?**

Ja, der var en scene i filmen, som jeg holdt meget af, og som var en lille hilsen til en af mine yndlingsfilm, Demys »Lola«. Under skattejagten er libertineren Søren parret med Jens' lille gammelkloge datter, Nina, og på et tidspunkt skal han hjælpe hende over en planke, hvorefter han kysser hende, lidt for vådt og lidt for længe, i forhold til, at hun

kun er 13 år. Hun drejer hovedet væk og går, han bliver stående og kigger efter hende, troede jeg, som den voksne mand, der syntes, hun er sød, og bare ville give hende en anerkendelse, der så blev lidt for meget. Jeg lod hende svæve lidt i slowmotion som pigen, der stiger ud af kålormen i »Lola«, og da vi så endelig klipper om til hendes ansigt, går hun med et stort voksent smil på! Men lige-gyldigt hvordan jeg klippede den scene, kunne jeg ikke få den hjem. Jeg kunne ikke finde et menneske, som tog imod den i den rette ånd. Man så liderlighed og truende voldtægt, noget som jeg ikke ønskede omkring Søren's figur på det tidspunkt.

Her har vi en anden af filmmediets realiteter. Det er meget muligt, at jeg har filmet den forkert, det er også muligt, den er dårligt tænkt - det ved jeg ikke. Men jeg bliver nødt til at acceptere, at jeg ikke kan finde ét menneske, som den kommunikerer rigtigt til, og derfor bliver jeg nødt til at fjerne den, fordi den udsiger noget, som jeg ikke ønsker. Det er det modsatte af et reservoir. Det kan ikke nytte noget, at jeg insisterer på min intention, når resultatet tilsyneladende er blevet noget andet.

Det er et af de tilfælde i dette mystiske medie, hvor et billede og en tilhørende lyd pludselig gør noget, som man ikke har bedt det om at gøre.

**Hvordan valgte du dine folk. Var der bestemte skuespillere i tankerne allerede i manuskriptfasen?**

Nogle af dem, ja. Solbjørg er en gammel kærlighed. Jeg havde set hende for nogle år siden og troet meget på, at hun ville være stærk på film. Siden havde jeg kun set hende en enkelt gang - i en filmskolefilm, det er først efter, jeg havde valgt hende, at hun har haft et par roller på TV. Jeg havde en overgang den reservation, at jeg var bange for, at hun var for smuk, så det kom til at handle om en smuk kvindes problemer. Vi undgik det bl.a. ved, at hun i de første scener, hvor vi lærer hende at kende, ikke er smuk i tradi-

tionel forstand - uden make-up og helt uskidt i ansigtet. Efterhånden kom det også til at passe bedre og bedre sammen med rollen, at hun har et udseende, der udstråler styrke, og følgelig vil hun være helt ude at skide, når hun har behov for at blive trøstet, fordi ingen tror på, at hun er ked af det, og hendes problemer bliver ikke taget alvorligt, - den stærkes problem med at blive accepteret, når man er svag.

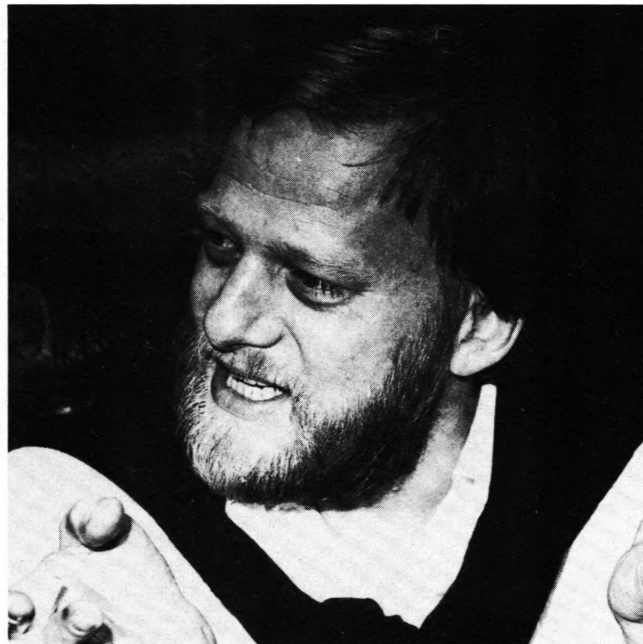
Kurt Dreyer kommer fra Gruppeteatret, og ham valgte jeg på en chance, efter at jeg bare havde set et enkelt glimt af ham i en rolle som skoleinspektør i et B&U-program

#### Hvordan valgte du de »kendte«?

Det var ikke noget specielt i dette tilfælde. På et tidspunkt har man opstillet en ønskeseddel, og det er lidt af et puslespil, synes jeg, for når du er begyndt at vælge, giver det konsekvenser for de andre roller. Det kan f.eks. ikke nytte noget at have tre kønne sorthårede piger i en film efter min smag.

#### Hvor begyndte du i udvælgelsen?

Ulf Pilgaard var et af de tidlige valg, hvorimod Ove Sprogø som Larsen var et af de sene, og det håber jeg naturligvis ikke, Ove bliver fornærmet over. Jeg rumsterede i nogen tid med, at Larsen skulle være noget yngre og have en eller anden erotisk mulighed over for de andre. Men jeg falder for Oves evne til at sidde ved et værtshusbord og med



fire sætninger om et sommerhus opridse en skæbne, som er helt plastisk, så man forstår hele mandens liv. Og det virker i den grad upillet, lavet med nul og nix. Så rejser han sig, tager en lille strikket hue på og går ud af døren. Jeg er ved at græde, hver gang jeg ser på det. Det var i øvrigt den første scene, vi optog. Første dag, klap 1. Og jeg var jublende lykkelig, da jeg så den, for jeg synes, den er så smuk. Ren Rembrandt.

#### Hvordan fandt du børnene?

Det er jo altid et kolossalt arbejde at finde børn. På et tidspunkt, hvor jeg stadig rendte rundt og første økonomiske forhandlinger, havde jeg Anette Olsen ansat til at prøvefil-

me børn på video, hvorefter jeg selv prøvefilmede nogle af dem. Alligevel endte vi med at finde de to, vi valgte, i weekenden, før vi skulle starte mandag morgen. Efter at have drønet rundt og kigget på alt muligt, ender man med at vælge Preben Harris' søn!

#### Du har åbenbart haft et fint tag på børnene, men har det ikke været et problem med fire uerfarne frontfigurer?

Næh, egentlig ikke. Med de meget rutine-rede har man derimod det problem, at begge parter nemt lader sig snyde. Når Ulf og Ole Ernst har så nemt ved det, som de har, kan de let snyde både sig selv og mig. Det går så let og smertefrit at fange tonen o.s.v., så man som instruktør koncentrerer sig mest om en anden person i scenen, og så opdager man først problemerne, når man ser resultatet. Det har hver gang været min fejl, og heldigvis har spillerne hver gang uden gnist af fornærmelse været med på at lave en scene om og gå det nøk videre, end de kan på ryggraden.

#### Er du tilfreds med filmen indenfor de givne rammer, eller ville du gerne have haft større økonomiske muligheder?

Selv om jeg godt kunne ønske mig at have det antal måneder, som vi har uger, til at lave en spillefilm i, så tror jeg ikke jeg kunne havde gjort den bedre, om jeg havde haft den dobbelte tid.

sammen til at følge det, de nu engang føler. Kunne det holde nogen vågen? Og hvad skulle jeg gøre ved det, hvis de faldt i søvn? Det følte jeg trang til at teste, og det er virkelig en overraskelse for mig, at den bliver oplevet som en *love story* frem for en komedie om skilsmisser.

#### Det skyldes vel sagtens filmens struktur. Du starter i et forrygende tempo, men ca. midtvejs har du fået udskilt de to hovedpersoner og dvæler ved dem, og det giver jo en anden stemning.

Nu roser du det tempo i starten, men det var længe et af de store problemer. Folk stod ikke på, før filmen tydeligt skifter tempo og går ind i sin historie. Løsningen på det er præsentationen i starten. Jeg afprøvede det ved at indkalde et publikum, som i øvrigt intet havde med film at gøre (kontorpersonalet fra et skibsmæglerfirma). Jeg fortalte dem det, som nu sidder i forteksterne, spekket af Claus Nissen, og kørte filmen. Det var første forestilling, hvor folk begyndte at grine af det, der var morsomt i de tidlige scener. Ved tidligere kørsler havde folk bare siddet og spekuleret over hvem og hvorfor.

#### Det har vel noget at gøre med de nye sammenhænge, der kan opstå i klippebordet?

Ja, klipning er noget underligt noget, og det, der gør det så forbandet svært at redige-

#### Har du vist den meget?

Ja, for der er så meget i denne film, som jeg føler så personligt, at jeg ikke selv kan bedømme det. Holdet har haft stor indflydelse. Der har været meget demokratiske processer omkring nogle scener, som jeg var usikker på - vi har næsten haft summemøder.

Så jeg har haft ret mange *sneak-previews* på den, og det afslørede hurtigt nogle konkrete fortælle-mæssige problemer, som flyttede med fra forestilling til forestilling. Faktisk var det en gåde for mig et langt stykke ad vejen i denne proces, om folk overhovedet ville interessere sig for Jens og Karen, to mennesker, der i den grad ikke kan tage sig

re en film, er, at dér, hvor man konstaterer et problem, er yderst sjældent det sted, problemet ligger. Hvis du viser filmen for nogen af dine venner, filmfolk, og de meddeler, at de keder sig på et eller andet tidspunkt, så er du dum i nakken, hvis du skynder dig at klippe den scene, hvor de keder sig, ned til det halve, for det er ofte en skavank, der kommer fra et andet sted i filmen.

Du har selv nævnt Nils Schous Neil-Simon-agtige dialogstil, og filmen har jo også i sin stilfærdige underfundighed tydelige paralleller til Woody Allens seneste film. Men er det helt forkert at gætte på, at der også går en inspirationslinje

fra Panduro og Kjærulff-Schmidts TV-film?

Det har jeg ikke selv tænkt over?

Jeg synes, at den i sin cirklen omkring personerne, i dialogen og netop i underfundigheden minder meget om specielt »Rundt om Selma« - blot en generation yngre.

Nu er »Rundt om Selma« den af deres TV-film, som jeg sætter højest, og som jeg synes er mest original i sin form. Det, der har interesseret mig mindst i de tosamarbejde, var signalementerne af de personer, som har spejlet mig og mit eget ægteskab, men de figurer og temaer, som blev hængende i mit hoved, var skæverikkerne: Ingolf David, der flakkede rundt foran abeburet og søgte efter homo sapiens, fabrikant Meriand, der sad og skød fugle på sin veranda, Holger Juul Hansen i kvindetøjet - alle de steder, hvor tangenten forlod cirklen. Men nu du siger det, kan jeg godt se en vis lighed mellem min film og »Rundt om Selma«, selvom min idé var at bryde med den tradition. Jeg føler, at vi er ude i et langt mere stiliseret ærinde. Det, der måske er det mest interessante ved »Slingre-valsens«, er dens sammenblanding af ting, som sædvanligvis skal holdes adskilt. Vi danskere har svært ved at acceptere en film som »Skarpt bevogtede tog«, men heldigvis er den tjekkisk, og derovre er de så mærkelige, så derfor kan de fleste af os godt alligevel acceptere, at den springer fra farce til tragedie inden for få sekunder. Men i Danmark er der eddermame forskel på komedie og tragedie og på debatstykker og underholdende stykker. Det er meget kasseinddelt, og det er kun på grund af vores snobberi, at vi accepterer visse andre landes mærkværdigheder. Så det kunne jo tænkes at være et problem med »Slingre-valsens«, at den roder et par genrer sammen.

**Er dansk film kørt fast i den pæne socialrealisme, som mange påstår?**

Ja, det er vel her, vi sidder. Der er nu udviklet en generation af instruktører, der har bevist, at de kan lave film, og som har haft en tendens til at spalte sig i to grupper. Der er nogle, der har hele følsomheden, hele evnen til at få figurer og situationer til at leve, men som ofte har manglet et sted at ville hen med deres film. Det er blevet stillestående genre-malerier. Og så er der en anden gruppe, som har bevist en anden form for talent og håndværksmæssig dygtighed o.s.v., men som har gjort det på lidt uventede, tomme, buldrende historier, som egentlig ikke kommer folk ved - jeg melder mig selv som skyldig med »Nitten røde roser«.

Indtil nu har det været fantastisk svært at få kombineret de to ting: at der er sensualitet og finger-varmekulde-fornemmelse, at det hele er med hele tiden, og at vi skal et sted hen med lortet.

**Biografejerne skriger på nye folkelige danske film. Er »Slingre-valsens« noget af det, de beder om, tror du?**

Det er mit håb, at filmen fungerer som komedie, og at den når et publikum, som ikke normalt går i biografen, det mellem 30 og 50 i parcelhuskvarterer uden for de større købstæder. At filmen indeholder en genkendelsesfaktor og en humor, som gør, at



Kurt Dreyer, Ove Sprogøe og Lisbeth Lundquist i »Slingre-valsens«



Kjeld Løfting og Lene Brøndum

Puk Schaufuss og Kurt Dreyer



de godt gider bestille baby-sitter o.s.v.

Hvis jeg skal tro på noget kommercielt, så håber jeg på, at den kan noget i retning af, hvad »Kramer mod Kramer« kunne. Men det er selvfølgelig stadig ikke svaret på, hvad den lille provinsbiograf-direktør har brug for for at overleve.

**Det er et publikum, der læser anmeldelser?**

Afgjort. Men jeg vil føle mig mere tryk ved, at et relativt stort publikum kan lide filmen, end om anmelderne kan, for det er anmelderne, der efter min mening dyrker de stive genreopdelinger, og som ikke er til sinds at lade sig skolemestere om, at man godt kan blande det sammen, som de nu altid har holdt adskilt. Jeg har mange chancer for at blive diskvalificeret for urent trav på anmelderfronten.

**Vi tror snarere, at anmelderne vil opfatte din form som helt original, eller i hvert fald meget anderledes end dansk filmnorm.**

Jeg er ellers ikke gået nær så langt, som jeg troede, jeg ville. Scene for scene følte jeg mig alligevel bundet af nogle fortællelementer, så jeg endte med en langt mere konventionel film, end jeg satte ud for at lave. Derfor er det for mig en meget interessant tilbagemelding, at I begge to siger, at den formelt virker anderledes end det, vi er vant til at se. Det er jeg selv lidt blind for. Jeg har oplevet den klassiske floskel, at stoffet efterhånden begynder at stille sine krav, som man ikke kan file med.

**Hvorfor dette ønske om en mere avanceret form?**

Jo, fordi man efterhånden kan grammatikken på forhånd. Scenerne falder i master, indklip, indklip, nyt billede, og næsten lige-gyldigt, hvad der foregår i billedet, så bliver det kedeligt, fordi det er sat så klokkerent efter ABCen. For mig er det et ideal, at den enkelte indstillings betydningsfuldhed bliver ophævet, og at det i stedet bliver en strøm af billeder, som tilsammen danner et billede.

**Jamen, du bryder da netop tit med ABCen?**

Ja, nogle af de klip, jeg bedst kan lide i filmen, er rene overspring, som er lavet med vilje - i hvert fald i klipningen. For fanden, hvis hele oplevelsen ligger på den modsatte side af skudaksen, hvor hovedet pludselig er i skygge, hvor det før var i lys, og næsen vender den forkerte vej - *so what!* Hvis der er *drive* i scenen, menneskelig interesse i det, der sker, så er det sgu da lige-gyldigt om Lisbeth Lundquist ligger den ene eller den anden vej i forhold til den foregående indstilling. Fuldstændigt! Der er ingen er jer, der har jamret over de totalt ulogiske klip med Claus Nissen på dansegulvet. Det er en sekvens på ti minutter, som vi har klippet fuldkommen usynkront rundt i, men det er lige-gyldigt, for vi jagter oplevelser i billederne, i stedet for at bruge tiden på en masse kontinuitetsklip, der er lige så interessante som kommasætning i danske stile. Prøv at se de nye drenge i Hollywood. De skider det også en hatfuld.

**Lizzi Weischenfeldt var din scripter og klipper. Delte hun din opfattelse?**

Ja, lige så streng, Lizzi er som scripter med hensyn til alle disse regler, lige så fleksibel er hun som klipper. Hun er med på den værste i klippebordet, og der er en masse af rytmikken, der kommer fra hende, hvor jeg gang på gang er den, der er blevet grebet i at sidde med det meget konventionelle bud. Der er scener undervejs, hvor jeg ganske simpelt ikke kunne overskue klipningen, og hvor vi lavede den aftale, at jeg blev væk i et par dage, mens hun klippede den sekvens, og så kiggede vi på den sammen.

**Hvordan vurderer du »Slingre-valsens« i forhold til dine tidligere film?**

Jeg føler, at det er første gang, jeg trods usikkerheden har præget en film. Jeg vil



Solbjørg Højfeldt og Kurt Dreyer

ikke påstå, at jeg var utilfreds med »Nitten røde roser«, mens jeg lavede den, men som færdigt resultat virkede den på mig som meget facilt lavet, men egentlig inderligt ivedkommende. Det var godt nok for mig på det tidspunkt. Efter at have lavet 20-30 TV-programmer lå der en enorm appel i at arbejde med den totale form, som en spillefilm er, at instruere skuespillere og få kontakt med en masse mekanik, som jeg havde ringe overblik over den gang.

Jeg har endnu ikke mødt nogen, som synes »Gangsterens lærling« er noget stort kunstværk. Jeg betragter den rent faktisk ikke

som min film. Jeg forsøgte bare at finde hoved og hale i, hvad det var Lars Leergaard havde tænkt, og det kunne jeg ikke. Den film var kørt af sporet, før jeg kom til som instruktør. Jeg har altid haft den opfattelse, at den skulle gå den modsatte vej af en rigtig biograffilm. Der var en originalitet og en meget mærkværdig stemning i manuskriptet, og den kunne være lavet som »Shadows«. Men det kunne jeg ikke komme igennem med.

**Bortset fra det rent kontante har »Gangsterens lærling« så »kostet« dig noget?**

Ja, lysten til at lave film i mange år. Hvis jeg ikke havde lavet den, var jeg aldrig blevet konsulent. Så havde jeg aldrig frivilligt stillet mig uden for i tre år. Jeg havde og har et ønske om at finde ud af, om jeg overhovedet skal være filminstruktør. Det ved jeg stadig ikke. Det er meget svært for mig at finde mit eget helt personlige mærke, når jeg står og instruerer. Det er internt i hovedet. Jeg har mange gange følt mig helt i harmoni med mig selv, når jeg stod og underviste, at jeg fik de rigtige tanker på det rigtige tidspunkt, men det er meget sjældent, jeg har haft den fornemmelse, mens jeg instruerede. Det medfører, at jeg indtil videre ikke er overbevist om, at det er det, jeg skal. Det er noget, jeg gerne vil, men det er ikke det samme som, at jeg egentlig duer til det.

**Det er et hårdt psykisk og fysisk pres?**

Ja, og hvis man læser »The Director as Superstar«, viser det sig netop, at de fleste instruktører hader optagelserne og glæder sig til, at de er færdige med det lort og kan komme hjem og klippe.

Som filminstruktør skal man have forstand på økonomi, for ellers kan man ikke komme igennem med en film i Danmark. Man skal være en god arbejdsleder, for i nogle måneder er man arbejdsgiver for et hold på 15-20 mennesker, og hvis man er dårlig til det, får man dårlige resultater. Man skal have forstand på en helvedes masse teknik, for ellers er er altid nogen, der fortæller én, at det og det ikke kan lade sig gøre. Man skal være en god personinstruktør, som er noget helt andet. Og endelig skal man være en god klipper.

**Og dertil kommer så den økonomiske risiko?**

Ja, hvis »Slingre-valsens« går dårligt, går jeg fallit og må sælge lejlighed og alt muligt, men det er min oplevelse, at producenten og købmændene tror på den. Jeg har opdaget, at når jeg har fulgt min egen smag, så har jeg ikke ramt ret mange mennesker, og det hører med til mine overvejelser. Det er mit job at skabe oplevelser, der kan deles med andre, og hvis de ikke kan det, så kan jeg ikke lave film.

Der er to discipliner. Den ene er, at man skal være ærlig over for det, man vil, og ikke snyde med det. Den anden er, at hvis alt lykkes for én, og man synes, man har fået udtrykt, hvad man ville, og hvis det så ikke vedkommer nogen, så er man bare en tragisk figur, og så er der ikke noget at gøre ved det. Man kan ikke kommandere folk ind at se en film, fordi den er ægte, hvis denne ægthed ikke interesserer dem en pind.