

Jewel biografen. Ligesom Tom i filmen indeni filmen har hun forgæves søgt efter den legendariske »Purple Rose of Cairo,« men, siger Allen, det er ens søgen, der virkelig betyder noget, ikke om man når målet eller ej. Ligesom det er *shlemiel*'ens (og Cecilias) »tillid til folk,« der tæller, ikke om folk lever op til forventningerne eller ej. Denne konklusion minder om den, vi så i »A Midsummer Night's Sex Comedy« (En midsommernats sex komedie, 1982), hvor det var troen på naturens magiske kræfter, der talte.

I denne forbindelse er det skæbnens ironi, at der var visse, som under optagelserne af »The Purple Rose of Cairo« følte, at Allen ikke selv levede op til deres tillid. Han havde besluttet at bruge den lille by Piermont, der ligger ca. 20 km nord for New York City som location for sin film. Man regnede med at påbegynde filmarbejdet i starten af november, 1983, og være færdig i løbet af 10-14 dage. De første problemer opstod, da ikke alle ville stille deres hjem til rådighed for de 200 \$, man havde tilbudt dem. Nogle slog til, da de blev tilbudt 300 eller 400 \$, andre først, da beløbet nåede en størrelse af 1000 \$. Resultatet var, som én husejer, Len Sullivan, udtalte, at de, som havde taget imod de 200 \$ var »madder than hell.«

Problemerne var endnu ikke ovre. Da byen ikke havde den lokale biograf, som er så essentiel i filmen, måtte man bygge en falsk facade. Derudover forlangte Allen, at indbyggerne for et syns skyld skulle fjerne deres stormvinduer. Da alt dette omsider var gjort, var november måned næsten omme, og en voldsom snestorm satte ind, netop som stormvinduerne var fjernet. Skaderne var store, udbedringerne tog lang tid, og selve optagelserne tog tre en halv uge i stedet for 10 dage. Juletiden nærmede sig, men hovedgaden, hvor alle butikkerne lå, var spærret af på grund af optagelserne, således at den lokale befolkning ikke kunne foretage deres juleindkøb dér. Som følge deraf gik en del forretninger fallit og søgte skadeserstatning. I maj 1984, syv måneder efter de første teknikere ankom for at forberede filmen, arbejdede man stadig på at give Piermont sit vante ansigt tilbage. Intet under, at dens befolkning følte sig en smule forrådt.

På baggrund af filmens store menneskelige omkostninger kan man vel spørge sig selv, om den var det værd. Den er fantastisk smukt filmet, og

skuespillet er fint. Udover Mia Farrow er Jeff Daniels, der spillede Debra Wingers mand i »Terms of Endearment« (Tid til kærtegn) og Dianne Wiest, der har en birolle som luder Emma og spillede Meryl Streeps veninde i »Falling in Love«, værd at bemærke. Men alt i alt er »The Purple Rose of Cairo« en smule skuffende. Ikke så meget fordi den (ligesom »Zelig« og »Broadway Danny Rose«) er en »lille« film med kun én grundlæggende idé, men fordi dens budskab og tematik virker noget fortærsket på baggrund af Allens tidligere film. Den kan anbefales, fordi den unægtelig får én til at føle sig godt tilpas undervejs, og fordi det miljø, den skildrer, er uventet og smukt filmet.

Woody Allen har nu afsluttet sin 14. film. »Hannah and her Sisters« (igen med Farrow i hovedrollen) og netop påbegyndt sin 15. Trods stor beundring for Woody Allen og størstedelen af hans værker, ville jeg til tider ønske, at han tog sig lidt længere tid ind imellem sine film til at genoplade batterierne.

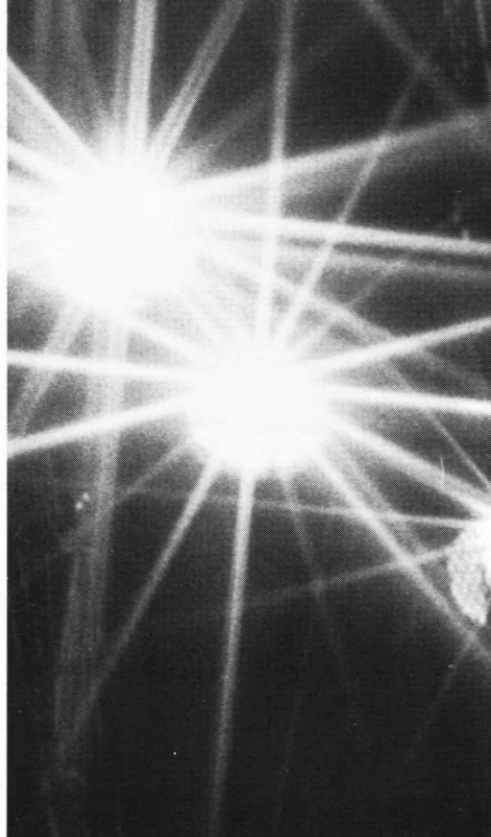
Annette Wernblad

DEN RØDE ROSE FRA CAIRO

The Purple Rose of Cairo. USA 1985. **P-selskab:** Orion. A Jack Rollins-Charles H. Joffe Production. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Robert Greenhut. **As-P:** Michael Peyser, Gail Sicilia. **P-samordner:** Helen Robin. **P-leder:** Michael Peyser. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Thomas Reilly, James Chory. **Manus:** Woody Allen. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Dick Mingalone. **Klip:** Susan E. Morse. **P-tegn:** Stuart Wurtzel. **Ark:** Edward Pisoni, Prudence Farrow. **Dekor:** Carol Joffe, Justin Scoppa, Dave Weinman, Kevin McCarthy. **Kost:** Jeffrey Kurland. **Garderobe:** Bill Christians, Patricia Eiben. **Musik:** Dick Hyman. **Musiksamordner:** Joe Malin. **Sange:** »Cheek to Cheek« af Irving Berlin, med Fred Astaire; »I Love My Baby, My Baby Loves Me« af Bud Green, Harry Warren; »Alabama Bound« af Ray Henderson, B. G. DeSylva, Bud Green. **Tone:** Dan Lieberstein, Frank Graziadei, Walter Levinsky, Roy B. Yokelson, James Sabat, Richard Dior.

Medv: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Irving Metzman (Biografleder), Stephanie Farrow (Cecilias søster), David Kieserman (Cafeteriaejer), Elaine Grollman, Victoria Zussin, Mark Hammond, Wade Barnes, Joseph G. Graham, Don Quigley, Maurice Brenner (kunder i cafeteriaet), Paul Herman, Rick Petrucelli, Peter Castellotti, Milton Seaman, Mimi Weddell, Tom Degidon, Mary Hedahl, Ed Hermann, John Wood, Deborah Rush, Van Johnson, Zoe Caldwell, Eugene Anthony, Ebb Miller, Karen Akers, Annie Joe Edwards, Milo O'Shea, Peter McRobbie, Camille Saviola, Juliana Donald, Dianne Wiest, Margaret Thompson, George Hamlin, Helen Hanft, Leo Postrel, Helen Miller, George Martin, Crystal Field, Ken Champin, Robert Trebor, Benjamin Rayson, Jean Shevlin, Albert S. Bennett, Martha Sherrild, Gretchen MacLane, Edwin Bordo, Andre Murphy, Thomas Kubiak, Alexander H. Cohen, John Rothman, Raymond Serra, George J. Manos, David Tice, James Lynch, Sydney Blake, Michael Tucker, Peter von Berg, David Weber, Glenna Headley, William Tjan, Lela Ivey, Drinda La Lumia, Loretta Tupper.

Længde: 82 min. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 20.9.85 - ABCinema + Dagmar + Bio Center (Odense).



Den gamle trapezstjerne
Lazlo (Mario David)



ASBJØRN SKYTTE OG TIM VOLDSTED I SAMTALE
MED ANDERS REFN OM »DE FLYVENDE DJÆVLE«

EN UDDØENDE PROFESSION

Efter 7 år siden den forrige er Anders Refn omsider barslet med sin tredje spillefilm, en film, som har haft usædvanligt vanskelige tilblivelsesvilkår på det forberedende plan. Den er en del af en svensk-dansk filmpakke, som også indeholder Bo Widerbergs »Manden fra Mallorca« og Stig Björkmans »Bag jalousien« i en co-produktionsaftale mellem Svensk Filmindustri og Nordisk Films Kompagni med støtte fra de to landes filminstitutioner. Imidlertid fik den danske isbjørn kolde fødder og sprang fra i sidste øjeblik; efter nye forhandlinger trådte Erik Crone til, og selve produktionen kom derfor først i gang med to års forsinkelse.

»De flyvende Djævl« er tillige i sit ambitionsniveau en usædvanlig dansk film. Stilistisk set er den imponerende flot afviklet, og tematisk ligger den lige så flot i forlængelse af Anders Refns foregående to film, der også skildrede kompromiløse, men enfoldige fantastier. Med »De flyvende Djævl« satser Refn endvidere på det internationale marked med en rollebesætning, som er hentet fra mange forskellige lande, og filmen begynder i København, men ender – via Frankrig og Vesttyskland – i en italiensk udørk. Denne »udanskhed« samt det faktum, at filmen foregår i et eksotisk miljø, er blevet givet som forklaring på, at filmen – trods gennemgående endog meget fine anmeldelser – indtil nu er gået katastrofalt dårligt herhjemme.

I den følgende samtale taler Kosmorama med instruktøren om inspirationen bag filmen og om dens tilblivelse; om de høje ambitioner: drømmen om at udføre den firedobbelte salto i trapezen og vinde Burt Lancasters 250.000 \$; drømmen om at få samme Lancaster til selv at medvirke – og være meget tæt på at få den til at gå i opfyldelse; og også om drømmen om kun at lave film i cinemascop og at gøre det på en personligt engageret måde, men samtidig til det store publikum.

A.S.

Dit oprindelige afsæt var Herman Bangs novelle »De fire Djævl«

Ja, men den røg meget hurtigt ud af billedet. Herman Bang er en vidunderlig forfatter, men hele den dér kønsskræk er meget farvet af sin tid og svær at sætte på film i dag. Det ville virke postuleret. Derfor valgte Sigvard Olsson og jeg på et meget tidligt tidspunkt at vippe Bang af og finde frem til vores egen historie. I seks uger rejste vi rundt i Europa og så alt, hvad der var af cirkus. Der mødte vi alle de der trapeztrupper, som nat efter nat øvede sig som sindssyge for at komme fire gange rundt i luften, og dér hørte vi historien om Burt Lancasters 250.000 \$. Og vi mødte motorcyklisterne og børnemishandlingerne. Vi oplevede hele denne verden, før vi skrev manuskriptet, og der er ikke én eneste person i historien, som ikke har haft en levende model. Men vi har naturligvis byttet om på det under udformningen af rollerne.

Vi mødte også Lee Stath, som er *Mister Trapeze*, og som stuntede for Burt Lancaster i Carol Reeds film »Trapeze« i 1956. Den 8 mm film, vi bruger i filmen, er hans private, som han kørte for mig i sin campingvogn, mens hans kone, som to gange har brækket halsen, gik og lavede kaffe.

Stunter han også i din film?

Nej, jeg mødte ham helt tilbage i 1981 i et italiensk cirkus

Dear Anders,

Thank you very much for your letter of March 15th and the video cassette of your film, »The Flying Devils«. Enclosed you will find the signed release as requested.

Regarding the film itself; I was extremely surprised. We've all seen too many attempts to portray the life of the circus artist and generally they are ridiculous. I'll have to admit that this is the best storyline, of our life on the road, that I have seen to date. Unfortunately, you'll probably bomb before the public. In any case my sincere congratulations to you all for the first honest interpretation of the circus artists' existence.

In the credits, I hope you remember how to spell my name correctly. What will that be under, »Story by ---« or »Technical Advisor«? And in the future, I'd welcome a more active role in your next production. After all, where else can you find a mature individual with a teen agers body and acting ability?

Once again my sincere congratulations on a job well done in dealing with a difficult theme. We plan to be in Europe next month to visit for six months. Hope to run into you all again.

All best wishes.

Yours truly
LEE STATH

Følgrebrev til Anders Refn fra Lee Stath, som giver sin tilladelse til, at hans private 8 mm film må anvendes i »De flyvende Djævl«

og snakkede meget med ham, men to år senere holdt han op og rejste hjem til Staterne.

Havde du fra starten en fascination af cirkusmiljøet?

Nej, egentlig ikke på den måde. For mig handler filmen først og fremmest om en kunstners vilkår i en verden, der er uinteressert i at forstå, hvad han vil fortælle. Det var det emotionelle udgangspunkt. I den sammenhæng er cirkus den primitiveste og enkleste form for kunst. Filmene kunne lige så godt handle om en forfatter eller en filminstruktør. Den handler om denne besættelse og denne vildskab, som er nødvendig for at gennemføre sine drømme, om mennesker, der tør satse alt, og der er et smukt og poetisk billede i denne drøm om at flyve.

Samtidig ville jeg gerne fortælle noget om sammenhold, om prisen for at holde sammen, om hvor svært det er, og på hvis vilkår. Og igen, synes jeg, er der et smukt billede i, at de er nødt til at gribe fast i hinanden. Uden dette klask hver aften er der ikke noget show, og dertil kommer, at det er farligt – de risikerer at tabe hinanden. Men det er helt bevidst, at jeg ikke lader dem dø, for det ville jo være så indlysende, og det sker jo tit i de trupper. Jeg syntes, det var mere spændende at vise, hvordan dette sammenhold psykologisk går i opløsning indefra.

Dødsmotivet har du i stedet plantet i baggrunden – med Lazlos kone.

Ja, det er den historie, som bliver hans banemand. Han har engang i sit overmod såret et menneske, nemlig Oscar, som aldrig vil tilgive ham. Og nu, hvor tid og lejlighed byder sig, er det jo netop Oscar, som mere eller mindre knuser Lazlos drømme. Han forhindrer Amerika-turneen, han introducerer Nina, og i virkeligheden er det ham, der som en Mefisto forvarsler katastroferne. Og Lazlo er – som mange kunstnere – for uskyldig og naiv.

»The confusion of the simple mind,« som Morten Piil skrev i sin anmeldelse i Information med et flot F. Scott Fitzgerald-citat.

Ja, Lazlo tror, at alt, hvad der kommer forfra, kan han sagtens klare – han kan jo altid slå nogen på tæven, men det

der kommer bagfra, har han sværere ved at forstå, og det der kommer nedefra og indefra, det forstår han slet ikke.

Morten Piil påpeger endvidere et klart slægtskab mellem Lazlo og dine to Jens Okking-figurer i »Strømer« og »Slægten«. Er du selv bevidst på det?

Jeg tror, at man som kunstner forsøger at formulere de problemer, som man ikke rigtig kan løse i sit eget liv. I starten opfattede jeg ikke mig selv som *auteur*, med det går mere og mere op for mig, at det er jeg nu nok alligevel. Mine film er i virkeligheden udtryk for ét langt slagsmål med mig selv. Det er mine egne nederlag, jeg prøver at gestalte på film. Så selv om mine egne film hører hjemme i vidt forskellige genrer, kan jeg godt selv på afstand se, at der er mange tematiske og psykologiske strømme, som glider over fra den ene film til den anden; ikke kun i måden at bygge scenerne op på, men også i de personer, jeg skildrer.

Og det er jo dét, der er så fantastisk ved at lave film i modsætning til teater. »It's the director's medium,« som Chaplin sagde. Som filminstruktør har man fuld råderet og skal kun være loyal mod sig selv. I det øjeblik, du har opnået det, du vil med dine spillere, har du total kontrol. Pludselig er der dét blik, som du vil have. Tak, så behøver vi ikke se dét mere, for nu sidder det på filmen. Jeg har selv suverænt bestemt, hvilke personer, der skal være på lærredet, og jeg har selv været med til at klippe filmen, så derfor er der dette sammenfald mellem filmene, bl.a. i mine hovedpersoners temperament. De er jo voldsomme mennesker, som er besatte, og som ikke bare lader stå til. De er mere ildfulde og passionerede, end danskere normalt er, og

måske er det derfor, at »De flyvende Djævle« har svært ved at nå ud til publikum herhjemme.

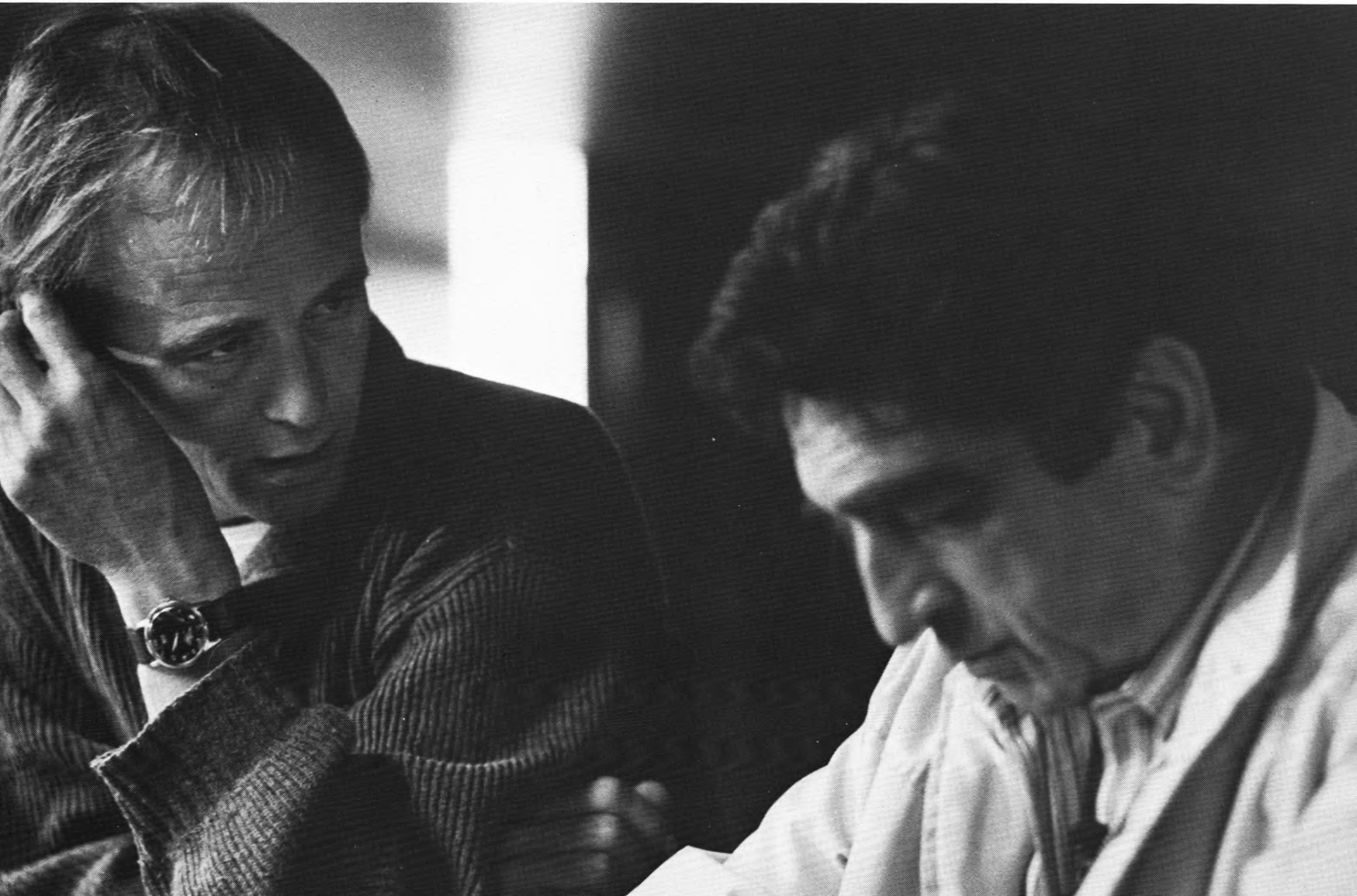
Ja, vi har måske en tendens til at indtage en tilbagelænet, medlidende holdning over for den slags desperadoer, og måske virker de ligefrem afskrækkende, når vi får dem præsenteret på film?

Ja, danskere er alt for blufærdige til den slags direkte følelser. Men jeg har altid syntes, at det er vigtigt, at de personer, man sætter op på lærredet, flytter sig; at de, når der er gået halvanden time, ikke er de samme som i starten af filmen. Christian Hartkopp, som klippede »Slægten« sagde engang: »Det er mærkeligt, Anders, dine film er så fulde af skæbne, hvorimod andre danske film er fulde af tilstande.«

Den Lazlo, som står tilbage på asfalten, er ikke den samme Lazlo, som glad står og forlover sin datter i København. På samme måde med Jens Okking i »Strømer«, som begynder på en frisk, men ender på en tosseanstalt, og Jens i »Slægten«, som er den glade tyran, men ender som et tudende pattebarn. De gennemlever deres livs afgørende periode i løbet af filmen.

Morten Arnfred er instruktørassistent på alle mine film, og jeg klipper alle hans, men vores film ligner ikke hinanden en skid. Under »Der er et yndigt land« havde vi et meget alvorligt diskussionspunkt, som kan belyse det her. Jeg synes, det er helt forkert, at de står og kysser hinanden ude i baghaven til slut, fordi jeg mente, at Morten var gået så langt i sin optrapning af konflikten, at nu måtte der komme en eksplosion. For mig at se, var der kun én vej ud for den her bondemand, og det er ud ad planken. Han kan

Anders Refn og Mario David diskuterer rollen som trapezstjernen Lazlo



skyde sig selv, eller han kan skyde bankdirektøren, men et eller andet *skal* der ske, ellers er det snyd. Men Morten er af et andet temperament, og han ville have, at der trods alt skulle være en form for håb til slut.

»De flyvende Djævle« er en dansk produceret film, men én af forklaringerne på den udeblevne publikumssucces er, at den i øvrigt i sin historie og rollebesætning ikke er en dansk film. Hvad siger du til det?

Det er sikkert én af årsagerne, men jeg synes, det ville være forfærdelig sørgeligt, hvis man ikke kan kombinere på nye og utraditionelle måder med dansk film, og at der med død og djævlens vold skal være *local stars* i alle rollerne. Det er et skrækkeligt perspektiv at se frem til. Hvis alt det, vi går og laver, skal have nogen mening, må der være mulighed for nogle vildere sving ind imellem. Det kan jo ikke nytte noget, at det bliver Erik Balling, der sætter normen for, hvilke film vi kan lave i Danmark. Så kan vi sgu lige så godt nedlægge Filminstitutet.

Men det ligger ligesom i luften, at frem over må vi nok hellere blive hjemme hos småkårsfolket i den danske provins.

Ja, det ville kunstnerisk set være en meget ufrugtbar beslutning. Selvfølgelig skal vi da lave alle typer film. Jeg synes da, Nils Malmros skal blive ved med at lave film om Århus, og Bille August om forstæderne, og Morten om landbruget, eller hvad han nu finder på. Det, som jeg for Guds skyld ikke håber, bliver konsekvensen af min film er, at man selv censurerer sig selv og slår sig til tåls med, at det kan altså ikke lade sig gøre – for selvfølgelig kan det dét.

Gjorde du dig klart fra starten, at filmens internationale satsning måske ville skade dens muligheder herhjemme?

Jeg havde naturligvis set i øjnene, at det ikke ville blive nogen Olsen-Bande-succes, men jeg havde da forventet, at den havde en nogenlunde rimelig kontaktflade til det danske publikum. Jeg har aldrig bestræbt mig på at lave smalle film, selv om jeg beundrer mange instruktører, der gør det. De to andre film, jeg har lavet, er jo heller ikke film, der vender ryggen til publikum og ikke vil fortælle en historie. Jeg synes også, at »De flyvende Djævle« er ret enkel og letforståelig i sin historie og tematik. Og hvis vi kigger ned gennem filmhistorien, findes der jo bunker af film, som har haft en krank skæbne ved kasseapparaterne, men senere har fundet sit publikum. Jeg tror desværre, at når »De flyvende Djævle« bliver vist i fjernsynet, vil den få et stort publikum, som vil sige: »Jamen, det er jo en god film!« Den har sin fremtid for sig.

Men det er jo mærkværdigt, at filmens historie bliver dens egen skæbne. Den handler om manden, der vil udføre det umulige og gør det, men ingen ser det. Og på samme måde er det gået filmen indtil nu. (Latter).

Filmen virker ikke særlig bundet af sin tid. Tror du, det skyldes, at den skildrer et miljø, som er ved at udleve sig selv?

Ja, på den måde ligner cirkus- og filmmiljøet hinanden. Jeg kan huske, da jeg startede i sin tid hos Flemming John Olsen ude på Saga. Dér opretholdt man total hånds- og halsret over medarbejderne. Vi knoklede løs fra morgen til aften og var glade, når vi havde fri om søndagen.

Fotografen Mikael Salomon demonstrerer, hvordan man ved hjælp af et hulspejl kan stå nede på jorden og lave nærbilleder oppe i trapezen. Til højre Morten Arnfred, Anders Refn og Pete Lee Wilson



Det er en uddøende profession, som du også understreger det et par gange med parallellen til fodbold.

Ja, det oplevede jeg i Stuttgart, hvor de havde slået cirkusteltet op lige ved siden af det store fodboldstadion. Mens der sad 40 regnvåde tilskuere til cirkusforestillingen, kunne man gang på gang høre brølet fra fodboldkampen, når det lykkedes for hjemmeholdet at få svedsken ind. Jeg fik den idé, at man skulle høre dette brøl i det øjeblik, den firedobbelte lykkes for dem. Jeg prøvede det også, men det virkede forkert – som om der pludselig var udsolgt til cirkusforestillingen.

Dine tre film er alle i Cinemascope.

Ja, og jeg er den eneste instruktør i Danmark, som *kun* vil arbejde i Cinemascope! For mig er film det store lærred i biograferne, og med Cinemascope har man meget større spilleplads. Du får en helt anden mulighed for at arbejde med montagen inde i billedet, hvorimod du i widescreen hurtigt bliver tvunget til at klippe tingene op. I scope har du en koreografisk frihed – den ene halvdel af billedet kan være et nærbillede og den anden et totalbillede – og på den måde kan du arbejde helt anderledes med dybden i dine billeder. Deudover mener jeg, at specielt når man arbejder med action og laver dynamiske klip, så får man en helt anden *pay-off*, fordi man flytter så stor en del af film lærredet, som man gør. Et brutalt klip i scope er ganske anderledes effektivt.

Se blot på den ulykke om natten, hvor masten falder. I virkeligheden består den scene af fire mand, et tov og en traktor i silende regnvej. Men i kraft af de stærke diagonaler, som trækker modsat hinanden tværs gennem billedfladen, får man en langt voldsommere virkning.

Ikke kun dér, men også i de rolige tableauer. For mig at se er nogle af de magiske øjeblikke i dine film de scener, hvor du lader et opgør mellem to personer spille sig ud uden at krydsklippe. Det smukkeste eksempel er stadigvæk det store opgør mellem Jens Okking og Helle Hertz i »Slægten«, og en del af magien ligger i, at man oplever Okking gå op og ned i sine store ture i ét stræk.

Nils Malmros elsker også den scene, men han fortalte mig, at han syntes, jeg havde lavet en scene, der var lige så god, i Djævlene, nemlig den, hvor Lazlo møder sin gamle partner. Selv i en helt traditionel scene som denne giver scope-billedet en helt anden, klar præsentation af miljøet omkring personerne, og miljøet her, som helt bevidst er et internationalt, anonymt miljø, bliver en kommentar til det psykologiske spil mellem de to gamle venner. It could be anywhere in the world, og her møder Lazlo den eneste ven, som har et kælenavn til ham, den eneste, som omfavner ham, den eneste, som viser ham en form for ømhed, og alligevel går det ad helvede til, fordi han er den følelsesfulde psykopat, som han er.

Der er også en scene i »Strømer«, som jeg synes, er lykkedes. Det er den mellem Okking og Bodil Kjer, hvor man har den mærkelige kontrast mellem en tosset politibetjent og en fortrukken kone, og samtidig dette sorgløse sommerlandskab omkring dem. Dér, på en rigtig dansk sommertermiddag, hvor alle andre er taget til stranden, sker det så pludselig for hende, at hun ryger på røven.

Igen giver scope-billedet her en helt anden fortællekraft. Og jeg er da fortvivlet over den udvikling, der sker. Når man i dag siger Cinemascope, så rynker de allesammen på næsen, desværre. Så jeg ved ikke, om jeg får lov til at lave

flere scope-film, men jeg *vil*! Så vil jeg hellere vente, til jeg får lov.

Du har brugt casting director på filmen. Den eneste før dig herhjemme var vist Lars von Trier på »Forbrydelsens element«.

Ja, jeg fandt hurtigt ud af, at det var vigtigt for denne film. Det var afgørende, at mine personer var troværdige. Hvis man ikke tror på, at de er artister, ville hele filmens illusion falde fra hinanden. Det er jo klart, at hvis det var Axel Strøbye eller Ole Ernst, der hang og gyngede deroppe, så var der ikke en djævel, der ville tro på det – så ville alle bare sidde og vente på stunt-klippet. Hovedproblemet var naturligvis at finde Lazlo – en skuespiller, som havde fysik til at være denne artist og tyran. Derfor var det vigtigt at bruge casting-folk, som vidste, hvem det var muligt at få fat i – ikke kun inden for vores finansielle rammer, men også med hensyn til, hvordan de var i stand til at udfylde rollen.

Det er en spændende proces. Jeg brugte folk i London, Paris og Rom, som jeg sendte manuskriptet til. Derudover skriver jeg altid en lang biografi på hver enkelt person, en slags blå bog – hvor de er født, i hvilket miljø de er opvokset, og hvad de har gennemgået, inden de træder ind i filmen. Og det hjælper naturligvis *casting director'en* til at finde ud af, hvad det er, jeg har tænkt mig. Derefter kommer jeg rejsende, og blader mig igennem 50 skuespillere til Lazlos rolle. Næste dag møder jeg de 10-12 stykker, som jeg har valgt. Jeg havde så skrevet en lille monolog til hver af dem, som jeg tog på video – og det er altså dyre skuespillere, som sidder der og læser højt for mig, og det er noget, man gør i udlandet.

På dette grundlag satte jeg det hele sammen. Og det øjeblik, hvor du vælger dine personer, er jo en meget afgørende fase i en filmproces. Uanset hvordan man vender og drejer det, så er det deres udstråling, som skaber dine personer, som puster liv i dem.

Det må have været meget anderledes at arbejde med disse professionelle udlændinge?

Ja, det har været en utrolig oplevelse at få lov at arbejde med skuespillere som Erland Josephson og Warren Clarke. Det er forbløffende at opleve, hvor godt de kender deres personer, før de kommer på lærredet. De giver dig en helt anden feedback, end jeg har været vant til før, og samtidig har de en enorm tillid til instruktøren. De siger: »Hvis du vil have det sådan, så gør jeg det.« Film er deres levebrød, hvorimod danske skuespillere er mere afhængige af teatret. Og det er jo to helt væsensforskellige arbejdsformer.

Filmene kan vel godt blive en slags gennembrud for Pete Lee Wilson, som spiller sin rolle fantastisk godt?

Ja, og han var enormt svær at finde. I skulle se nogle billeder, som jeg fik sendende fra Rom med nogle trækkerdreng af Guds nåde! Det var så indlysende at gøre ham til en dukkedreng. Pete er jo ikke særlig køn, men han har en enorm udstråling.

Det var også svært at finde en skuespiller til Max' rolle. Han skulle have det der timide som ham, faderen allerede har knækket, og som aldrig bliver til noget stort, men som har fundet sin niche og er loyal og samvittighedsfuld.

Til gengæld er det ikke lykkedes helt så godt med Senta Berger.

Nej, hun er det svageste led, og det sidste, der kom til i filmen. Jeg havde kontakt med Lisa Eichhorn, og hun ville

skidegerne være med, men de andre syntes, der var mere box-office i Senta Berger. Der var en uge, til vi skulle starte, og jeg var helt oppe i ringhjørnet, for jeg havde heller ikke fundet Max endnu. Så jeg bøjedede mig. Men jeg fandt hurtigt ud af, at det ikke var dér, jeg skulle hente gnisterne, og derfor er hun så perifer, som hun er, i handlingen. Desuden var det jo truppen, som var filmens centrum, så jeg syntes, det var legitimt nok. Jeg vil dog også gerne forsvare Senta. Jeg synes, hun fungerer fint som det element, der kommer udefra og sætter hele processen i gang. Og filmen handler jo frem for alt om manglen på kærlighed. Endelig synes jeg, hun er helt fremragende i restaurationsscenen med Lazlo. Her er hun på hjemmebane.

Hvad med Karmen Atias?

Hun er en meget mærkelig pige, som jeg fandt i Paris. Hun er chilener. Hendes far var fremtrædende kommunist under Allende, og siden sit 8. år har hun raket rundt som politisk flygtning sammen med sin mor og er havnet i Paris. Hun har ikke spillet film før, men der skete noget forunderligt, da vi skulle lave scenen, hvor Lazlo vil slå hende, og hun siger: »Pas på, hvor du slår! Jeg er 2000 DM værd!« Vi optog den først i total og skulle bagefter ind i nærbillede. Da hun havde sagt replikken, tog hun hænderne op for ansigtet og begyndte at græde, rigtige ægte mennesketårer, som pibede ud mellem fingrene, og det ser man sgu sjældent på film. Desværre var vi ude i totalen, så man kan ikke skelne det på filmen.

Før at vende tilbage til troværdigheden, så er sammenhængen mellem skuespillere og stunts netop noget, der lykkedes fantastisk flot i filmen. Man tror virkelig på, at det er dem selv, der udfører trapeznumrene, og man ser dem jo faktisk også hænge deroppe.

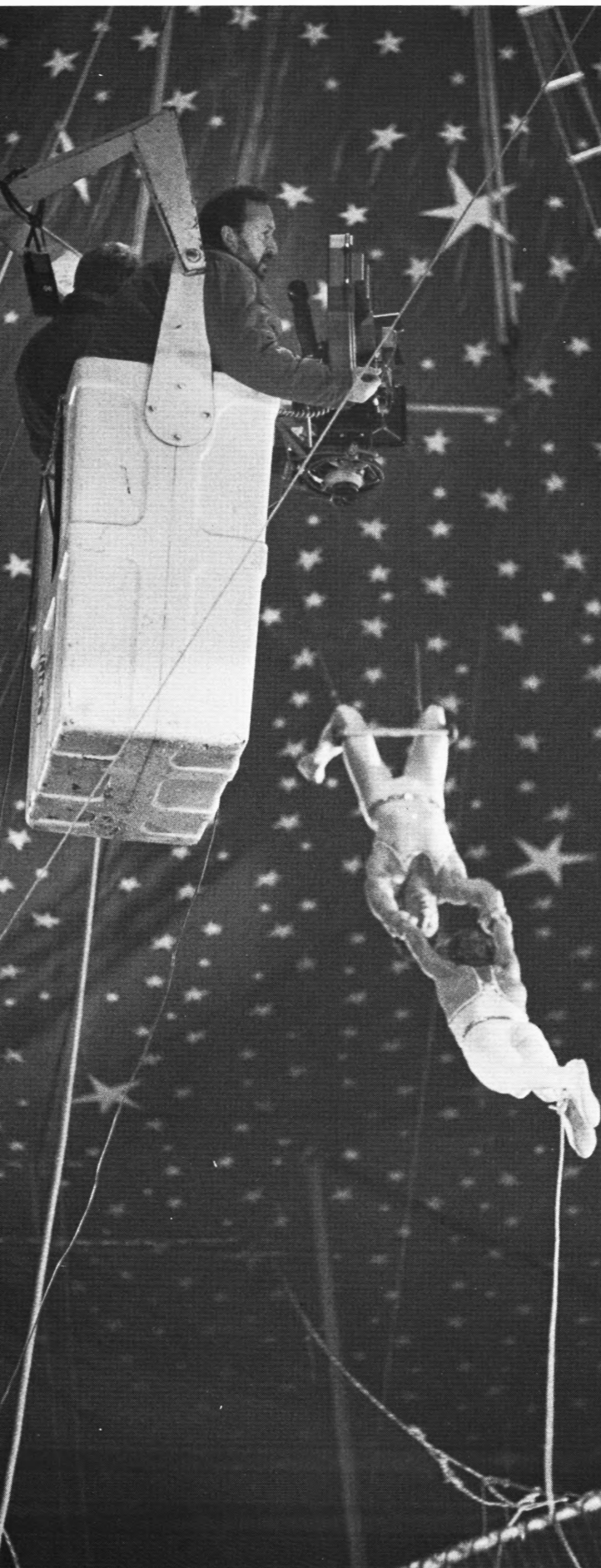
Ja, det trænede jeg med spillerne og stuntgruppen. De kunne svinge sig ud og falde ned i nettet; alt andet et stunts. Mario David var imponerende! Allerede i foråret før optagelserne gik han på trapezskole i Paris og begynde at træne

sig op og tabte 15 kilo. Han lærte sig alt det, der lægger op til de svære ting, og manden er 56!

Han kravlede i armgang op i et iskoldt tysk cirkus kl. 6 om morgenen og hang med hovedet nedad og slog selv det syntetiske blod ud i øjnene. I vores naivitet havde vi troet, at man kunne fire trapez'en ned i jordhøjde til den slags scener, men det er umuligt. Opspændingen er nøje udregnet til det stræk, den har. Pludselig skrider han deroppefra: »Jeg er blind, jeg kan ikke se!« Vi stod på kamerakranen og kunne ikke komme op til ham, og man kan ikke sætte en stige op til en trapez, men omsider fik vi svunget et tov over til ham, som han kurede ned ad. Så fik han tørret øjnene, og så kravlede han sgu op igen! Vi var fantastisk heldige, at der ikke skete ulykker af den slags. Et enkelt skridt ved siden af kunne være fatalt – og der er faktisk atten meter deroppefra og ned til gulvet.



Øverste billede: Anders Refn under optagelserne af »De flyvende djævle«. Til højre: Pete Lee Wilson som Mory, Jean-Marc Montel som Max og Karmen Atias som Miranda. Næste side: Mikael Salomon under cirkuskuplen for at få nærbilleder af trapezarbejdet



Selv om vi blev bestjålet i Paris, og lynet var ved at slå os allesammen ihjel i Italien, så var vi forskånet for ulykker – og vi var faktisk hjemme en uge før tiden i forhold til produktionsplanen.

Det må hænge sammen med, hvor grundigt du er forberedt. Hvor nøje har du skitseret de enkelte optagelser på forhånd?

Jeg har altid undgået *storyboards*, fordi jeg synes, det giver en falsk tryghed, og når man står derude og pludselig ser en helt ny fantastisk mulighed, så er det forfærdeligt tungt at slå om.

Jeg er altid medforfatter på mine projekter, dels fordi samarbejdet er spændende, og dels fordi man i den fase stadig frit kan flytte rundt på det hele, uden at det koster en krone. Bagefter skriver jeg scenerne ud i en drejebog – og det gør jeg selv – og da ser jeg allerede inden i mig selv den billedopbygning, jeg vil arbejde med. Selvfølgelig er det vigtigt, at man i stuntscenerne på forhånd nøje har gennemtænkt, hvilke muligheder og løsninger, man har, men ellers giver det en frihed, at det kun er mig, som sammen med fotografen har ideerne inde i hovedet. I den forbindelse er det også en fordel, at Mikael Salomon og jeg kender hinanden enormt godt. Vi behøver ikke at sige så meget. Han ved stort set altid, hvor jeg vil hen, og det er meget betryggende.

I øvrigt var der på denne film aldrig nogen vej tilbage. Vi så først de optagelser, vi havde lavet i Paris, da vi var i Italien, og så fremdeles. Så hvis vi ikke havde det første gang, var der kage i det.

Var det ikke meningen, at Burt Lancaster skulle have medvirket?

Jo, jeg havde skrevet en lille åbningsvignet. Filmens første billede skulle være helt opfyldt af et flammehav, hvorefter man zoom'er ud og afslører, at det er røven på en Apollo-raket på vej op i evigheden med fuldt drøn på lydsiden. Derefter toner man over til en scanner, men ikke i kontrolrummet, viser det sig. Faktisk er vi nu i VIP-rummet i Los Angeles Airport, og kameraet glider tilbage fra TV-skærmen og hen til fire mænd, der sidder og spiller poker, og det er Ben Gazzara, Mickey Rooney, Dean Martin og Burt Lancaster. Der er mange penge i puljen, men Gazzara er mere optaget af, hvad der foregår på TV, og han siger: »Det er jo helt utroligt, hvad vi kan. Det er fantastisk. Mennesket kan alt. Der er ingen grænser mere.« Hvortil Lancaster svarer: »Jo, der er stadig ingen, der har slået den firedobbelte saltomortale.« Det snakker de frem og tilbage om. »Hvad skal det gøre godt for?« spørger Gazzara. »It's a piece of art,« svarer Lancaster, »og hvis I hører om nogen, som kan gøre det, har jeg udsat en pris på 250.000 \$.« Dernæst vinder Lancaster og skraber puljen til sig, de deler kort ud igen og lægger hver 10 \$ i puljen. Pludselig sidder Gazzara nu med fire konger på hånden, og så er han naturligvis ikke interesseret i andet. Nu er det hans tur. Men i det samme lyder sidste udkald til maskinen til Las Vegas, og de tre andre rejser sig og siger: »Nå, farvel, vi ses.« Og Gazzara bliver helt desperat: «Nej, vi skal da lige spille færdig, I kan sgu da ikke gå nu!» o.s.v. Men der sidder han så med de sølle 30 \$, han har vundet, og glør ud på flyveren, der forsvinder op i himlen. Og her skulle der så komme credits på, og det næste, man ser, er Mory, der falder fra himlen ned i nettet i Tivoli – ligesom i filmen nu.

Det ville have været flot! Men det lykkedes altså ikke.

Nej, desværre, men vi var tæt på. I 1983 var jeg med på

Scandinavia Today, hvor »Slægten« var åbningsfilm på UCLA. Der spurgte jeg Annett Wolf og hendes stab, om de ikke kendte en *casting director*, fordi jeg skulle finde nogle skuespillere, som kunne de ting. Jo, der var en, der hed Lynn Stalmaster. Jeg anede ikke en skid om, at han er den store kanon på det felt, og jeg ringede til hans kontor og fik at vide, at han var ikke at træffe. Men der var en enorm flink pressesekretær, som blev ved med at ringe, og han fik omsider lavet en aftale. Jeg kørte derhen i min lille udlejningsvogn og kom selvfølgelig en halv time for tidligt. Efter at jeg havde siddet og ventet og ventet, godt svedig i hænderne af nervøsitet, kom han endelig – en lille mand, der ligner Frank Sinatra. Jeg fortalte ham filmens plot, og han

serne, tog jeg kontakt med Stalmaster igen – for det kunne jo være fantastisk at få Lancaster med – og Lynn sagde: »no hard feelings,« og snakkede med Lancaster og hans agent. Og Lancaster syntes, det kunne være skægt – han kunne pludselig huske »the old days on the road with the circus«, og han ville godt være med. Men to dage før vi skulle flyve derover og møde ham, ringede Lynn og sagde, at Lancaster havde fået lungebetændelse og var deprimeret og ikke ville være med til noget som helst. Desværre.

Nu, hvor du har gennemført den firedobbelte salto, så kommer den store karriere i USA?

Nej, (høj latter) jeg har ingen ambitioner om at sidde i Hollywood og lave B-film. Jeg vil gerne lave film, som har betydning for mig, og jeg vil gerne lave dem for så mange som muligt. Derfor er det dobbelt ironisk, at der ikke kommer et øje.

I stedet skal du filmatisere en G. W. Pehrsson-krimi i Sverige?

Nej, det har jeg lige sagt nej til.

Er det fordi, du ikke kan putte noget personligt ind i den?

Ja, jeg ved ikke, hvad jeg skal stille op med den. Jeg kunne sikkert lave den bedre end så mange andre, men hver gang koster det to år af dit liv. Jeg har sagt nej til en helvedes masse tilbud, for indtil nu har jeg insisteret på en kompromisløshed. Jeg vil først lave det, når det er tilfredsstillende for mig selv. Der skal være krop bag slagene.

Men hvad så?

Flemming Quist Møller og jeg har netop skrevet en TV-serie i seks afsnit, hvor vi arbejder videre med Strømer-figuren. I 1976 skabte vi en person, der havde retfærdigheden som sin besættelse, og som røg på røven, og vi syntes, det kunne være skægt at se, hvordan det går ham 10 år senere, hvor han er kommet ud fra tosseanstalten og er blevet anbragt på en retrætepost som pasbetjent i Kastrop. Vi har lavet en historie om en mand, som ikke vil rodes ind i noget som helst, for han *har* dummet sig mere end nok, men så får han alligevel fingrene i klemme og bliver suget ind i en sag om våbensmugling. Vi vil vise, at problemerne sandelig ikke er blevet mindre i løbet af det tiår, der er gået, tværtimod.

Vi ved ikke endnu, om de antager den, men hvis vi får lov, vil jeg lave den som entreprise-produktion med Mikael Salomon og det sædvanlige hold.

DE FLYVENDE DJÆVLE

The Flying Devils. Danmark 1985. Med støtte fra Det danske Filminstitut/Svenska Filminstitutet. Ex-P: Benni Korzen. P: Erik Crone. P-leder: Michael Christensen, (Italien) Roberto Bessi. Instr: Anders Refn. Instr-ass: Morten Arnfred. Manus: Sigvard Olsson, Anders Refn. Scripter: Kerstin Sundberg. Foto: Mikael Salomon/Ass: Jens Schlosser. Farve: Eastman. Grip: Jimmy Leavens. Klip: Kasper Schyberg/Ass: Camilla Schyberg. Dekor: Søren Krag Sørensen. Rekvis: Peter Hiort. Kost: Malin Birch-Jensen. Garde-robe: Stine Gudmundsen-Holmgren/Ass: Lina Ellinger, Bente Ranning. Musik: Kasper Winding. Titelsang: Kasper Winding, Murray Head, med Murray Head. Tone: Niels Arild, Per Meinertsen, (musik) Henrik Lund. Lyd-E: Jerome Levy.

Medv: Mario David (Lazlo Hart), Senta Berger (Nina Rosta), Pete Lee Wilson (Mory), Karmen Atias (Miranda), Warren Clarke (Arno), Erland Josephson (Oscar), Ole Ernst (Erik), Guy Godefroy (Gavin), Marcel Guy (Schumacker), Fred Gärtner (Heinz), Nadeem Razag Janjau (Mischa), Margaretha Krook (Hildegarde), Trevor Laird (Sepp), Jean-Marc Montel (Max), Ole Michelsen (journalist), Wolf-Rüdiger Ohlhoff (mand på toilet), Romana Puppo (Grev Corleone), Jutta Richter-Ghaser (Gabriella), Flemming Quist-Møller (journalist), Carlos Valles (Hassan), Venantino Venantina (Luigi), Johnny Wade (Tony), Erik Clausen (domptør), Claus Hesselberg. Stunts: The Flying Germaines, The Flying Jimenez, Los Fassmont. Længde: 115 min., 3150 m. Censur: Grøn. Udl: Warner & Metronome. Prem: 16.8.85 – Dagmar + Grand + Bio X-Y-Z (Lyngby) + Royal (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kino (Odense) + Lido (Vejle).



Anders Refn

sad og lyttede. »Very interesting, Anders, very good, I think it's the right time for a circus movie.« Så jeg masede på, og for at prøve ham af, fortalte jeg ham om denne åbnings-scene. Han sagde: »No problem, Anders, Burt's one of my best friends, I just saw him yesterday, and he's looking very well.« Så jeg tænkte: helt fedt og rejste hjem og fortalte, at jeg havde fundet manden, som kunne hjælpe os.

På det tidspunkt var projektet med i en pakke, der skulle laves af Nordisk Film og Svensk Filmindustri i samarbejde med det svenske og det danske filminstitut. Men så skete der det, at Nordisk Film lavede den svinstreg, at de trak sig ud af det – ikke i 11. time, men klokken kvart over tolv. Det forkludrede forholdet til Stalmaster, og da vi omsider kom i gang med Erik Crone som producent, besluttede vi at caste den i Europa. Men da vi var færdige med optagel-