

Hagen Hasselbalch

Blandt diskussionsdeltagerne i enqueteen i sidste nummer var Hagen Hasselbalch, som i længere tid uafhængigt har arbejdet med en spillefilm. Hans artikel peger på nye muligheder for dansk film.

Håndværk

IKKE INDUSTRI

OMKRING EN ENQUÊTE 5

Jeg er lidt betænkelig ved at honorere Kosmorama's i øvrigt hædrende opfordring til at skrive om et igangværende filmarbejde. Jeg spiller jo filmens fremtidige anmeldere og billetkunder et fælt argument i hænde: „Sådan skal man altså ikke bære sig ad“ – – og måske får de ret.

Nu er det sagt.

Historien om denne film (hvis titel ikke er fastlagt endnu; er *Panik i Paradis* for vulgær? Forbogsstaverne siger PIP, det er godt. Men jeg giver 100 kr. for den helt rigtige titel) – – historien, altså, begynder med en vild lyst til at lave film direkte til dem, der køber biografbilletter (ordet „spillefilm“ tåler ikke nærbillete, synes jeg). Det har ingen producent nogen sinde bedt mig om, derfor måtte jeg være min egen producent, ligesom på mine seneste dokumentarfilm.

Det skulle blive min første „kommercielle“ film. Skulle det ikke også blive min sidste, måtte sparekniven frem med det samme. Den gængse produktionsform kunne ingenlunde tjene som model. Sagen måtte gribes helt anderledes an, langt mere primitivt.

Manuskriptet måtte pines frem under tryk af 2 begrænsninger:

- (A) Ingen atelieroptagelser.
- (B) Ingen dialog.

Ad (A): Hvad skal man også med dem? Danmark er fuldt af huse, slotte, butikker, værksteder, kroer og eksteriører. Alt gratis, eller næsten gratis. Interiøernes beboere er forstående og hjælpsomme, når man forklarer

dem problemet på en høflig måde. Noget lignende gælder dem, der befolker eksteriørerne. BESPARELSE: 100.000–150.000 kr.

Ad (B): Hvad skal man også med den? Meget taler imod. Her er 3 grunde, og det er kun de to første, jeg skammer mig ved at anføre:

- (1) Det er langt billigere og enklere at optage stumt end med 100 % lyd.
- (2) En dialogfri film er nem at versionere.
- (3) Dialog er ufilmisk.

Hvad (3) angår, er det ikke min hensigt at provokere en ny debat om dette fortærskede emne. Lad det være et postulat, eller in casu en arbejdshypotese. Det må vel allenfald stå fast, at man ikke behøver være *Chaplin* for at lave underholdningsfilm uden dialog.

Under disse forudsætninger blev manuskriptet til. Mit første udkast skildrede en række usammenhængende forløb i en hypotetisk lilleby. Ved et tilfælde, eller måske et nornefif, blev *Børge Høst* og *Tørk Haxthausen* koblet ind og skabte kosmos i kaos. Tak, Urd, Skuld og Verdandi, tak, Tørk og Børge. – Manuskriptet blev selvfølgelig „omforandret“ nogle gange, sidst under optagelserne – dog ikke særlig meget.

Til en spillefilmproduktion hører der som bekendt en stab af kunstnere, teknikere og kullier. Mit team bestod af *Ole Roos* og mig selv.

Det er jo rigtignok et skrabet team. For skrabet?

Sommerens erfaringer siger nej.

Vist var der ingen tid til dyre attituder, klapstol med *Instruktør*-skilt og den slags . . . jo, for resten, råber blev brugt een gang, ved en eksteriøroptagelse med 100 statister på Bo-

gense torv. Den var altså nogenlunde velmotiveret. (Råberen er ellers en herlig rekvisit, et symbol på akustisk overmagt og værdighed; et udmærkelstegnet som officerens blanke sabel, „HOLD KÆFT!“ brølet gennem en råber virker tifold; min søn, vil du til filmen, så anskaf en råber!) – Men selvfølgelig sled vi som bæster begge to. Savnet af atelierkomfort sved især på rekvisitsiden; behovet var stort; vi tegnede, malede, klistrede, tømrede, dekorerede og slæbte, til vi var blå i hovederne. I Bogense slæbte vi 2 tons jugoslaviske svedsker i 12½ kg-kasser fra gaden 50 m ned ad bakke, derfra en etage til vejs, siden ned igen og op til gaden. I sommerens løb er vi blevet eksperter i oppustning og styring af brintballoner, klistring af kartonnager, fremstilling og affyring af sprængsats med og uden lyseffekt, transport og opstilling af mindre kulisser, omgang med selvklæbende tape og små blå søm, i-grams-kastning af svedsker, administration af folkemængder, hvoriblandt spaniere, indere, kinesere og fyboere, kunstig patinerung af papir og andre materialer, transfokering, kørsel med kameravogn, kopiering og fremkaldning af 16 mm og 35 mm film i min kælder i Rungsted, honorarudbetaling til større statisthold – – plus alt, hvad der ellers følger med professionen.

Arbejdsdelingen indstillede sig allerede de første optagelsesdage. I selve de hellige sekunder, medens kameraet kørte, var det mig, der kikkede i søgeren og udførte de almindelige kameraoperationer. Arriflex'ens søger tillader en ret god bedømmelse af sceneforløb og mik. Det påhvilede dog Ole at holde ekstra øje med de detaljer, der unddrog sig bedømmelse i søgeren. Ligeledes var det i reglen Oles job at betjene min Berthiot Pan Cinor transfokator („zoom“, „gummilins“, der viste sig at være et meget værdifuldt hjælpemiddel, bl. a. fordi et „zoom“ under visse omstændigheder kan erstatte en kamerakørsel. Vogn brugte vi lejlighedsvis i interiører; det er en Killi, let, sammenklappelig, med hjul, der kan svinge løst eller indstilles uafhængigt i enhver tænkelig køreretning. Med søgerens gummikrave suget fast mod øjet gik jeg med vognen, hvad enten den var stillet til ret- eller rundkørsel – selv når hjulene var løsnet, så jeg helt frit kunne følge objektet rundt på gulvet. Metoden, der betyder en drastisk forenkling af de gængse former for kamerakørsel, er ikke min op-

findelse; den bruges flere steder ved TV-studieudsendelser. Kørebillederne, selv om det er efter min mening tilfredsstillende, kvalt i tilfælde, hvor gulvet har været ujævnt.

Hvad lys angår, gjaldt en lignende enkelhed. Batteriet varierede efter behovet mellem 2 500-Watt håndlamper og 5 1000-Watt projektorer plus en snes håndlamper. Det var nok til en stor sal på Kronborg.

Såvidt selve optagelsen. De forberedende og tilknyttede hverv delte vi temmelig broderligt imellem os. Ole skød de fleste stills med en Rolleiflex, og jeg tog mig af administration, engagementer, udbetaling etc. Der var som nævnt mere end nok at gøre for os begge; men arbejdsformen giver ifølge sin enkelhed stor elasticitet og slagkraft, mulighed for lynsnar om-lægning af produktionsplanen (alt mit optagelsesmateriel kan være i min Opel varevogn!) – samt, hvad jeg finder vigtigt, en herlig frihed. Man er kun ansvarlig over for sig selv. Ingen nerveopslidende skændsmål mellem producent, produktionsleder, instruktør, regissør, kameramand, assistenter eller hvem der ellers kan geråde i kiv under en films tilblivelse. Frihed for psykisk pres af slige årsager. Frihed til at indstille arbejdet under et fysisk eller nervebestemt ildebefindende, eller hvis det er for varmt. Glæden ved håndværket, kontakten med alle faser af filmens tilblivelsesproces. Oplevelsen ved at være helt i sagens tjeneste, satse alle evner, legemlige og sjælelige.

Går det for langsomt, når man arbejder på den måde?

Svaret må atter være nej. Nu var vejret enestående sidste sommer, men alligevel. Optagelserne begyndte så småt i marts. Først i maj, da hovedpersonen *Alf Kjellin* kom, tog de fart (og fremstillingen af arbejdskopi, som vi hidtil havde klaret selv, overlod vi i den anledning til Ankerstjerne). Alf Kjellin havde ialt 25 optagelsesdage – ikke foruroligende for en hovedperson. Ultimo juni var ca. 90 % af optagelserne i kassen, bortset fra nogle „table top“ arbejder, der nærmest hører ind under trickafdelingen. I juli var det for varmt, min stab fik tandbyld, og siden holdt vi begge tre ugers ferie. De resterende scener blev skudt bagefter.

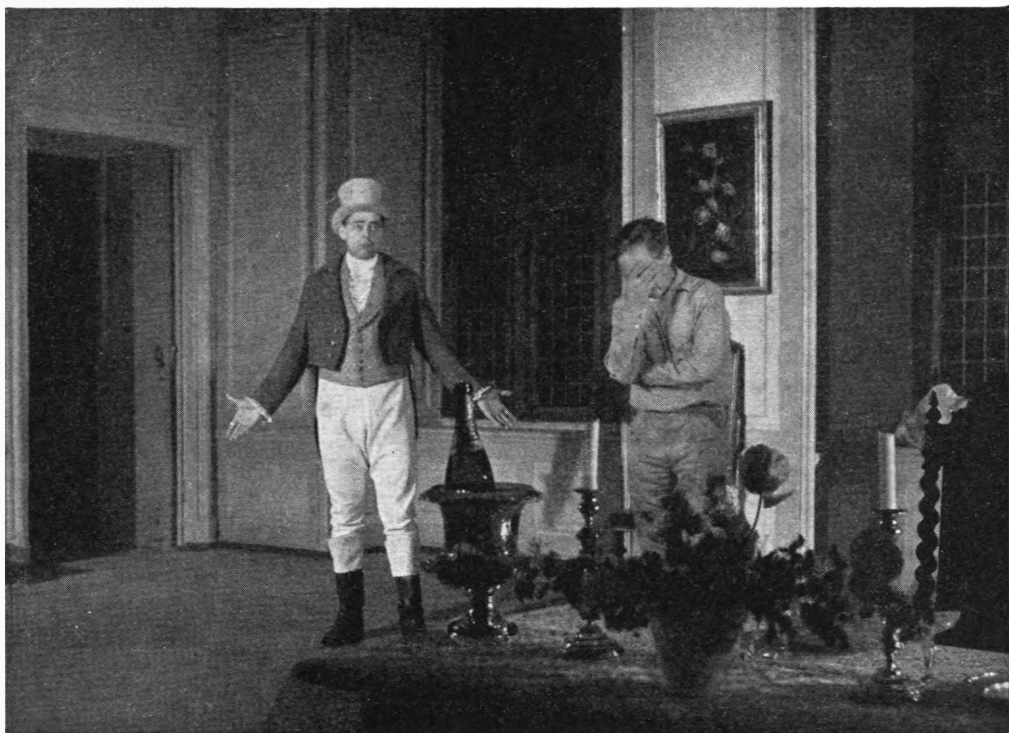
Filmen optages på 35 mm, men af økonomiske grunde fremstilles arbejdskopien på 16 mm.

(Standardkopien bliver naturligvis kontaktkopieret). Besparelse: ca. 8.000 kr. Min optiske printer – et redskab, der er anskaffet med henblik på denne arbejdsform og denne film – kan ved hjælp af en Kodak Special indrettes til reduktionskopiering. Fremkaldning kan foregå i en hollandsk maskine, der egentlig er lavet til mikrofilm. Den står i et hjørne og fylder ikke mere end en mand, men kan ikke desto mindre fremkalde såvel 16 mm som 35 mm sort-hvid film, positiv som negativ. Kapaciteten er beskednen, men stor nok til formålet. De kritiske fremkaldninger tager Ankerstjerne sig af, men ved de øvrige (specielt arbejdskopi og traveling matte, hvorom senere) sparer maskinen mig for store mængder af tid. Den leverer mig den brugsfærdige rulle et par timer efter eksponeringen. Alternativ: køre til byen med rullen – vente – køre tilbage, ialt 3-3½ time, afskåret fra anden id, hvad jeg ikke er, mens min maskine kører.

En tyveårig 16 mm gengiver sparer operatørum og viewer. Den kan køre bak, stilstandsprojicere og spole om. I forbindelse med et tælleapparat til 18 kr. virker den som den præciseste måler. En delbar spole overflødiggør mange omspolinger. – Jeg har klippet mange 35 mm og 16 mm film under professionel komfort, men denne metode byder ikke ringere kår. Og at have hele produktionsmenagen i 2-3 værelser muliggør en tindrende rationel arbejdsplanlægning, medfører frihed for transportbesvær og tidsspilde og topudnyttelse af egen kapacitet. Om arbejds effektiviteten i sammenligning med de gængse organisationsformer kan det siges, at dersom denne film ikke havde været smækfuld af specielle effekter, ville den have været færdig omkring 10 måneder efter optagelsernes begyndelse.

Men trickarbejdet tager tid. Der er vist i øvrigt noget om, jfr. bemærkningen før om rekvisitbehovet, at en besparelse på et område har en

Dirch Passer og Hagen Hasselbalch under optagelserne af den i artiklen omtalte film.



tendens til at hævne sig på et andet. Ingen atelieroptagelser, ingen 100 % lyd, men til gengæld mange andre tidsrøvende behov. Det kom nu ikke bag på mig; men trickarbejdet har vist sig besværligere end ventet – bl. a. på grund af manglende forhåndserfaring. Den smule litteratur, der findes om emnet, befatter sig næsten udelukkende med principperne – ikke med de praktiske fremgangsmåder. Og eksperterne er som salon-magikere – de vil ikke røbe deres fiduser; eller også har de ikke tid til at skrive bøger. Så man må gøre sine erfaringer selv.

En af Rungstedts værste ulyksaligheder viste sig at være den såkaldte *følgemaské* (traveling matte). Det er en film, der bruges som hjælpemiddel ved indkopiering af en (bevæget) figur på en baggrund. Eksempel: *Kjærulff-Schmidt* skal stige til himmels, vinkende farvel til de efterladte på jorden. Fremgangsmåden er – skematisk fremstillet – følgende:

Der tages (A) et skud af himmelen (evt. med træet i billedbunden) og (B) et rigeligt belyst skud af Kjærulff-Schmidt, der spiller scenen liggende på et underlag af sort fløjel – det sorteste materiale, der findes.

Af A og B laves almindeligt duplikatpositiv (A₁ og B₁), af B tillige en hård kopi (B₂), der rekopieres hårdt, hvorved man får (B₃), Kjærulff-Schmidt i sort silhouet på glasklar grund. Det er følgemasken. Gennem den kopieres A₁ (dup-positiv af baggrunden) på duplikatnegativ, hvilket giver et (latent) negativ af baggrunden med Kjærulff-Schmidts figur som et ueksponeret område – et „hul“ i himmelen, svarende billede for billede til B₁, der ved en ny eksponering kopieres ind på denne plads. Så simpelt! – Men praksis, oh ve, oh ve. Film ændrer dimensioner ved fremkaldningen („skrumper“), og B₁ vægrer sig indædt ved at ramme himmelhullet. Resultat: rande omkring Kjærulff-Schmidt, forbandede, enerverende, mørke rande. Der kræves en hundrededel millimeters nøjagtighed, og vejen fører gennem en skærsild af erfaringer vedrørende billeddannelse (specielt lysoverstråling ved konturerne) i det materiale, følgemasken laves på. Og så er eksemplet endda ret elementært. Komplikatio-

nerne mangfoldiggøres efter tredje eller fjerde potens af det antal krav, der stilles. I visse tilfælde må man lægge det afsnit, der skal indkopieres, i kameraet, sætte lys bag, projicere filmen på gult karton, billede for billede, trække konturerne op med en spids blyant, udfylde de således fremstillede tegninger (24 stk. for hvert sekund på lærredet!) med blå skiltefarve og fotografere hele stakken, en gang gennem et blåt og en gang gennem et gult filter. Al den ulejlighed var nødvendig for at få en mands hoved til at dreje rundt i flippen. Det kostede 6–8 ugers enerverende slid, depression, håb- og søvnløshed. Nu roterer hovedet, og dermed har jeg tilegnet mig trick-teknikens ABC. Nu mangler bare resten af alfabetet – – –

Et par ord om lyd. Filmen laves i en slags fuppe-dokumentarfilmstil. Der lægges vægt på en udtryksfuld billedside, men beretningen støttes af en jeg-speaker (*Dirch Passer*), der optræder gennemsigtig i historien, som en af-død herremand, der qua spøgelse har mulighed for at være allestedsnærværende. Lyden optages og klippes (mixes måske også) på 16 mm perforeret magnetbånd – nærliggende, når arbejdskopien er i 16 mm.

– – –

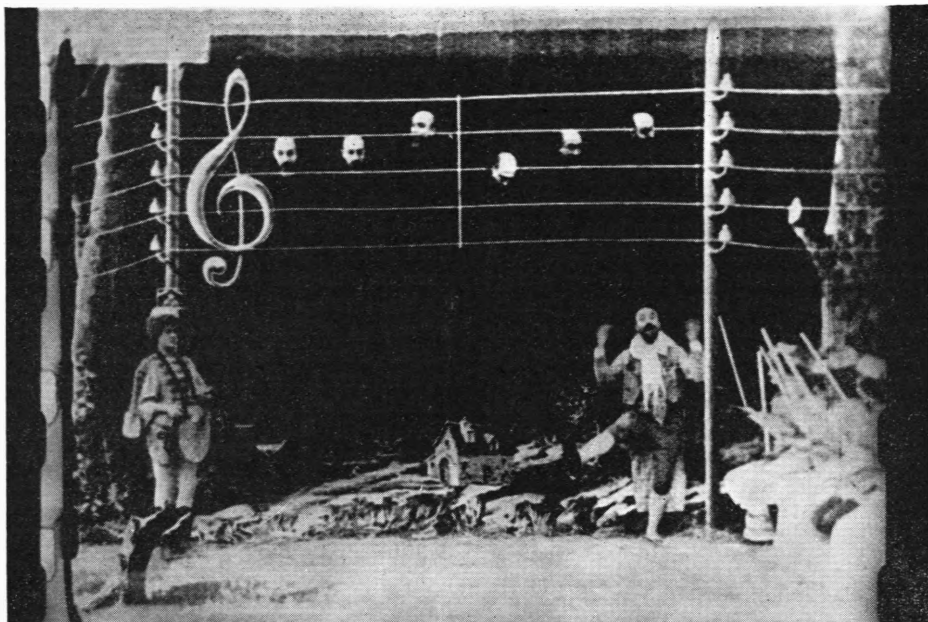
Kommerciel filmproduktion, drevet som håndværk. Kunsthåndværk – måske. Hemslöjd. – Dér lykkedes det minsandten ordet „kunst“ at snige sig ind, omend i respektabelt selskab. Homo ludens er ræd for slige ord. Tør jeg betragte denne film som en svendeproe, der i bedste fald vil skabe et sundt præcedens og berede vejen fremover til mere ambitiøse foretagender? Spænding er det vel i al fald, om metoden vil fungere, eller om resultatet kommer til at se hjemmelavet ud, jfr. udtrykket „billige og halvdårlige film“, som nu afdøde *John Olsen* brugte i et svensk radiointerview i november.

Quien viva verrá. Men kun en eklatant fiasko vil betyde økonomisk havari. En middel fiasko vil muliggøre nye eksperimenter.

Glem det ikke – *Gentlemen of the Jury!*

Hagen Hasselbalch,
piratproducent.





Fra „Le Mélomane“ (1903) af Méliès. Det er mesteren selv, man ser til højre og mellem de musikalske telegraftråde.

Jørgen Stegelmann

Ved hjælp af et trick....

I artiklen „Håndværk – ikke industri“ fortæller Hagen Hasselbalch om det vanskelige praktiske arbejde med filmtricks. Her behandles det samme fænomen ud fra mere æstetiske synsvinkler.

Ingen filmhistoriker, han være sig nok så be-sindig, bør tøve blot det mindste øjeblik, når han skal nævne navnet på den, der rettelig må regnes for *filmkunstens* skaber. Det vil måske koste ham besvær at finde frem til, hvem der først satte teknikken bag de levende billeder i gang, og det er i grunden heller ikke så væ-sentligt. Mange kom først, så at sige – op mod århundredskiftet næsten vrimler det med op-findere, der starter de nye mekanismer. Men filmkunsten skaber disse teknikere ikke. Intet navn blandt disse har klang og betydning som *Georges Méliès'* – i hans hænder bliver det nye materiale til kunstnerisk stof; i hans primitive værksteder formes de levende billeder om til en ny kunstart med selvstændigt tonefald. Ka-meraet optræder vel stadig som en død figur

i disse trylleverdener, men hvad det mangler i bevægelighed, erstattes fuldt ud af den poetisk-barokke opfindsomhed i de Méliès'ske fanta-sier. Hos ham går levende billeder og trylleri op i en højere enhed – Méliès opdager, at det nye råstof er vidunderligt legetøj i tryllekun-sterens hænder, og ubevidst – måske – skaber han dermed på én gang de første led af det trick-sprog, som filmen fra da af bygger sin egenart på, og de øjenforblændende kunstgreb, der siden hen skal komme til at spille så væ-sentlig en rolle inden for næsten alle genrer.

Betegnende er naturligvis anekdoten om Mé-liès, der optager en række billeder af en flytte-vogn, dernæst får slør i apparatet og må stoppe op, hvorpå det viser sig, da optagelserne skal genoptages, at flyttevognen er blevet erstattet