

SVEND METHLING

- i anledning af „Sommerglæder“

VED JØRGEN STEGELMANN

- Filmens *Herman Bang*-troskab, hvoraf tror De den kommer?

- Den kommer vel af kærlighed til Bangs måde at skrive på; der er noget, der falder sammen dér. Mange af Bangs noveller, det er jo ligefrem drejebøger - hele den impressionistiske stil...

- Filmen virker meget hurtigt i sin klipning. Klippede De den selv?

- Ja, det gjorde jeg, sammen med frk. *Schlüssel*. Jeg har altid holdt af at klippe mine film selv. Efter min mening bør en drejebog være sådan, at man kan klippe efter den. Når man gør det store arbejde med drejebogen, så er der jo ikke meget at strides om bagefter.

- Der er en scene i „Sommerglæder“, der virker improviseret. Da man går til bords ved det private selskab hos konsulen, siger *Inga Schultz* pludselig til *Martin Hansen*: „Ja, vi fik vist ikke hilst på hinanden.“ Det virker som en improvisation, som om hun har glemt at sige det før og nu kommer i tanke om det.

- Nej, det er umuligt. Det kan ikke tænkes, at når man har gennemgået en scene og så endelig optager den, at der bliver sagt noget, som ikke stod i drejebogen, det er utænkeligt. Men hun har nok sagt den så naturligt, at De troede, at den var improviseret. Det var ligesom med *Olaf Poulsens* berømte improvisationer; folk troede, at han lavede dem på stående fod hver aften i „Genboerne“, det var det samme hver eneste aften.

- I filmens første scene er der en virkning, der kan opfattes satirisk. En skygge fra slagte-rens vogn falder hen over skiltet med „Brasens hotel“. Skal det opfattes som noget i retning af, at nu er idyllen slut osv.?

- Nej, det tror jeg ikke, det var vist bare for ikke at virke for kedelig. Vi lavede en skygge, der faldt henover billedet, man hørte vognen køre forbi. Der er ingen satirisk eller moraliserende hensigt med det.

- Der er også en scene, der har en smule uhygge over sig, hos borgmesteren og hans kone.

- Ja, det skal der være, og hun var for resten udmærket, fru *Wietb.*

- Andre steder kan man finde en ironisk virkning.

- Ja, en ironisk virkning over for turismen. Gadespejlene kan vel medvirke til det, der er mange billeder, der er taget gennem gadespejl, og spejlvirkning oppe i salen, hvor *Arhoff* sidder og drikker.

- Filmen virker meget gennemarbejdet, meget grundig, hvad der måske kan virke sjældent i dansk film. Men det har De måske ikke lyst til at kommentere?

- Det synes jeg kun er naturligt, en sådan grundighed - jeg mener, det man laver må jo fremstå bevidst, samtidig med at det er levende liv, ellers har det jo ikke noget med kunst at gøre.

- Scenen med de fire lærerinder, der går i vandet, kan virke stiliseret, hvad filmen jo ellers ikke er.

- Nej, det er den ikke, men der var lige et øjeblik, jeg tror, det var et maleri af en eller anden fransk kunstner, som faldt mig ind, disse fire sorte skikkelser, der går langs med havet. Det er en lille vittighed, og den kommer igen, lærerinderne indbyder hele tiden til det, det er én, de fire.

- Den fortræffelige *Arhoff*-replik med vittighederne ude på landet, hvorfor er den blevet taget fra skoleinspektør Rasmussen, der siger den i novellen?

- Det ved jeg ikke, det må jeg sige - det aner jeg ikke. Der er jo en kolossal forskel alligevel på novellen og drejebogen, men det er sjovt nok med den drejebog, jeg ved ikke, hvor mange filmfolk den har været udlånt til, som har bedt mig om at måtte læse den.

- Men den kan ikke være særlig overraskende at læse?

- Næ, ikke når man kender novellen. Og dog, man genkender nok, men der er alligevel en stor forskel. Jeg havde for øvrigt tænkt at ville lave et hørespil over „Sommerglæder“, men det er nu aldrig blevet til noget.

- Filmen er meget smukt rundet af. Men ikke afsluttet...

- Næ, det er ikke afsluttet. Men det er jo Bangs teknik, og også, sjovt nok, moderne hørespil og mange moderne noveller, det er jo ikke forgæves, at han har levet, Bang - de ender med sådan en sløjfe op til sidst, hvad nu? Ikke sandt, der er ikke den afslut-

ning, som *Guy de Maupassant* anvender. Det er, ligesom det fortsætter. Ta' *Strindberg*, ikke sandt – i „Båndet“: Og så skrider min søn, og så skal jeg hjem og sove. – Og du tror, du kan sove i nat. Sikke et perspektiv.

– Hele filmen har en anti-Brasen stemning, det har bogen jo også.

– Ja, det synes jeg jo nok. Han lægger sympatien over på kvindemenneskene, han er et skvat, Brasen.

– I filmens stærkeste scene, den med sangeren og *Kai Holms* „Katrine, Katrine“, er der orkester på. Det virker lidt distraherende.

– Det er *Stefan Islandi*, der synger. Ja, det kommer altså sådan, at det begynder med klaver, og så går orkesteret ind under – det behøvede ikke ha' været der, orkesteret.

– Man har det begreb, der hedder *type casting* – en perfekt rollebesætning baseret på de rigtige typer. Hvem fandt skuespillerne?

– Det gjorde jeg selv.

– Fik De dem, De ville ha'?

– Ja, der er selvfølgelig altid nogen, der ikke kan – men jeg kan huske, at det var utroligt, at vi den sommer fik plukket alle dem, vi gerne ville ha'. I hovedrollerne fik jeg dem, jeg ville ha'. Der var ingen tvivl om, hvem det skulle være. Der var ingen vanskeligheder ved det. Mirabile dictu, for der var 57 skuespillere med, tror jeg nok.

– Hvor lang tid var De om at indspille filmen?

– Jeg tror nok, det var to og en halv til tre måneder. Det meste skulle jo gøres om sommeren, i hvert fald var juni og juli helt besat.

– Var den kompliceret at optage?

– Nej, det synes jeg egentlig ikke. Det betyder jo en stor lettelse, at rollerne er rigtigt besat. Det var min teatermaler fra Folkescenen og Skolescenen, *Madsen-Visnek*, der lavede dekorationerne.

– De har også arbejdet med *Erik Aaes*?

– Ja, første gang i 1927 med „Peer Gynt“, fremragende dekorationer, men man fandt dem for moderne. Men dengang, med „Peer Gynt“, da påstod jeg, at *Griegs* musik ikke passede til „Peer Gynt“, sikken en omgang jeg fik. Nu har man en anden musik. Og i 1929, da jeg satte „Historien om en soldat“ op, da skrev man, at det var den rene kommunisme. Det var for tidligt – det var „Sommerglæder“ også.

– Men „Sommerglæder“ blev jo succes, straks den kom op?

– Nej, den gik ikke, der kom ingen.

– Men siden hen, og nu på „Camera“ –

– Ja, det er dejligt.

– Deres første film var „Kongen bød“, men før den lå „Hadda Padda“.

– Ja, men det er ikke helt rigtigt at sige, at jeg var instruktørassistent på den. Jeg lavede filmen sammen med *Gunnar Hansen* for vore egne midler, fordi vi syntes, at det var meget langt nede dengang med dansk film, og

„Sommerglæder“.



ville så prøve at gøre en kunstnerisk indsats. Og det var egentlig vores tanke at begynde med at filme en af sagaerne, og derfor hed selskabet „Edda Film“. Men så blev vi enige om, at vi ville forsøge os frem med lidt lettere stof og ikke så forfærdelig mange statister og skuespillere, og så faldt altså tanken på „Hadda Padda“, som jo kan tages ved en rejse til Island på en halvanden måned eller sådan noget. Og da det blev „Hadda Padda“, var det straks meningen, at *Kamban* selv skulle instruere.

– De spillede sammen med *Clara Pontoppidan* i „Hadda Padda“, og også i *Dreyers* „Der var engang“.

– Jeg har ikke rigtig noget indtryk af den film. Jeg syntes jo altså bare, at det var en lidt tåbelig idé at tage „Der var engang“, da det, der bærer stykket, er lyrikken.

– Men den kan måske formidles i billeder alene.

– Jo, men hele poesien i „Der var engang“, versene – „Prinsesse, jeg er fra et land, hvor sproget...“ osv. – det er jo ingenting at se det stå i faste tekster. Det kan ikke reddes på stumfilm.

Om „Hadda Padda“ husker jeg bedst, at da jeg havde trænet i halvanden måned for at kunne gå ned ad fuglefjeldet, først tre meter, så fem og siden ti og til sidst Rådhus-tårnets højde, da fik jeg at vide efter premieren, at det kunne man jo sagtens gøre – man kunne bare lægge kameraet ned. *Kamban* sagde, at havde det været *Valentino*, der tog den tur, så havde han været mere verdensberømt, end han var. – „Edda Film“ var for øvrigt en fuldstændig økonomisk forbier, det kostede mig mange penge. Og vi var jo også *udenfor*.

I de næste år, i slutningen af tyverne, lavede jeg Skolescene og Folkescene, og så begyndte jeg igen, da *Schnéevoigt* kom i gang med tonefilmen; han var jo meget fornuftig, for han sagde til *Bauder*, at han var gammel stumfilmmand, og han måtte jo have et menneske med, som kan kontrollere repliken osv. Altså en slags dialoginstruktør eller medinstruktør – dialogen kunne de jo nok klare selv – det var jo folk som *Thorkild Roose* og *Clara Pontoppidan* og *Eliib Pio*, de vidste jo nok, hvordan man skulle sige replikker, men *egaliteten* i det osv. Jeg var selv med i „Kirke og Orgel“, den gamle organist, der bliver forelsket i den unge pige. Det var en meget smuk film. Så havde jeg nogle meget skrappe men dejlige år på Det kongelige Teater, under *Andreas Møller*. Så kom „Kongen bød“, og valget faldt på mig, jeg var jo sådan en *dansk* mand. Det var Kulturfil-

mens første store opgave. Jeg var vel egentlig ikke med til at skrive manuskriptet, men vi gennemgik det sammen, sådan som man mange gange er med til at se på manuskriptet, når det da ikke lige er sådan, at manuskriptet ligger fast, og man siger, at det tager jeg, som det er.

Men jeg var altså en *dansk* mand, og det var jo også derfor, at jeg skulle lave „Elverhøj“. Den var jeg nu noget imod, fordi det er et så decideret teaterstykke. Nogen succes blev den egentlig ikke, krigen kom jo. De skulle måske have gemt den! Men der er én ting, som undgik hele pressens opmærksomhed: det var første gang i dansk films historie, at et stykke musik var blevet filmatiseret. Hele ouverturen – hvert eneste motiv var bilagt med billeder, som svarede til motivet. Hele samspillet var holdt ganske nøjagtigt i de musikalske rytmer. Det blev ikke kommenteret, overhovedet ikke, hverken negativt eller positivt.

– Efter „Elverhøj“ kom „Sommerglæder“, og så skifter de fuldstændig om. Efter den nationale film bliver det nu *Abell*-filmene.

– Ja, det var mig, der spurgte *Abell*, om han ikke havde lyst til at lave en film, fordi jeg mente, det var det eneste rigtige ikke at hente stoffet fra andre kunstnere. Det var „Tak fordi du kom, Nick“. Jeg husker billedkvaliteten – dér søgte jeg mod noget lyst, lidt blegt, som passede til hele denne overfladiske atmosfære, som filmen foregik i.

– *Ebbe Neergaard* skriver, at den gør et noget *vegt* indtryk...

– Ja, og det skulle den netop også. Også fordi meningen med filmen er, at selvom denne mand fra et helt andet milieu kommer ind i hendes milieu, så bliver miljøet ikke forandret. Sådan er *bourgeoisiet*. Det er det, der var det svære ved filmen. Det havde været let nok, hvis det havde været „Trolde kan tæmmes“ – hvis det havde været et pigebarn, som ved hjælp af denne vagabond bliver et nyt menneske. Vi lavede en melodi, *Erik Fiehn* skrev den, som blev landeplage, men den var slet ikke med i filmen. „Tak fordi du kom, Nick“ blev set, og der blev snakket meget om den. Lige fra begyndelsen var jeg ude på at lave *film*, og derfor var det egentlig et held for mig, at min første film blev „Kongen bød“, der var skrevet for film, og hvor man som instruktør kunne være med og sige, at sådan og sådan skulle man ikke gøre det, osv. Jeg kan huske et lille eksempel fra en senere film, „Peter Andersen“. *Victor Montell* spillede en ven af Peter Andersen, og der var et sted i manuskriptet, hvor han fortæller om Peter, om hvordan han er – og så siger jeg: jamen kære ven,

det går ikke – det er ikke film, det er teater. Nu skal jeg sige jer én ting, nu laver vi det om på den måde, at når han siger, at nu skal han fortælle, hvordan Peter er, så klipper vi og ser en arbejdsløs, der sidder og fisker nede ved Gl. Strand. Så kommer *Carl Alstrup* forbi, og så står han og ser på ham, går ind i en fiskeforretning og køber en torsk, så pakker han den ud og lægger den ved siden af manden og går. Uden at Montell fortæller det, bare i bilerne. Og så tilbage, og så forstår de andre bedre, hvordan Peter er. Sådan noget kan man ikke gøre med „Elverhøj“. Man kan ikke tillade sig det – der er noget, der hedder „droit moral“.

„Peter Andersen“ var min første film med Alstrup. Jeg havde jo hørt, at han var frygtelig vanskelig – god fornøjelse og alt det dér, og en af de første dage med Alstrup blev jeg kaldt ind i hans garderobe. Ja, det kunne jo slet ikke nytte noget, han sad med sin attaché-taske, jeg er dog en handelsrejsende af format, det må være i orden osv., osv. Så sagde jeg: Jamen, det har De helt misforstået. Peter Andersen er en handelsrejsende af format. De har 30 kufferter med, som udstilles rundt omkring på hotellerne – han er ikke én, der kommer ind til en mand og åbner sin attaché-taske: nu skal De se, hvad vi har af tandbørster og sy-

tråd osv. Nå ja, ja javel – og hele vejen fra det øjeblik var alt i orden. Jeg har aldrig haft nogetssomhelst besvær, og Alstrup havde jo sine komplekser. De ved – mod en fra Det kgl. Manuskriptet var af *Boëtius* og *Østrup*, de havde skrevet et udmærket hørespil, og jeg havde sat det i scene, og derfor foreslog jeg dem at skrive en film.

– Så kom „Regnen holdt op“ – Abell igen.

– Ja, det var en ganske bestemt idé, jeg havde givet ham. Det stammer fra førsteakten af hans skuespil „Judith“, en omlægning af førsteakten. Og den handlede altså om disse to gamle, spillet af *Sigrid Neiiendam* og *Clara Pontoppidan* – hvordan de tog det, at de to unge havde opholdt sig i huset om natten. Og der var også en schlager denne gang, det vil sige, det var en, som *Mogens Wieth* sad og sang, mens han kørte i bil i regnvej. Men det fik vi vrøvl for, da de tog den ud af filmen og trykkede den, altså løstrevet fra filmen. Men det skulle jo netop være sådan en vrøvlesang, som man sidder og synger for sig selv, når man nu kører alene.

Derefter lavede jeg „Natekspressen“ – *Lorentz* fortalte mig, at den nu er forsvundet, det kan jeg ikke begribe, men måske ved branden på Vestre Boulevard. Det var med manuskript af *Bønnelycke* og mig, jeg ville egentlig have

Karin Nellemose, Sigfred Johansen og Grethe Paaske i „Tak fordi du kom Nick“.



haft „Lokomotivet“ af Bønnelycke, men den havde *Bauder* købt, og den ville han ikke af med. Så måtte vi lave en ny, men det blev så at sige det samme. *Palsbo* var med som instruktørassistent og også på drejebogen. Og denne gang var der heller ikke noget i vejen med samarbejdet med Alstrup – i det hele taget, jeg har aldrig haft den slags besvær. Jeg tror, at mennesker er, som man behandler dem, og der er jo ingen grund til at være storsnudet, fordi man har en stor stilling ved teatret.

– For mange står det som noget ganske rimeligt, at en instruktør og hans skuespillere slås...

– Ved alt kunstnerisk arbejde skal mening stå mod mening, men hvis man har orden i sine ting og ganske nøjagtigt ved, hvad man vil, er meget nået. Derfor siger jeg, at drejebogen er og bliver kernen i det hele. Og så undgår man al det spild af penge og tid osv. Det er hjemmearbejdet på drejebogen, det gælder, og den kan man klippe efter. Men selvfølgelig ville man være en tåbelig instruktør, hvis man ikke, når man står og arbejder med et par begavede skuespillere, havde så megen fornemmelse, at man, når man hørte et tonefald, der lagde en replik op i et andet plan, kunne sige: Død og pine, der er noget dér, det må du ha' med. Man må ikke lægge sig fast

på den tanke, man først har med en skuespiller i en bestemt placering – han kan jo pludselig vise noget fuldstændig genialt. Spillet kan udvikle sig sådan, at man siger til sig selv, at det må du altså lægge mere vægt på, end du har gjort. Ikke hvad replikken angår, men selve reaktionen. Det er jo i det hele taget et problem; det ligger på ens dramatiske fornemmelse: Skal man have replikken eller reaktionen. Det er noget, man må lede sig frem efter, mens de to skuespillere snakker sammen. Man kan sætte to kameraer på, og så klippe bag efter. Som oftest er det på film reaktionen, der er det stærkeste.

Men de gange, hvor skuespillere har hittet på noget, det er meget sjældent. De store skuespillere gør det aldrig. De er vanvittigt disciplinerede. Og en støtte er det selvfølgelig, at man kender disse skuespillere fra teatret. Og så er der endelig det, at man har den rigtige skuespiller til rollen, at drejebogen er skrevet med henblik på den, der kommer til at spille rollen på film.

– Sådan gik det ikke med „Erik Ejegods Pilgrimsfærd“?

– Nej, det gjorde det ikke. Det skulle jo have været Alstrup, han var kommet så langt, at han havde maskeret sig, og vi havde taget prøvebilleder af ham; det havde været frygtelig

Carl Alstrup og Victor Montell i „Peter Andersen“.



morsomt, han havde jo rejst i provinsen og kendte hele dette milieu. Men Alstrup døde den nat, da „Natekspressen“ havde haft premiere. Vi læste det om morgenen i aviserne. Mærkeligt – i „Natekspressen“ begik han selvmord. Han gik ud ad jernbanelinien. Det sidste han havde gjort, det blev jeg for resten meget rost for, det var, da han havde ordnet på kontoret, da var der et lille billede, der hang skævt på væggen – da han kommer til døren, bad jeg ham, om han ikke lige ville rette på billedet. Det virkede meget stærkt, og man havde egentlig ikke behovet, sådan som han spillede denne scene, at se mere. Vi kunne godt ha' sluttet filmen af her.

Næ, „Erik Ejegod“ blev ikke rigtig til noget, det var i 43, der var ikke rigtig samling om noget, ingen arbejdsro, og det samme med „Det kære København“, det var en opgave – der er jo noget, der hedder økonomi. Det sagde jeg også straks: Jeg holder mig nøjagtigt til manuskriptet. Det har ikke mit hjerte, men jeg skal gøre min pligt. Men den film var en tilbagegang, vi var kommet længere i de år med dansk film.

„Det store ansvar“ – det var først *Mogens Lorentzen*, der skrev en film om børneforsorg, den hed „Nedfaldsfrugt“. Men *Bojesen* ville helst have en med alle institutionerne. „Nedfaldsfrugt“ er en sød historie om et gennemorganiseret børnesamfund på Amager, en god historie – jeg har engang spurgt min søn, om han ikke ville lave den, men det blev ikke til noget. Men dengang valgte man altså at følge Bojesens linie – det var jo under krigen, og man ville blandt andet vise tyskerne, at man havde præsteret noget værdifuldt inden for børneforsorgen.

I 1944 kom Lorentzen til med „Familien Gelinde“, efter læserønske. Man havde spurgt læserne, hvilken bog de helst ville have filmatiseret, og „Familien Gelinde“ vandt stort. Det var en af de første gange, *Ebbe Rode* viste sin stiltfærdige humor.

– Så kom tegnefilmen „Fyrtøjet“ ...

– Ja, jeg blev indkaldt for at hjælpe med at skabe en kontinuitet. Tegnerne havde tegnet morsomme ved den film var, at alt det, vi blev bebrejdet herhjemme, det blev vi rost for i Rusland. Hele denne næsten mekaniske duketeknik med urealistiske bevægelser, som præger „Fyrtøjet“, det er så typisk for russerne, og det syntes russerne var det mest værdifulde ved denne tegnefilm. Bagefter gik vi i gang med „Klods-Hans“, men det blev ikke til noget, vi kunne ikke få den nødvendige støtte. Og så rejste vore tegnere. Den næste, „Penge som græs“, det var en, som finansministeriet satte i

gang. Jeg må sige, jeg kan ikke huske den, den står så forfærdelig fremmed for mig. Men jeg kan huske *Helle Virkner*, og det har jeg siden sagt, at hun er karakterskuespillerinde, hun er ikke bare glamour girl. Hun var glimrende i den rolle, som en rigtig opløben, fattig, sjusket, sekstenårs tøs, der boede sammen med sin gamle farfar *Peter Malberg*. Det er synd, at hun ikke siden har fået lov til at fortsætte i dette rollefag.

Grundlovsfilmen, ja dér fik jeg skyld for den såkaldte fiasko, det var måske lidt hårdt, eftersom manuskriptet er de 80 %.

– Men instruktøren er vel den ansvarlige?

– Ja, vel at mærke hvis der ikke er tale om et så specielt emne som dette, en historisk gennemgang. Der er grænser for, hvad man som instruktør kan blande sig i. Det er i højeste grad en bunden opgave. Ved en sådan film er forfatteren suveræn, ikke så meget instruktøren.

I „Den gamle Købmandsgaard“ var jeg en slags dialoginstruktør hos *Annelise Reenberg*, og så overtalte jeg *Sigrid Neiiendam* til at spille med. Og „Hejrenæs“ har jeg ærlig talt intet at fortælle om, heller ikke om „Et eventyr om tre“ – den blev ikke rigtig til noget.

Og siden da har jeg ikke lavet film. Jeg er på pension fra teatret, og seks måneder om året bor jeg her i Rågeleje og passer haven og fisker. Jeg kunne slet ikke tænke mig det i dag, slet ikke tænke mig at få at vide, at så og så lang tid havde jeg til opgaven. Ikke et sådant tidspres. Jeg har aldrig nogen sinde været udsat for, at man fik at vide, at nu rykkede der nogle andre ind i ateliererne. Og tænk blot på skuespillerne i dag – hvornår kan man få dem? Næ, jeg har ikke lyst til at vende tilbage, i hvert fald ikke under nogen form for stress. Selvfølgelig forstår jeg godt, at et filmselskab ikke kan sige, at her er der oceaner af tid, der er jo andre, der skal til, men jeg tror ikke, at jeg kunne indstille mig på det i dag. Nu har jeg mit arbejde på radioen, og det passer mig. Jeg tror heller ikke, jeg har kræfter til at arbejde fra 7 morgen til aften, med en halv times pause.

– Har De været en flittig biografgænger?

– Ja, det må jeg sige, det har jeg, men jeg bliver ofte skuffet. *Antonionis* „De elskendes eventyr“ – jeg kan slet ikke få det ind i mit hovede – fra hvilket milieu kom disse mennesker? Når jeg ikke kan få fat i disse menneskers milieu og ikke kan få fat i, hvordan disse mennesker er i deres milieu, så kan jeg slet ikke finde ud af, hvad filmen er. Hvis milieuet ikke holder, så er der intet tilbage.

(Optaget på bånd den 7.9.1966)