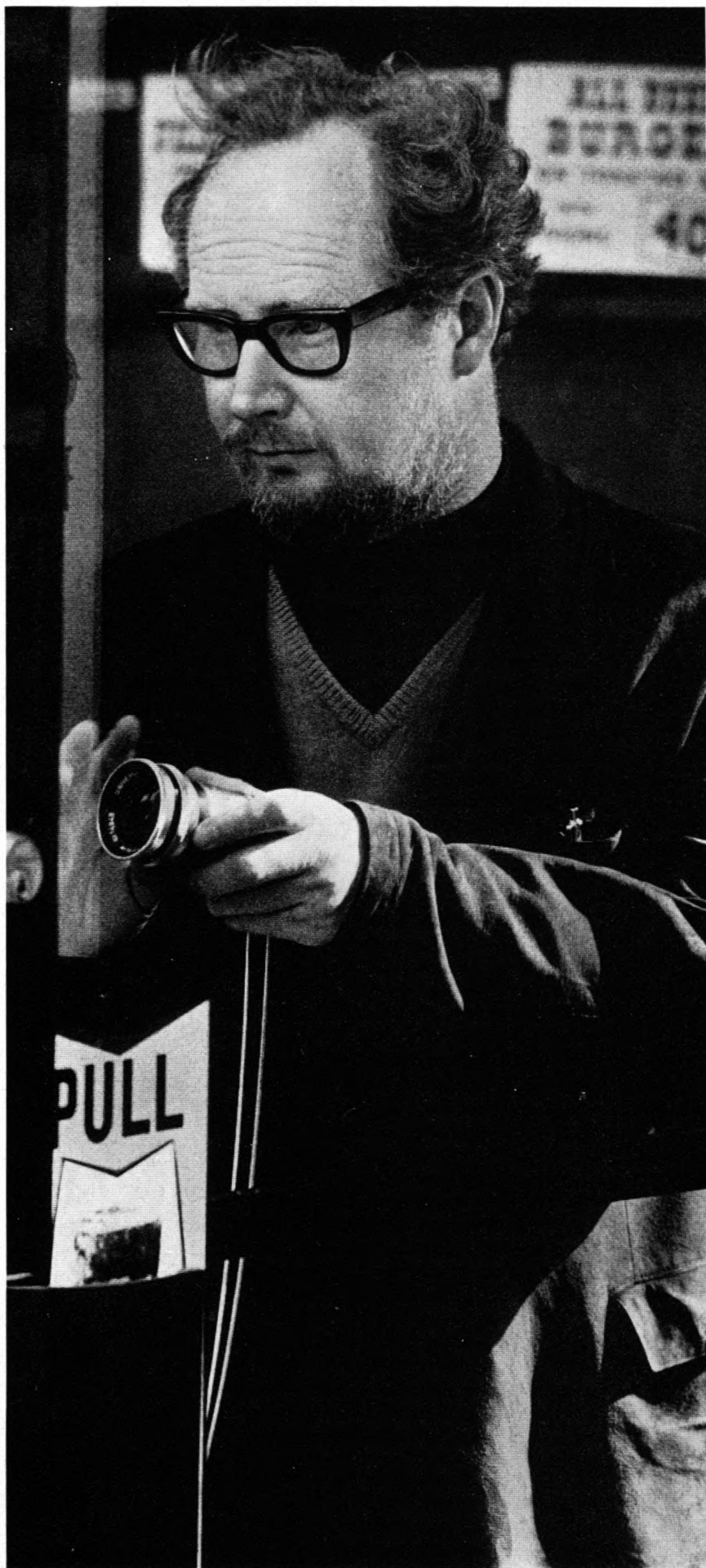


STILEN ER ENGAGEMENTET

samtale med **HENNING CARLSEN**

»Når jeg eksperimenterer i dag (og hver film indeholder sine eksperimenter), er mit udgangspunkt de erfaringer, som andre har gjort før mig, og som jeg selv har gjort nu«, udtalte Henning Carlsen i september 1961 i Louisiana-Revy. Med megen konsekvens har han siden da udnyttet det stadigt voksende erfaringsgrundlag fra film til film, indtil han med »Sult« ydede det helt personlige, der viste at han nu har nok i sine egne erfaringer, og ikke længere behøver andres. Henning Carlsen er ikke blevet mindre eksperimenterende af den grund, med »Mennesker mødes ...« efter Schades roman opsøger han det legende og fabulerende, »Sult«s modsætning. Henning Carlsen er foreløbig den eneste herhjemme, der fuldt ud har udnyttet co-produktionssystemet, og er altså i mere end én forstand vor eneste internationalt orienterede yngre instruktør. I en uformel samtale med Kosmoramas redaktion redegør han her for sit forhold til kortfilmen, og gennemgår spillefilmene frem til »Mennesker mødes ...« Samtalen finder sted på Nordisk Film en af de allersidste dage i juni. Det er samtidig sidste indspilningsdag på den nye film, der får premiere i oktober eller november.





– De kom tidligt i gang. Ifølge filmindekserne er Deres første film »I formerlære« fra 1949. De var da 22 år. Alligevel havde De forinden både arbejdet og studeret i Frankrig.

– Det sidste må være fejl i indeks, for jeg havde ikke været i Frankrig på det tidspunkt; det ophold kom først senere, i 1955.

– Men De havde studeret udenlands?

– Slet ikke. Jeg havde overhovedet ikke været udenlands, lige bortset fra min korte flygtningetid i Sverige.

Min filminteresse kom på en bagvendt måde, fordi den egentlig kom fra en litteratur- og teaterinteresse. Jeg havde gjort adskillige og resultatløse forsøg på at tage en studentereksamen, og var havnet på et studenterkursus, hvor jeg fik nogle kammerater, som var vældig engageret i teater. Nogle af dem var også meget optaget af film, og her hørte jeg for eksempel Eisensteins navn for første gang. Så begyndte jeg også at interessere mig for det og dykke ned i det. Jeg begyndte med at læse »Film 48«, og så ringede den straks.

– Film 48« var sgu et fantastisk godt filmblad, det var Børge Høst, der kørte det. Qua teaterinteressen sagde jeg til mig selv: vil du være skuespiller? – men jeg blev klar over, at jeg ikke havde gnist af den ekshibitionistiske trang, som i hvert fald er en væsentlig del af skuespillertalentet. Det var altså udelukket med det samme. Så tænkte jeg på at blive teaterinstruktør, men når man så på de teaterinstruktører, der var, kunne man se, at de alle var kommet fra skuespillerstanden, og dermed blev det så til, at jeg ville have noget med film at gøre.

Herregud, jeg var 21 år, hele forholdet var relativt nyt – interessen højst et par år gammel – og det, der havde ligget forud var krigen og et vældigt rod i al den tid jeg skulle have dannet min første intellektuelle baggrund. Derfor var det alt sammen præget af tilfældighederne – egentlig ville jeg have været læge.

– Har De lært noget af kortfilmskolen?

– Jeg skylder den vel hele min baggrund. Dermed mener jeg ikke så meget min filmæstetiske eller -etiske baggrund, men simpelt hen den rent menneskelige, mit forhold til verden omkring mig. Det er skabt af arbejdet med kortfilm, lige fra »I formerlære« over film til medicinsk brug og videre via en stribe film om Danmark for Walt Disney til »Cyklisten« og reklamefilm osv. Arbejdet lærte mig at få et forhold til tingene omkring mig. Jeg tror det er mest dér værdien af det ligger, og det kommer igen til udtryk i de tre sidste kortfilm jeg har lavet, »De gamle«, »Familiebilleder« og »Ung«. Med dem fik jeg ligesom lavet en konklusion på alt det andet, hvor det netop mindre var filmene end arbejdet med dem, menneskene man traf og miljøet man levede i, som prægede én. – Bevars, jeg lavede jo osse fem husmorfilm. Og, kan man

sige: er det noget at lave husmorfilm? Nej, men det er noget *bare at lave noget* og være i kontakt med mennesker. Jeg var så heldig at kunne lave en konklusion på det, man kunne kalde min kortfilm-tid. Ikke fordi jeg betragter den som overstået – jeg vil gerne lave kortfilm, hvis bare vilkårene bliver til det.

– *Mange af Deres dokumentarfilm kredser omkring sociale problemer, som De forsøger at definere og fremlægge – de sidste er nævnt – og vi finder i dem udtryk for et engagement, som dels fører ud over de rene bestillingsarbejder, dels peger frem mod »Dilemma«.* Dette sociale engagement, er det noget De har fået forærende i form af bestillingsarbejder, eller udtrykker disse film en holdning hos Dem, som ligesom har krævet dokumentaropgaver af denne slags? – Det er nok svært at svare på, men lad mig forsøge at formulere min reaktion på spørgsmålet, som kommer til at ligge meget i forlængelse af det, jeg sagde før. »Cyklisten« begyndte f. eks. bare som en besked om, at der skulle bruges en film foran en spillefilm, og da det var en børnefilm, det drejede sig om, foreslår man i en vis opportunisme en børnefærdighedsfilm – det véd man der er behov for – og det viste der sig at være en sponsor til. Resultatet var, at jeg får lov at lave en film fuldstændig frit efter eget hoved. Men også her er vejen kringlet og bagvendt; faktisk var det ydre omstændigheder, der gjorde, at man kom til at lave den ene film efter den anden – men også, at man i lange perioder ikke kom til det – perioder, hvor man gik op og ned ad gangene uden noget at bestille, fordi ingen kom og bad én om noget. Efter en tilstrækkelig lang periode med det sidste, gik det op for mig, at hvis jeg overhovedet skulle overleve som kreativ filmmand, eller simpelt hen blot overleve, måtte der komme et andet element ind i mit arbejde. Det var helt klart, at det var et element jeg havde manglet fra starten, nemlig engagement. Hvordan fanden skal der også kunne være engagement i noget andre beder én om at lave? Derfor er det også en bagvendt vej at arbejde med bestillingsfilm, og derfor kom kovendingen, da jeg for det første blev free lance, og besluttede at nu måtte der ske noget, og – for det andet – at det der måtte ske var, at jeg kom i gang med ting jeg selv havde lyst til at lave. Alt det her lyder fantastisk selvfølgelig, men der går jo mange unge omkring i dag som egentlig ikke har gjort sig det klart, og som er lykkelige, når de kommer fra Plumrose eller B. & W. eller et andet sted og beder dem om at lave en film. De spilder ikke deres tid med at lave dem, men må altså blot betragte dem som det, de er: noget de lærer af, noget de kan få et håndslag af. – Men dette førte til, at jeg simpelt hen fandt ud af, hvad der kom mig ved, hvad der engage-

rede mig, hvad jeg syntes var spændende. Min ungdom til trods slog det mig – og det var dirigeret af private oplevelser og ting som lå helt uden for – at det kunne være fascinerende at lave en film om gamle mennesker. Det er vel ikke helt unaturligt, at man synes man er ved at blive gammel, når man runder et eller andet – for mit vedkommende var det vist fra tyverne til trediverne – eller i hvert fald føler sig konfronteret med en tidsfaktor, og den kendsgerning, at det haler ind på os. Det faldt mig ind, at det kunne være interessant at prøve med en film om de mennesker, der er færdige, som – kynisk set – ikke har andet at se frem til end den endelige afslutning. Det foreslog jeg Statens Filmcentral – Socialpolitisk Forening kom ind senere – og det viste sig, at jeg ramte lige på en prik, fordi en eller anden i bestyrelsen kort tid forinden netop havde udtalt, at der burde laves en film om gamle mennesker. Jeg fik altså lov at lave den, og fik også fuldstændig frie hænder. Jeg afleverede en synopsis, som i og for sig ikke havde noget med handlingen at gøre, men snarere var en slags stillingtagen til sagen, en præsentation af en holdning, og fik så besked om at skyde løs. De kom først for at se på filmen, da jeg havde den helt færdig. Nå, parallelt med dette lavede jeg så en film som jeg også havde haft vældig lyst til, og som for mig betød to ting: dels et opgør med hjemstavnsbindingen, eller hvad man nu vil kalde det, dels at få gjort alt det færdigt, som havde ligget i den tidligere opgave at lave en film om Vendsyssel, og andre mere bestillingsprægede ting. Så jeg bestilte hos mig selv en film om Limfjorden, men gav samtidig mig selv temmelig hårde odds, idet jeg sagde: jeg vil gerne lave en lyrisk film om Limfjorden, men der er to ting, jeg ikke vil have, musik og farver. Det tøvede man ganske gevaldigt over hos Dansk Kulturfilm, og hele projektet var på vippen. Men jeg var fast besluttet på ikke at lave en egnsfilm i den gængse forstand – en turistfilm – jeg ville bare have lov at lave en film om hvordan jeg havde oplevet Limfjorden. Samtidig var det et farvel til hele slagen, og dermed var det løb kørt – næsten samtidig med, at der på en underlig negativ måde kom nogle vældige skred i kortfilmproduktionen.

– *Hvordan arbejder De i Deres kortfilm med de medvirkende, hvad er grunden til, at folk i Deres film, f. eks. »De gamle«, fører sig så frit og ubesværet foran kameraet?*

– Når De spørger mig, er jeg vel også nødt til at svare – med en åbenhjertighed, som måske kommer til at ligne ubeskedenhed. Men, meget nøgternt er det ved hjælp af en metode, som består af både noget rent teknisk og noget, som vedrører interviewtalentet. Det tekniske er at arbejde efter metoder, hvor man får det tek-

niske udstyr, kamera, taperecorder osv. til nok at være der, men hurtigt forsvinde i de tilstedeværendes bevidsthed, samt ved at afstå fra enhver brug af klaptræt. Jeg ved ikke, om man kan forestille sig, hvor meget det betyder? Den normale teknik er jo, at man siger til folk: nu vil vi spørge dem sådan og sådan mens kameraet er rettet mod dem og lamperne tændt. RO, siger man så, nu skal vi have optagelse, og så kommer der en assistent stikkende ind med et klaptræ lige for næsen af vedkommende, som nu skal fortælle om sit dybeste syn på livet og døden. PARAT, lyder det, og så et KLAP lige op i hovedet på ham, og så bliver der spurgt: Nå, hvad mener så De om livet og døden? Jeg tror nok, at mit største scoop i den retning var at afskaffe klaptræet og finde en rent praktisk metode at løse det på. I øvrigt havde jeg en lille knap, som startede og slukkede kameraet – båndoptageren kørte hele tiden – og jeg havde i forvejen gjort mig meget fortrolig med de mennesker, jeg ville interviewe; en masse tid var brugt på at besøge dem, drikke kaffe og komme med syrener til dem og den slags. Båndoptageren kørte som sagt hele tiden og tog alt, og når jeg mærkede, at nu snerpede den, startede jeg kameraet mens vi snakkede videre. Bagefter lod jeg alt, hvad der var blevet sagt, og det var jo tonsvis af bånd, skrive af – hver en stump. Vi havde opfundet et elektronisk apparat, idet vi kørte med en pilottone på kameraet – d. v. s., at der går en induktion fra kameraet til båndoptageren, og som afsættes på båndet ude i den ene side og styrer det, så både kamera og bånd kører i nøjagtig samme hastighed. Det er noget meget teknisk, som jeg ikke selv forstår ret meget af, men jeg vidste, at den var der, og spurgte en tonemand om man ikke kunne få pilottonen »ud« igen. Det kunne godt lade sig gøre, vi havde en lille lampe på båndoptageren, der lyste når pilottonen var på, og slukket, når den ikke var der. Derved vidste jeg præcis, hvad vi havde billede til, når dette blev markeret i manuskriptet. Og når man først havde gjort det, var det meget nemt at sætte filmen i system, få materialet lagt i rækkefølge og få det synkroniseret. Det hele faldt sammen med, at der kom nye klippeborde, hvor man kunne forske lyden i forhold til billedet, og hvor billedets kvalitet i øvrigt var meget bedre end det man hidtil havde haft. Men de to ting: at tage ud med syrener og drikke kaffe med folk, og så undlade brugen af klaptræ, – det må være svaret på spørgsmålet.

– *De nævnte før, at De godt kunne tænke Dem at blive ved med dokumentarfilm, hvis opgaverne bød sig og forholdene var til det; De nævnte også, at dokumentarfilmarbejdet hørte op nogenlunde samtidig med, at situationen vendte sig i negativ retning. Som afslutning kun-*

ne vi så spørge om Deres holdning til dokumentarfilmen som sådan. De har jo holdt fast ved den, efter at De kom i gang med spillefilmene.

– Efterhånden som begrebet bliver ældre, spørger man stadig hyppigere sig selv, om der overhovedet er noget, der hedder dokumentarfilm, fordi enhver filmoptagelse, og selv en reportage med skjult kamera er et arrangement. Hver eneste dokumentarfilm er et arrangement, og et kamera placeret foran en gammel dame er et arrangement. I det øjeblik jeg begynder at klippe i materialet til »De gamle« eller »Familiebilleder« eller »Ung« er det blevet mit. Men er det stadig dokumentarisk?

Måske er det ved at gå op for dem, der laver dokumentarfilm, at selve betegnelsen er hamrende forkert. Tag f. eks. Roman Karmens eller Theodors film fra Cuba! Paradoksalt nok findes der vel næppe noget så subjektivt som dokumentarfilm, men det er en del af krisen, at ingen erkender det.

Jeg tror man må frem til en erkendelse af, at det *må* være subjektivt. Det er som om dokumentarfilmen har forset sig på det, at den skal være objektiv og præsentere den eviggyldige sandhed. Herhjemme savner man, ikke mindst fra sponsorside, en forståelse af, at dokumentarfilmen er en enkelt mands syn på tingene, hans mening om det emne han har påtaget sig at arbejde med, og ikke noget som helst andet.

– Vil det sige, at det er rigtigt fornemmet, hvis man føler, at stilen i »Masculin-Féminin« eller Milos Formans »Blondinens kærlighed« kunne repræsentere en tænkelig spillefilmsforlængelse af Deres dokumentarfilm, grundet i Deres holdning til genren?

– Ja. Jeg arbejdede i meget lang tid med tankerne om at lave en film i fortsættelse af de tre, hvor jeg ville lave en ganske enkel struktur. Temaet var simpelt hen pubertet, opbygget omkring en stribe personer i et spontaneitetsforløb. Men stoffet skulle have lov at løbe de veje, det ville, i små grene ud fra min struktur, og så ville jeg dirigere det enten via min klipning eller via mine næste arrangementer, og derved føre det tilbage til strukturen. Projektet faldt bort af flere grunde, dels var det på tale at lave det sammen med fjernsynet – det kørte fast – dels kastede jeg mig over »Dilemma« i stedet for. Men det var meget tilfredsstillende at se at andre sådan set senere har brugt metoden, og nu er den sag helt faldet bort, fordi den jo er lavet nu – »Der var engang en krig«. Der er nu forresten også en anden ting vi må huske på. Da jeg havde lavet de tre film, kom der en fantastisk flod af interviewfilm. Der var først og fremmest »Chronique d'un été«, som blev lavet samtidig med »De gamle«, »Le joli mai«, Chris Markers film og adskillige andre fra Frankrig. Der kom en



stribet, og efter tre film følte jeg selv, at man skulle passe på ikke at brænde den helt ud, af trilogien er den sidste jo også den svageste.

– Nu er det jo fristende at se »Dilemma« i forlængelse af det, De her har skitseret, og måske også som en naturlig påvirkning fra Marker, Rouch og Rogosin. Hvordan blev den egentlig til?

– Der er i høj grad en påvirkning fra Rogosin, og han var meget med i mine kalkulationer, i den forstand, at man kunne gå ud fra, at når én havde været så fræk at lave det nummer, ville ingen dernede tro, at nogen ville komme og lave det en gang til. Rouch kendte jeg ikke på det tidspunkt. Men Rogosins film kender jeg, både »On the Bowery« og »Come back Africa«. Det begyndte med, at jeg tilfældigvis havde været i Sydafrika i anledning af en bestillingsfilm for Danfoss*. – I løbet af den korte tid jeg var dernede, havde jeg nået at træffe forskellige mennesker, nogle negerjournalister bl. a., og kom derved lidt ind i problemerne. Jeg besluttede, at hvis jeg nogen sinde skulle få lejlighed til at lave en større ting, en spillefilm, så skulle den handle om disse problemer. På dette tidspunkt kendte jeg heller ikke Rogosins film, for den blev lavet ved disse tider, i 1958. Senere traf jeg, og blev meget nære venner med flere af de folk, som havde arbejdet

sammen med Rogosin – de sidder nu i London alle sammen.

Hjemme skete der visse rent private ting, min moder døde, jeg arvede nogle penge og købte et hus i oktober 1959. Så kom den fantastiske inflation, og allerede i januar var husene røget op i helt utrolige summer. Jeg købte et hus til 90.000, som fire måneder senere var 400.000 værd, og det betød, at jeg kunne låne nogle penge som jeg satte i »Dilemma«.

– De kendte altså den gang Nadine Gordimer?

– Ikke på det tidspunkt. Jeg havde haft en affære med SAS, idet jeg forlangte penge for et manuskript de havde bestilt hos mig, og det endte med, at jeg fik 5.000 kr. i form af billetter. Jeg bestilte omgående en til Sydafrika, og rejste derned for at finde ud af, hvad jeg egentlig skulle lave. I et par måneder gik jeg rundt og havde en ganske bestemt idé, jeg ville køre efter. Det skulle være en film om den såkaldte *immorality act*, dette at det er strengt forbudt for farvede og hvide at omgås seksuelt. Da jeg havde været dernede et stykke tid, blev jeg klar over, at det var hamrende uretfærdigt over for hele problemet at hænge det op på en sådan mere eller mindre »salgbar« sag. Det ville reducere hele historien til en kommerciel affære, for i virkeligheden er det et meget lille problem. Hvis no-

gen vil have omgang med hinanden på tværs af loven, har de det også, og der kommer meget få sager ud af det. Derfor begyndte jeg at se mig om efter andet materiale, og traf så Nadine Gordimer. Jeg havde allerede læst hendes roman og glemte den igen. Men mødet med hende og samtalerne med hende fik mig pludselig til at tænke på den igen, og det slog mig, at man kunne tage noget af romanens idé og struktur og bruge et dokumentarisk stof ved siden af. Jeg besøgte hende igen og spurgte om hun ville finde sig i det, og det ville hun altså. Vi satte os så ned og skrev en historie på den. Mens vi gjorde det, blev det meddelt fra informationsministeriet, at nu var »World of Strangers« blevet *banned* og måtte ikke sælges. Vi blev selvfølgelig noget hede om ørerne og tænkte at nogen havde fundet ud af, hvad vi lavede. Det var en ret fantastisk situation.

– *Ser vi bort fra en evt. ændret politisk situation eller lignende, ville De så have lavet »Dilemma« anderledes nu?*

– Måske ikke så meget stilistisk, men nok anderledes i holdningen. I dag ville jeg have lavet en meget stærkere film. »Dilemma« er alt for venlig, den er et forsøg på – i forlængelse af, hvad vi talte om før – at lave en objektiv dokumentarisk skildring. I dag ville jeg nok mere forsøge at køre den ad de kanaler, vi snakkede om, Forman osv. I øvrigt var jeg noget inde på det i mine optagelser. Jeg har faktisk et materiale liggende, som er lavet regulært som interviews, det kom blot ikke med i filmen. Men først og fremmest ville jeg lave filmen stærkere.

– *Men er filmen ikke set fra den unge englænders synspunkt, således at dens holdning derigennem er berettiget? Man kan ligesom lettere identificere sig med denne mand – hans reaktioner ligger lidt på linje med vore egne, måske.*

– Jeg tror nok jeg ser det på en anden måde, fordi jeg mere tænker på filmens formål. Sådan set blev den nok lavet rigtigt, dengang: var den lavet stærkere, var den også straks blevet udnævnt til en tendentiøs propaganda-film. – Ved at lave den relativt objektiv, tror jeg man fik flere til at acceptere den.

– *»Hvad med os« er den svære film nr. to, og betragtes af mange som Deres fa u x p a s. Hvordan er Deres holdning til den?*

– Der er ingen tvivl om, at der gik lidt panik i mig, ovenpå successen med »Dilemma«. Nu skulle jeg hu-vej lave en ny spillefilm. Det gik simpelt hen for hurtigt, og der var for mange kompromisser. Der var for mange ting, som jeg for hurtigt accepterede og afsluttede, fordi jeg nu skulle i gang for alvor. Der var også svagheder i manuskriptet, som Panduro ikke på nogen måde kan lastes for, eftersom jeg havde accepteret det. Men der var svagheder som jeg ikke ville have godkendt i dag, men som jeg åd den

gang, fordi det var vigtigere for mig at komme til at *lave film*, end hvilken film jeg kom til at lave, og det var sådan set den films dødsdom. For mig har den ikke været forgæves, det var en gigantisk lærestreg.

– *Arbejdede De selv med på manuskriptet?*

– Jeg havde en idé til en historie – et stof som jeg den dag i dag synes er mægtig spændende – og som jeg præsenterede Panduro for på et møde i »Drop Inn«. Der hvor min historie hørte op, begyndte hans, og han skitserede den lynhurtigt på en serviet. På meget kort tid skrev han et manuskript, og på grundlag af det skrev jeg på endnu kortere tid en drejebog. Og så gik vi i gang. Jeg tror nok, jeg skulle have holdt meget stærkere på den oprindelige historie, hvor intentionen og meningen virkelig var til stede for mig. Det korte og det lange er, at den historie gik for stærkt for mig. Det kunne måske være blevet en god film, hvis jeg havde behandlet den på samme måde som mine senere film, og simpelt hen taget mig tiden til det.

– *Vil det sige på forberedelsesstadiet, eller gik optagelserne også stærkt?*

– Den blev lavet på 32 dage. Der er jo ikke noget odiøst i at lave sin film hurtigt, herregud, Bergman var 27 dage om at optage »Jomfrukilden«, det er kun et spørgsmål om tilrettelægning. Med en ordentlig og fornuftig tilrettelægning kan man lave tre minutter om dagen – det skulle jeg sige, som i dag har haft min firsindstyvende optagelsesdag på »Mennesker mødes«. Nå, det er trods alt ikke et spørgsmål om dårlig tilrettelægning denne gang, men fordi det er en film med 25 forskellige dekorationer og 40 forskellige locations, så bliver situationen jo en noget anden. Det jeg mente var, at stoffet til en spillefilm ikke kan modnes så hurtigt, og så pludselig være der. Jeg tror den film havde premiere mindre end fem måneder efter, at jeg havde haft mit første møde med Panduro. Nu er jeg til gengæld kommet over i den anden grøft, hvor jeg i hvert fald er halvandet år om hver film.

– *Hvordan kommer så springet til »Kattorna«, som var en svensk produktion?*

– »Kattorna« var en invitation. Den var faktisk en konsekvens af den forrige, for Lorens Marmstedt havde set »Hvad med os« og kunne godt lide den (det mærkelige er, at der findes nogle, som godt kan lide den).

– *Følte De Dem begrænset af teaterforlægget. Man kan synes, at teatereffekten undertiden slår for kraftigt igennem, f. eks. i Eva Dahlbecks lange, bekendende monolog i alle kollegernes nærværelse.* – Det er rigtigt, men jeg tror egentlig, at det mindre er den lukkede monolog end det lukkede miljø, der gør, at teaterpræget slår igennem. Man kunne måske have

gjort den til mindre teater, hvis man havde brudt med miljøet i højere grad, end jeg gjorde. Men jeg må indrømme, at jeg var stærkt fascineret af tanken om at lave en film, som simpelt hen foregik i ét rum.

– *Og dog bevæger De Dem i det rum, så det eksisterer filmisk og ikke teatralisk.*

– Det er måske rigtigt nok, men jeg tror, der rent ubevidst sniger sig en eller anden form for klaustrofobisk fornemmelse ned i publikum, som bliver parallel med teateroplevelsen, til teaterrummets atmosfære. Der er ingen frihed i filmen rent rummæssigt, og det er der heller ikke, når man sidder i et teater. Jeg har en følelse af, at dette er en stærkt medvirkende årsag til, at teateroprindelsen kommer stærkere frem end den måske ville have gjort, hvis man havde brudt med rummet. Det er rigtigt, at replikkerne er det teatraliske i den, ved deres tilrettelæggelse og sammenhæng, og det, at de falder, når de skal. Mindre i og for sig det, de siger. Det er arrangementet, der er det teatraliske ved dem, mens skuespillerne er så dygtige, at replikkerne ikke lyder som teater.

– *Bortset fra teatret i den, må arbejdet med en enkelt dekoration vel have været en meget spændende erfaring at gøre?*

– Filmen var absolut et stort skridt på vejen, for det første fordi jeg fik lov til at arbejde med svenske skuespillere, for det andet fordi jeg overhovedet fik lov til at lave film uden for Danmark. Endelig forekom både stof og tema mig interessant og værd at beskæftige sig med. Og den havde også sin konsekvens, for uden »Kattorna« var der aldrig blevet nogen »Sult«.

– *Følter De selv at »Sult« er Deres bedste film?*

– Nej, det er »De gamle«.

– *Hvordan gik det at samle og koordinere de skandinaviske skuespillere i »Sult«.* Føltes det som et generende ekstraarbejde?

– Nej, men produktionsarbejdet, det finansielle, var et arbejde som tog en del tid: dette at få stablet et konsortium på benene og få det hele til at flaske sig med dels den svenske filmordning, dels den danske, dels den norske. I dag er det mig fuldstændig ufatteligt, at det kunne lade sig gøre. Det er jo tre vidt forskellige ordninger.

– *Hvorimod de meget spredte kunstneriske kræfter var mindre svære at samle ...*

– Det var ikke så slemt, der opstod bare den situation, at jeg i stedet for at have 500 skuespillere at vælge imellem nu havde over 2.000. Men så var der naturligvis visse praktiske ting som dirigerede det, og som gjorde at når jeg først havde taget Per Oskarsson og Gunnel Lindblom til så store roller, faldt det naturligt, ikke bare balancemæssigt, at finde nogle af de andre roller både i Norge og i Danmark.

– *Hvordan var samarbejdet med Osvald Helmuth, og hvordan tror De han opfattede sin figur? Egentlig er pantelåneren vel en usympatisk person, men det virker som om Helmuth arbejdede noget positivt og sympatisk ind i den?*

– Det sympatiske, som Helmuth og jeg var enige om kunne ligge i manden, var vel hans desillusion. Der var ikke noget tilbage for ham, og det passede godt for Helmuth, som på formidabel vis gled ind i denne parallelsituation, fordi han følte at der heller ikke for ham var så meget tilbage. Han var meget, meget syg på det tidspunkt. Hele hans rolle blev lavet på to formiddage, fordi han simpelthen ikke kunne mere. Men han var lykkelig for den, og jeg var målløs over at han ville. Vi var fra starten enige om at dette ikke skulle være »Osvald Helmuth«, og alligevel er der jo kommet en masse af ham selv, den sene Osvald Helmuth, med ind i rollen. Det må også siges, at den pantelåner, som optræder i min »Sult« er et konglomerat af de mange pantelånere, der optræder i Hamsuns bog. Der henvender han sig jo til adskillige »onkler« rundt i Oslo. Dermed skabte vi en ny personlighed, og hvorvidt han skulle være sympatisk eller det modsatte var altså helt overladt til os selv. Iøvrigt var vi ikke dikteret af noget som helst, vi gjorde som vi ville.

Rollen var vanskelig at lave, af helt andre grunde, idet Osvald i eminent grad var dels en tekniker, dels en solist. Og her skulle han spille sammen med en mand som spillede på intuition, og som i og for sig var solisten i denne sammenhæng. Det var fantastisk svært, bl. a. fordi Osvald ikke var ret god til svensk. Vi havde store problemer med dette, at Osvald som tekniker ville arbejde med stikord. Men Per Oscarsson sagde ikke replikkerne ens hver gang, stikordet kunne derfor pludselig havne midt i sætningen, og Osvald, som ikke havde hørt det, stod så og ventede på det. Det er farligt, når det hele er baseret så meget på teknik, som det var for ham. På den anden side kan det godt have givet os noget ekstra, dette at Osvald pludselig måtte opgive sin teknik og gå mere ind på Pers bane end han måske i virkeligheden brød sig om.

– *Nu arbejder De bl. a. med Harriet Andersson, der har en fremtrædende rolle i den nye film. Før var det Gunnel Lindblom og Per Oscarsson. Når De i så høj grad arbejder med udenlandske skuespillere er det så fordi De føler, at det danske skuespillermateriale er for tyndt?*

– Nej, det er forkert at sige det er for tyndt, men det er jo oplagt, at så snart man har bidt hovedet af al skam og er parat til at blande sprogene, når det kan lade sig gøre, så får man simpelt hen et større materiale at vælge af. Der ligger ikke nogen diskriminering i dette, bare større muligheder. Lad os tage Harriets

rolle; jeg kan roligt sige, at jeg ikke kan forestille mig nogen dansk skuespillerinde, der kunne have klaret hendes rolle i filmen. På den anden side ligger der et stort, latent dansk skuespillermateriale, som slet ikke er udnyttet. Det har jeg også med denne film erfaret, for jeg har fundet et talent, som efter min mening er det største siden Bodil Kjers unge dage. Alle implicerede, som har set den pågældende spille, er målløse, og hun har aldrig spillet film før. Det er Lone Rode, tør jeg vidst godt sige nu.

– *Vælger De skuespillere efter den skrevne rolle, eller tilpasser De rollen efter skuespilleren?*

– Jeg vælger typen efter rollen og derefter tilpasser jeg rollen efter skuespilleren. Det må vel være sådan, at man ud fra det skrevne søger sine typer, hvorimod man ikke kan presse en skuespiller ind i en form eller en rolle, som han ikke hundrede procent passer.

– *Når De skriver et manuskript, tænker De så på skuespilleren?*

– I enkelte tilfælde. I en film som denne, der har tredive væsentlige roller, kan man jo ikke sidde og tænke på tredive forskellige mennesker, mens man skriver. I øvrigt har denne film været usædvanlig svær at caste, fordi vort udgangspunkt jo immervæk er Schades roman, og vort største problem har været, at vi nu skulle til at materialisere noget, som hidtil helt har været overladt til folks egen fantasi og indre visioner; men det har været det store spring at komme og sige til folk, der kender bogen, at sådan ser Sofie Petersen ud, sådan ser Hans Madsen ud osv. Det er jo lidt af en voldtægt.

– *Men det kommer vel an på, om man opfatter bogen som et udgangspunkt, eller som noget, der skal illustreres.*

– Jeg opfatter bogen som en inspirationskilde, og har en aftale med Schade om, at han til sin tid kan bestemme om der skal stå »Frit efter Schades roman« eller »Efter Schades roman« på forteksterne.

– *Har Schade bidraget til drejebogen?*

– Han har slet ikke set drejebogen.

– *Hvorfor overhovedet »Mennesker mødes«, hvad lokker Dem i den opgave?*

– For det første følte jeg mig i overensstemmelse med nogle af situationerne i den, og da jeg mærkede, at den pludselig trængte sig på, så jeg den som en sund fortsættelse af »Sult«, fordi den er dens diametrale modsætning. For det andet fandt jeg ud af, at det ovenpå »Sult« ville være godt at prøve at lave en ting, hvor jeg ikke kom til at se så helvedes højtidelig ud. Hidtil har jeg bildt mig selv ind, at jeg legede med mediet, men det er jo ikke fordi man ud af »Hvad med os«, »Kattorna« eller »Sult« kan se, at der er blevet leget noget videre, selv om der er det. Jeg fik trang til at tage konsekvensen af, at jeg legede, og så virkelig prøve at lege.

– *Hvordan vælger De Deres opgaver?*

Man kunne spørge, hvorfor fortrinsvis litterære forlæg og ikke originale manuskripter?

– Det har jeg skrevet om både i Kosmorama og Cahiers du Cinéma. Jeg har et meget næsvis svar på det: jeg vælger ikke opgaverne, opgaverne vælger mig! At jeg har haft litterære forlæg er helt tilfældigt, og det er også tilfældigt, at jeg allerede nu kan se en fortsættelse på det. Jeg må her vende tilbage til noget, der er sagt før: det der tæller er engagementet, og dér kan vi komme videre til en ting som er mægtig væsentlig for mig. Det sker naturligvis for mig som for andre, at der kommer en masse og foreslår film efter bøger. Men for mit vedkommende har jeg måttet konstatere, at i det øjeblik jeg får en bog foreslået fra anden side, så er den simpelt hen *out* for mig, så kan det slet ikke lade sig gøre. Den ideelle situation er, at der først melder sig et stof og derefter erindringen om noget foreliggende. Det var det, der skete med »Dilemma«, men også med »Sult« og med den nye her. Men man kan vende det om endnu en gang og sige, at jeg aldrig læser en roman for at se, om der nu er stof til en film i den.

– *Deres internationale orientering er påfaldende i det hjemlige miljø. Rent praktisk er De mere udadrettet end de fleste andre herhjemme. Skyldes det utilfredshed med vilkårene eller noget helt andet?*

– Det er nok mere en svaghed end en styrke, selv om det måske tager sig ud som det sidste. Det skyldes måske at jeg ikke følger mig særlig miljøbundet, hvilket jeg betragter som en svaghed. Jeg ville aldrig kunne lave en film som »Weekend« eller »Der var engang en krig«, som er fantastisk bundet til Danmark, til dansk miljø og mentalitet, fordi jeg føler, at jeg enten ikke har den nødvendige afstand til alt det eller også for stor afstand til det. Jeg mangler det nødvendige overblik.

– *De internationale kontakter på det rent praktiske plan, hvad har de betydet for Dem, dels kunstnerisk, dels økonomisk?*

– Økonomisk har de betydet, at jeg er kommet ind i co-produktionsgængen; det kunstneriske og det økonomiske hænger her nøje sammen, fordi jeg nu er kommet i den situation, at jeg kan lave nogenlunde hvad jeg vil, og tage den tid jeg vil. Endelig. Jeg havde intet hastværk på »Sult« og har heller ikke haft det på denne her. »Mennesker mødes« skulle have været afsluttet den 15. juni og nu skriver vi den 30., men ingen siger noget. Jeg tror, jeg har en vis praktisk sans – ikke forretningsmæssig sans – men en flair for sammenstyknings og lignende. F. eks. var konsortiet, som stod bag »Sult« min idé. Det var en plan, som måske til en vis grad kun kunne eksistere på grund af naivitet fra min side, men som alligevel lod sig gennemføre, fordi jeg havde et vist indblik i de forskellige lan-

des filmordninger, og kunne se hvordan tingene kunne stykkes sammen. Jeg fandt de rigtige folk og førte dem sammen, og det er noget, jeg gerne vil køre videre på. – *Vi ville have spurgt Dem, om De ville fortsætte med at producere film selv, og om De følte, at dette gav større frihed, eller om det snarere var en ekstra, distraherende arbejdsbyrde. Nu har De næsten besvaret spørgsmålet.*

– »Dilemma« var jeg nødt til at producere selv, det var nødvendigt, fordi det hele var så hemmeligt. »Hvad med os« var jeg medproducent på, fordi ingen ellers ville lade mig lave film. Det samme var tilfældet med »Sult«. Jeg kunne godt komme til at lave film, bare ikke »Sult«. Hvis jeg ville i gang med »Sult«, måtte jeg stille mig op og bevise at jeg ville lave den, bl. a. ved at skabe det økonomiske samarbejde og selv være med i det. Denne situation har måske lært mig det praktiske håndslag, den har tvunget mig til indsigt i den danske filmordning, og lært mig, hvordan jeg skulle bruge den rigtigt. For seks-syv år siden faldt det mig ikke ind, at jeg nogensinde i søvne skulle kunne etablere finansieringen af en spillefilm. I dag er situationen vel den, at selve finansieringen ikke længere er noget praktisk problem. Hvorimod det at rejse penge til en kortfilm næsten er håbløst. – *Men er det ikke en byrde selv at være producent?*

– På de tre første – vi springer »Kattorna« over her – var det simpelthen nødvendigt, men allerede på »Sult« fik jeg Sandrews som medproducent, og fik en mand fra selskabet udleveret som deres repræsentant i konsortiet. Det er en ung svensker, Bertil Olsson. Han og jeg kom meget fint på talefod og fik på et tidligt tidspunkt et fortroligt forhold til hinanden. Jeg gjorde så det, som måske i før-

ste omgang var en chance, og igen lidt naivt, at jeg bad ham om ikke alene at repræsentere Sandrews, men også mig. Da han også var produktionsleder på filmen og skulle køre hele det praktiske maskineri, var det mægtig smart for mig bare at overlade det hele til ham, hvorved han fik en majoritet i forhold til nordmændene. Vi kom til at bestemme det hele selv, mens han ikke kunne foretage sig noget som producent uden at spørge mig. Og da han formelt havde majoriteten, kunne det hele køre. Han er fantastisk dygtig, den bedste man kan tænke sig til et sådant samarbejde. I »Mennesker mødes« har vi gjort præcis det samme. I »Sult« havde jeg 33 $\frac{1}{3}$ pct., her har jeg 25, men jeg føler mig ikke et sekund som producent. Der har endnu ikke været diskussioner eller uenighed, og hverken Sandrews eller Nordisk har ønsket at kontrollere, hvad jeg laver. Nordisk Films direktion har ikke set en meter af denne film. Sandrews' direktør har været hernede i anden anledning, og så gik han op og så to ruller i biografen, fordi vi nu tilfældigvis kørte dem. Der er en så kolossal frihed, at det bestemt ikke er nogen belastning selv at have 25 pct. i foretagendet. Man har jo tallene oppe i hovedet, enten det er ens egne penge eller ej. Der er dog den fordel ved det, at hvis budgettet overskrides, kan de andre ikke rigtig komme og være forargede, fordi man selv må være med til at tage følgerne.

– *Vi snakkede lidt om Forman og »Masculin-Féminin« som mulige spillefilmsforlængelser af Deres senere kortfilm. Kunne De tænke Dem at lave en spillefilm i den stil over et dansk emne?*

– Den film jeg laver i øjeblikket, er så fjernt fra det som den overhovedet kan være. Den er jo også langt væk fra

»Sult«, som på en anden måde havde noget af det, fordi Per Oscarssons metode, hans måde at spille på, simpelthen lagde op til, at man skabte situationer på stedet. Der var lidt, men dog noget. Per klager over, at der ikke var nok. Jeg kunne forestille mig, at jeg på et eller andet tidspunkt ville føle at jeg igen må lave en modsætning til det, jeg netop har lavet. Nu bliver der ikke tale om den næste. Det er jo ikke nogen hemmelighed, at det skal være Sandemoses »Klabautermanden«, og med den vil jeg koncentrere mig om kort og godt at fortælle en historie.

– *Den bog rummer altså også et stof, som har trængt sig på Dem?*

– Det gør den, præcis på samme måde som den næste igen; jeg tør vist godt sige nu som en kendsgerning – selv om det altså ligger et par år frem i tiden – at det bliver en film som skal baseres på stoffet i Panduros »Fern fra Danmark«.

– *Så er vi tilbage i identitetsproblemet...*

– Ja, men på en anden måde. Identitetsproblemet i »Sult« er mere den yngre mands, mens det i denne gælder den modne mands identitetsproblem.

– *Hvordan kom samarbejdet med Komeda i stand, er det noget som skal vedvare?*

– Han skal lave musik til »Mennesker mødes« og forhåbentlig også være med videre fremover. Komeda var oppe og spille i »Montmartre«, hvor Jørgen Leth præsenterede mig for ham. Da jeg er temmelig interesseret i jazz, spurgte jeg om han kunne tænke sig at lave musik til »Hvad med os«, og så fortsatte vi fra den. Jeg nåede »Sult« og der for en fanden i mig da jeg spurgte, om han også ville prøve sig på den; det var jo et spring ud i det uvisse, fordi han også her ville arbejde med moderne musik. Jeg

Lone Rode debuterer i »Mennesker mødes...«. Instruktøren spår et genembrud.



synes, han løste det fantastisk. Sådan begyndte det, og den ene film tog den anden. Der er flere grunde til det. Vi klinger mægtig godt sammen og har det samme syn på tingene, også i et så vigtigt spørgsmål som *hvor* der skal være musik i en film – det er en stor ting. Også hans arbejdsform passer mig godt. Det er en fordel for mig, og jeg tror egentlig også for ham, at han ikke kan et ord dansk. Han kan iøvrigt meget lidt tysk og engelsk, så det er en meget underlig måde vi snakker med hinanden på. Men det betyder at han, fordi han er så seriøst arbejdende, må bruge en fantastisk masse tid på at komme ned i stoffet; han må have hver eneste lille detalje forklaret. Vi kører filmen i klippebordet, stopper, kører tilbage, og kører igen, og bruger vel omkring to uger bare på at få ham ind i stoffet. Og man ville aldrig få en dansk komponist så godt ind i det, selv om han forstod hvert eneste ord der blev sagt. Den seriøsitet, Komeda lægger i sit arbejde, som allerede er nævnt, er utroligt smittende, idet han samtidig bliver en af de allerførste som ser filmen på et meget fremskredent tidspunkt. Derved bliver han en mægtig god kritiker. Jeg kommer simpelthen til at bruge ham som en slags *advisor*, fordi han ganske spontant siger: det her er noget skidt. Jeg får på mægtig god måde nogle tips om, hvor der er svage ting. Endelig er han den eneste komponist jeg kender, ja, overhovedet har hørt om, som insisterer på at være med ved mixningen af filmen. Nå ja, siger man så, han skal være til stede for at beskytte sin musik. Nej, han skal ej, han betragter kun musikken som sit bidrag til hele lydsiden. Hans musik eksisterer ikke uden de andre lyde, og han føler sig medansvarlig for hele lydsiden. Han beskytter ikke musikken ved at sætte den op i styrke her og der, men sidder og siger »ned med det, ned med det«, »dæmp her«, »sørg for, at det ikke bliver for kraftigt« osv. Han er mægtig kritisk over for lyde i det hele taget, og peger de grimme ud, når han synes de ødelægger stemningen. Jeg hører ikke selv særlig godt, også derfor er han en styrke for mig. Det går så vidt, at Komeda er ligeså kritisk og ligeså kompromisløs når det drejer sig om de ruller i mixningen som overhovedet ikke indeholder musik. Han bliver siddende og hører dem igen og igen, og på mixningsstadiet er man faktisk temmelig træt og udkørt efter de tre måneders optagelser og halvanden måneds klipning, så det er en kolossal hjælp at have en mand i mixerummet, der har kræfter til gang på gang at gå rullerne igennem.

– *Især fordi lydkvaliteten i danske film som regel er så fortvivlende dårlig. Det virker som om man nu koncentrerer al omhu omkring billedet, fotograferingen, og helt svinger lydsiden. Hvordan kan det være?*

– Man betragter den ikke seriøst nok. Den er ikke vigtig nok. Lyden er vel kommet dertil, hvor billedet var for tyve år siden, bare det bevægede sig var det godt, ikke? Nu har jeg iøvrigt en fortrinlig tonemester, Erik Jensen, så jeg er godt kørende. Ham har jeg arbejdet med lige siden »Hvad med os«. Han arbejder meget kritisk og kommer hele tiden med forslag og indvendinger.

– *Vil det sige, at De helst arbejder med de samme folk?*

– Meget gerne; når man én gang har fået et klaver til at spille, er det meget svært at skifte ud.

– *Nu siger De, at Komeda er en god kritiker for Dem. Har kritikken betydet noget for Dem, positivt eller negativt?*

– Helt ærligt, ikke ret meget. Det er meget mere den kritik, jeg har fået på tomandshånd, der har spillet en rolle for mig, måske af medarbejderne, måske af kritikere jeg kender, der bagefter har diskuteret filmen med mig. Det betyder f. eks. meget mere for mig hvad Klaus Rifbjerg bagefter har sagt mig om filmen end hvad han har skrevet om den i avisen. Jeg har meget mere ud af at få tingene at vide på den måde. Så er der naturligvis kritikere, hvis mening jeg er spændt på – men det er den direkte kritik der betyder noget, og navnlig oplevelsen af filmen med publikum på, fordi man gennem dets reaktion eller mangel på samme får en fantastisk stærk kritik. Man forregner sig jo ustandselig, man tror man er morsom og så er der ikke en der trækker på smilebåndet, man tror man er sørgelig og så skrider de af grin. Det hænger selvfølgelig sammen med, at man under arbejdet mister eller ikke kan holde afstanden til stoffet, dermed mister man også vurderingsevnen, og så tager man fejl. Ofte er det en lettelse, fordi folk morer sig over noget, man ikke havde regnet med var så morsomt, men ligeså ofte kan det være det modsatte. Det er den ene form for kritik som betyder noget, den anden er den gentagne bemærkning om en eller anden bestemt ting – som man iøvrigt ofte godt selv er klar over. Avisanmeldelserne er, når det kommer til stykket, ofte meget mere analyser end regulær kritik. Men den indgående analyse er man bare ikke i stand til at tage lige på det tidspunkt – hvorimod den måske kommer til at spille en rolle et par år efter. At læse f. eks. Niels Barfoeds kritik af »Dilemma« i »Information«, hvor han var på det tidspunkt, fik jeg noget ud af – jeg læste den igen her for ikke så længe siden. Men lige efter en premiere er man alt for hudløs til at få noget ud af det. Ulrichsens anmeldelser interesserer mig ikke så meget mere, fordi de er så humørprægede – hvis Ulrichsen er i dårligt humør, skriver han ikke partout dårligt om filmen, men bare en dårlig anmeldelse. Det var f. eks. tilfældet med hans anmeldelse af »Sult«.

– *Mærker De selv en stilistisk stræben i Deres film, har De bestemte forestillinger om en stil, en udtryksform, som De arbejder Dem henimod?*

– Ikke noget ensartet fra film til film. Jeg vil meget nødtigt have, at man skal kunne se på en ny film af mig, at dette er Henning Carlsen. Selv kan jeg da godt se, at der f. eks. i min nye film er karaktertræk, der går både to og tre film tilbage, noget som er mit fingeraftryk – det kan man ikke gøre sig fri af – men hvad stilen angår føler jeg, at den meget mere ligger i emnevalget og engagementet end i formuleringen. Stilen bliver lagt i det øjeblik, man beslutter at lave en film af de og de grunde. Stilen er ikke for mig nærbilleder eller totalbilleder, hurtig eller langsom klipning, sort-hvid eller farve. Stilen er engagementet. Antonioni kender vi fra film til film, ikke alene fordi han stort set arbejder med det samme tema, men fordi han stræber efter at lave sine film på den samme måde hele tiden. Truffaut derimod, er vanvittig forskellig fra »Ung flugt« til »Fahrenheit 451«.

– *De talte før om at tænke tingene igennem, om det fascinerende i at se en film med publikum på, og man kommer til at tænke på Truffauts provokerende udtalelse om, at han tænker på publikum, når han optager filmen – dvs. som en ekstra disciplin han pålægger sig selv, fordi det er af betydning for ham at tingene virker efter hensigten. Har De det på samme måde?*

– Det er klart at man tænker på, hvordan det vil virke når man arbejder med sit medium – jo, jeg tror, det er rigtigt at man har den fornemmelse: kan dette nu ses, kan dette nu opfattes? På den anden side arbejder vi i den aktuelle film på en måde så effekten ikke bliver entydig, tingene vil blive opfattet forskelligt. I den enkelte overvejelse, den enkelte optagelse kan man næppe gå længere end til det, at her vil man f. eks. have folk til at le. Hvad man iøvrigt har at give publikum, og det man iøvrigt forestiller sig at publikum skal opleve, det må man have tænkt sig på et meget tidligere stadium. Det indgår ikke i den enkelte optagelse. Men selvfølgelig skal man tænke på sit publikum – Truffauts udtalelse opfattes vel mest provokerende når den misforstås, og man forbinder den med et element af tvang.

Båndoptaget og redigeret af Øystein Hjort og Morten Piil.

Filmindeks, se Kosmorama 38 (filmene 1949–1958) og Kosmorama 79 (filmene 1959–1966).

*) Omtalte film optræder ikke i filmindeks. „Around the World, Around the Clock“, 42 min., produceret for Danfoss 1958–59, skal kronologisk placeres mellem „Et knudeproblem“ og „Souvenirs from Sweden“.