



Christian Braad Thomsen  
KNIVEN I HJERTET  
med Stig Ramsing og Helle Ryslinge





KNIVEN I HJERTET — Manuskript og instruktion: Christian Braad Thomsen. Kamera: Dirk Brüel. Lyd: Niels Arild. Rekvizitør: Tove Robert Rasmussen. Kostumer: Manon Rasmussen. Sminkøse: Birte Christensen. Script: Anette Møgelvang. Kamera-assistent: Fritz Schröder. Lys: Søren Danielsen. Klip: Grete Møldrup. Stills: Fie Johansen. Produktionsledelse: Per Ármann, Lise Lense-Møller. Produktion: Vester Vov Vov Filmproduktion ved Peter Wolsgaard og Torben Holm, 1981: Musik: Helle Ryslinge, Johnny Bjørn. Medvirkende: Stig Ramsing (Jesper), Helle Ryslinge (Lillian), Johs. Marrott (postmester), Tommy Kentner, Lars Ivar Jensen, Morten Suurballe (postarbejdere), Rie Helger og Christian Braad Thomsen (kunder på posthuset), Finn Nielsen, Jan Vilhelmsen, Annemette Rosenkilde, Kirsten Brabrand (kunder på værtshuset), Hans Kragh-Jacobsen og Torben Hellborn (studenter), Birte Christensen (plade-ekspe-ditrice), Asta Esper Andersen (Jespers mor), Chr. Jul Hansen (Jespers far), Peter Boesen (blomsterhandler), Gotha Andersen (manden i kælderens), Lene Vasegaard (mor i baggård), Poul Thomsen, Esper Hagen, Arne Hansen (politibetjente), Anne Jevan (servitrice) Lise Vesterskov (sangerinde), Jens Højbjerg (harmonikaspiller).

CHRISTIAN BRAAD THOMSEN (født 1940), har skrevet og instrueret spillefilmene »Kære Irene« (1971), »Herfra min verden går« (1976), »Smertens børn« (1977), »Drømme støjer ikke, når de dør« (1979). »Kniven i hjertet« (1981), samt en kortfilm-trilogi om slumstormer-bevægelsen (1971-72), portrætfilm om Rainer Werner Fassbinder, Dusan Makavejev og Joaquin Pedro de Andrade (1973) og film-essay'et »Den man elsker —« (1980). Han har desuden skrevet bøgerne »Godard — fra gangstere til rødgardister« (1971), »Politisk filmkunst« (1973) og »I Fassbinders spejl« (1975).

## Kniven i hjertet

Af Niels Jørgen Dinesen

Lilian, som læser psykologi, og Jesper, der er postbud i Københavns centrum, sidder ved morgenbordet, efter at de har tilbragt deres første nat sammen. På hendes initiativ er han fulgt med hende hjem fra værtshuset, hvor hun arbejder for at tjene penge til studierne. De er begge lidt kejtede og generte ved den uvante situation; »det er underligt at sidde her og spise morgenmad sammen med dig«, som Jesper siger. Men det lykkes alligevel at starte en samtale, som på grund af Jespers ligefremhed hurtigt bevæger sig væk fra vejr og vind.

Umiddelbart er situationen temmelig ulige. Hun er køn, erfaren og sikker på sig selv, han er almindelig, umoden og nærmest sky. Men der er en spontan og dybtliggende kontakt mellem dem, som straks har slået bro over alle forskellighederne. Blikkene og de små smil viser det. »Der er ingen der vil ha' mig«, siger Jesper, og »Det passer jo fint, der er heller ingen der vil ha' mig«, svarer hun — men sikkert ud fra andre forudsætninger end han. Han mener det bogstaveligt og tvivler naturligt nok på, at hun har det helt på samme måde. »Er det rigtigt? Det tror jeg sgu ikke på«, svarer han.

»Hvad var det du drømte i nat?«, spørger han. Hun har ligger vågen ved siden af ham og grædt, men vil ikke tale om det nu. »Jeg synes du skal sige det«, tilføjer han mere indtrængende, »fordi det kan godt hjælpe at sige det til nogen, nogen gange. Hvis vi skal være kærestere, så synes jeg man skal sige det til hinanden, hvis der er problemer.« — »Vi skal måske være kærestere?« spørger hun — på én gang forundret over hans ligefremhed og ramt af hans omsorg. »Ja, ikk'?,« svarer Jesper.

Scenen er et eksempel på noget af det, jeg synes er det fineste ved Christian Braad Thomsens nye film. Ud over som konsekvent fortættelse af *Herfra min verden går*, *Smertens børn*, *Drømme støjer*

ikke når de dør og *Den man elsker* at være en idéfilm med et indtrængende, advarende budskab om barndomsoplevelsernes betydning for voksenlivet, er den langt hen ad vejen en flot, underdrejet og meget velspillet film om helt almindelige mennesker med helt almindelige, sarte følelser. Den tager sig tid til at give personerne liv ved at registrere både nuancerne i ansigtsudtrykkene og selv de mindste detaljer i det, de siger til hinanden. Replikkerne er mundrette og troværdigt banale, og de bliver sagt med overbevisende indlevelse i filmen.

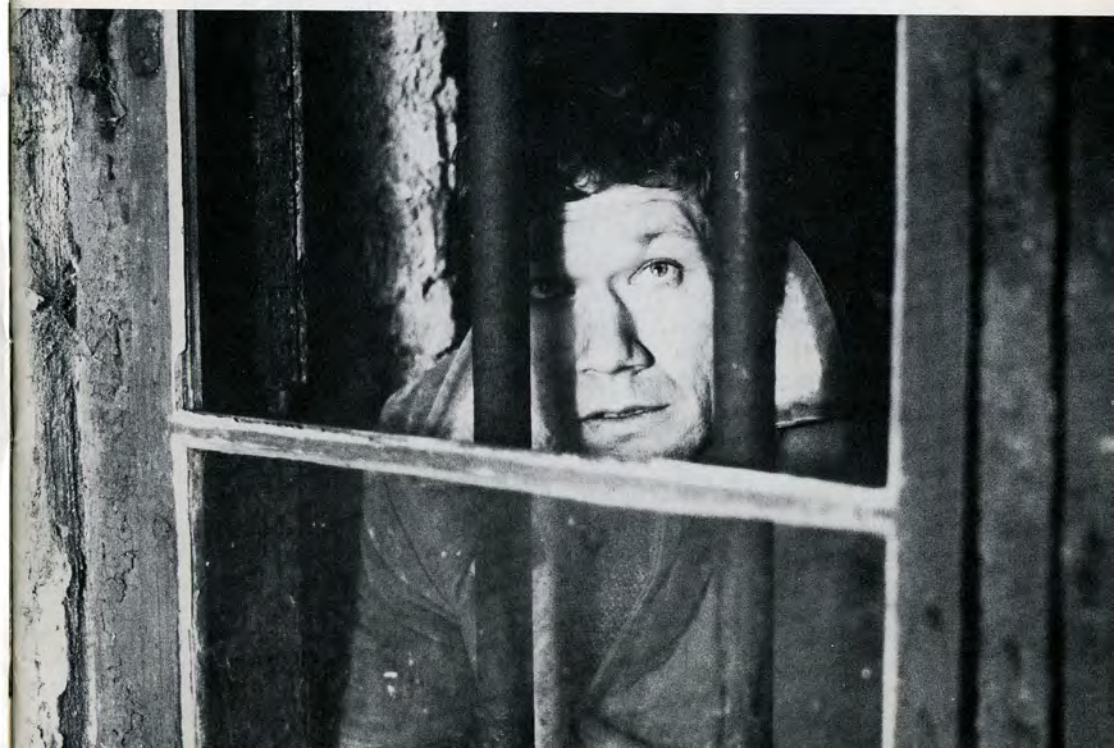
Filmens kup er, at Braad Thomsen har skabt en hovedperson, der i modsætning til politikerens Erik i *Drømme støjer ikke...* ingen værn har at stille op over for menneskene omkring ham og livets tildragelser. Mens Erik i den foregående film gik rundt som én stor, kold facade, er Jesper i *Kniven i hjertet* åbenlyst genert, ensom og indadvendt — og, som det viser sig i forholdet til Lilian, meget ømheds-hungrende og umiddelbar på en helt hudløs og nærmest barnligt åben måde. Han forstiller sig aldrig, men er hele tiden »sig selv« — i modsætning til såkaldte »normale mennesker«, der altid spiller roller, dækker sig bag facader, prøver sig forsigtigt frem i opbygningen af nye forhold. Jesper, derimod, træder lige ud på det dybevand og satser på én gang alt. Han elsker Lilian åbent og betingelsesløst — men er selvfølgelig af den grund også ekstra sårbar.

Med denne hovedperson som kerne er det lykkedes Braad Thomsen at skabe en film, der er følsom uden at blive sentimental, og som giver en enkel, men overbevisende psykologisk tolkning af et kompliceret sjæleligt sammenbrud. Jesper har haft en kærlighedsløs barndom, der har sat dybe, delvis fortrængte spor i hans voksne liv. Han har engang overværet, at hans mor ved middagsbordet hævdede en brødkniv mod faderens ryg for at jage den i ham, fortæller han Lilian. »Knoerne er helt hvide. Så ser hun, jeg ser det. Så bliver hun lidt forlegen, sænker kniven. Ja, hun bliver nærmest flov«. En anden gang, da han var 11 år, er han blevet overrasket af sin far i kælderen sammen med en jævnaldrende pige. »Vi havde et tæppe. Så lå vi der og skiftedes til at stikke hænderne ned i hinandens bukser — og føle. Pludselig gik døren op, og så stod far der. Han var rasende, han for ind og hev bukserne af mig. Jeg fik en ordentlig røvfuld, mens hun lå der og kiggede på det.«

Disse ting har Jesper formodentlig aldrig fortalt nogen før — de har kun rumsteret i hans baghovede — men da han gør det, og dermed vedkender sig deres betydning, kan de ikke undgå at få betydning. Enten må han ved Lilians hjælp gøre op med dem, eller også må



*Stig Ramsing bag tremmerne.*



han leve dem ud af kroppen. Hun vil egentlig gerne hjælpe ham, både af personlig og professionel interesse, men dels lukker han af — sætter så at sige låget til fortiden på igen — og dels har heller ikke hun kræfter til at gøre alvor af sine følelser. Hun analyserer ham overfladisk, i en universitetsopgave — og skubber ham derefter fra sig: Han må blive væk, til hun er færdig med sit arbejde. Hun kan ikke skrive, når der er nogen i lejligheden.

Dermed trækker hun forskellene mellem dem frem i lyset. Hun er med sin baggrund, uddannelse osv. reflekteret, hvor han er umiddelbar. Hun kan disciplinere sig og er i stand til, som forudsætning for sit arbejde, at udsætte følelseslivet, til der er bedre tid; det kan han ikke. Hun kan derfor tilpasse sig de betingelser, samfundet sætter — mens han omvendt er prisgivet mægtige kræfter, han hverken forstår eller kan indrette sig under, som det f.eks. kommer til udtryk i dels hans holdning til strejker og overarbejde, og dels hans tilbøjelighed til at stjæle kærestebreve fra postbunken. »Nogle gange så trænger man til et kærligt ord, selv om det ikke er beregnet på en selv«, siger han.

Filmen er på sin vis solidarisk med Lilian, idet den faktisk viser, hvorfor hun må sige, som hun gør. Hun *kan* ikke arbejde med ham eller nogen anden i nærheden, vises det klart, da han sidder og trommer i bordet. Men den kritiserer hende samtidig — både da hun trods sine oprigtige følelser for ham uden videre gør ham til genstand for sit arbejde, og da hun senere afviser ham, når han beder om støtte. Han modnes, mens deres forhold er harmonisk, og begynder at kunne formulere sig mere reflekteret, men hun viger tilbage, da han har mest brug for hende.

Han forstår ikke, hvorfor han skal gå — »Jeg sidder jo bare her og læser«, siger han — og bliver dybt såret og til slut »wild in his sorrow«, som Willie Nelson synger et sted på den plade, der citeres i filmen (i værtshuset, mens to piger danser i halvlyset):

In the twilight glow I see her  
Blue eyes crying in the rain  
When we kissed goodbye and parted  
I knew we'd never meet again.  
Love is like a dying ember  
Only memories remain  
And through the ages I'll remember  
Blue eyes crying in the rain

Some day when we meet again up yonder  
We'll stroll hand in hand again  
In a land that knows no parting  
Blue eyes crying in the rain.

Jesper føler en skingrende smerte, da Lilian har sendt ham bort — som af en kniv i hjertet — og det hele begynder at køre sammen for ham. Fortid og nutid går op i én, eksplosiv enhed. Han er blevet fyret fra sit job, og nu mister han også Lilian. I første omgang accepterer han adskillelsen, men da han med lykønskingsrosen i hånden har opsøgt hende efter eksamen og fundet en anden mand i hendes seng, skrider grunden totalt under ham: Barndomstraumerne presser sig voldsommere på og slår ham omkuld. Selv ikke et kærestebrev, som han hugger fra en posttaske, mens budet er inde i en opgang, giver aflad for den ømhed, han hungrer efter. Det er et slå op-brev: »Det er nødvendigt for mig at være hård ved denne lejlighed«, starter det. Han sniger sig efter Lilian og hendes nye ven, spejder op mod hendes vindue fra et skjul i kælderen, begynder at lege faretruende med en kniv, han har fået af sin far på hans dødsleje. Han ser nogle børn lege i en baggård, en af pigerne hedder Lilian. »Jeg kan et godt gemmested, kom«, siger han og fører hende ved hånden ned i kælderen. Han er barn påny og har ingen bevidste, slette hensigter. De er på bølgelængde, og det er først, da *hun* bliver voksen og ved synet af kniven får mistanke, at han går amok. Det hele vælter ned over ham: Lilian, der har svigtet ham, barnets navnelighed med hende, barndomserindringerne fra kælderen og middagsbordet (som ses i et kort flash-back), kniven han har fået af sin far, pigens mistro og den uhyggelige drøm om ålen. »Blodet væltede ud, det var næsten som at skære i sig selv.«

Han flygter, ud i lyset, hen til Lilian, væk fra politiet, gennem garderne — men synker til sidst sammen ved et lavt træstakit foran en kirke. Vildskaben er forbi, og han er igen faldet til ro. Han sidder sammensunken ved stakittet og nynner ubevidst en gammel børnsang:

Se min kjole, den er rød som rosen.  
Alt, hvad jeg ejer, det er rødt som den.  
Det er fordi, jeg elsker alt det røde  
og fordi, et postbud er min ven.

Det springende punkt i filmen er nok, om man som tilskuer kan

følge Jesper helt derud, hvor han havner — til den yderste konsekvens af de traumer og pres, han er udsat for. Braad Thomsen risikerer muligvis at få hovedpersonen og dermed hele filmens tema afvist som et særtilfælde. Men jeg synes, der er meget, som taler imod denne kritik. På den ene side er Jesper et særtilfælde, på den anden er der intet i forløbet, som ikke er psykologisk plausibelt. På den ene side er Jesper en ekstrem person, på den anden er det netop af den grund muligt at trække nogle helt almindelige følelsesmæssige reaktioner skarpt op — uden at isolere dem fra personen eller forringe deres troværdighed. Jesper er en så åbenlyst naiv og ligefrem person, at han f.eks. kan spørge piger i pladebutikken lige ud, om hun vil gå ud og spise med ham i aften — og tilføje, da hun siger nej: »Det var ellers ærgerligt. Du ser ellers så sød ud.« Vi andre ville sikkert aldrig vove at sige sådan, vi disciplinerer os — ligesom pigen i forretningen: »Jeg håber De vil blive ved med at handle her.« — Forhåbningerne er jo de samme, for mand og kvinde, for studerende og postbud. »Kom og løft mig, løft mig op/ så jeg føler at jeg svæver«, som Trille synger på den plade, han er ved at købe. Men Jespers vej er nok den mest direkte — og farlige, da han må betræde den alene.

Filmen plæder for større følsomhed mennesker imellem og viser samtidig, hvorfor det ikke kan lade sig gøre, sådan som samfundet er indrettet. De sociale betingelser, forældrenes opdragelse, arbejdets disciplineringsvang osv. bygger en mur, der nærmest umuliggør kontakt, varme, åbenhed og følelsesmæssig tryghed. Kærligheden skubbes til side og bliver næsten fortrængt til det hinsides — som det i tidens løb er sagt i utallige folkeviser, sange og digte. »Some day when we meet again up yonder/ We'll stroll hand in hand again«, synger Willie Nelson. Og i filmen udtrykkes det samme i både helheden — den folkevisagtige struktur af en skæbnefortælling for to — og i detaljer som Lilians melodramaagtige slutreplik, »Jeg venter på dig«.

Den er måske ikke helt tilstrækkelig til at give slutningen det vingesus, der med bl.a. kirken og l yden af klokker under Jespers flugt ellers er optræk til. På det faktiske plan tænker man nok snarere, at : jamen, nu er det for sent. Hun kan ikke gøre det godt igen. Men replikken er alligevel, sammen med den suggererende musik og hele fortællemaneren, med til at rykke os som tilskuere væk fra en alt for nøgtern, reflekteret og sindigt betragende holdning til det, der er foregået oppe på lærredet. Filmen er nok realistisk og analyserende, men den er også i sine bedste øjeblikke ren poesi og kan både opleves

distanceret som andre af Braad Thomsens film og mere tæt end nogensinde før. *Kniven i hjertet* føjer sig derfor smukt ind i rækken af stiltfærdige, lyriske skæbnefortællinger i ny dansk film — fra *Honning måne* over *Næste stop Paradis* og nu til *Kniven i hjertet*.

*Helle Ryslinge og Stig Ramsing.*



## Interview med Christian Braad Thomsen

v/ Niels Jørgen Dinnesen



Stig Ramsing og Tommy Kenter som post-arbejdere.

Rie Helger som en opbragt kunde, der klager over de udeblevne breve til postmesteren (Johs. Marott)



— Hvordan har produktionsbetingelserne været til »Kniven i hjertet«? Hvor lang tid har der f.eks. været til planlægning, manuskript osv.?

— Filmen blev optaget i januar-februar 1981, men den har sådan set været enormt længe undervejs. I virkeligheden ville jeg have lavet den før *Drømme støjer ikke....*, men jeg kunne ikke få støtte til den. Jeg fik afslag af både Frits Raben, Esben Højlund Carlsen og Sven Methling, før så Erik Crone langt om længe bed på den.

— Er det det samme manuskript, du har haft liggende hele tiden, eller er det blevet lavet om undervejs?

— Frits Raben blev kun præsenteret for filmen på idé-planet og brød sig ikke om den, men siden Esben Højlund Carlsen har manuskriptet faktisk ligget klart. Efterhånden var jeg blevet så træt af de tilsyneladende håbløse udsigter for at få filmen lavet herhjemme, at jeg præsenterede Rainer Werner Fassbinder for projektet. Han blev meget optaget af det og var interesseret i at producere det, og jeg havde endda aftalt med to af hans skuespillere — Volker Spengler og Y Sa Lo — at de skulle spille hovedrollerne, men så gik endelig Erik Crone ind for det herhjemme, og jeg ville hellere lave filmen i Danmark end i Tyskland, ikke fordi det er et specielt dansk projekt, men fordi jeg lægger så meget vægt på sproget i de film, jeg laver, at jeg kun ville bruge udenlandske produktionsmuligheder som en absolut nødløsning. Jeg ville være meget nervøs for at filme på et andet sprog end mit eget, fordi det er så vigtigt at kende alle nuancer og betoning.

Da jeg så havde fået tilsagn fra Crone om, at han ville støtte, gik jeg til Jørgen Hinsch på Det danske Filmstudie, der jo havde produceret »*Drømme støjer ikke, når de dør*« og spurgte, om han også ville producere »*Kniven i hjertet*«. Det ville han gerne, hvorpå jeg gik og

ventede et halvt års tid og ikke kunne forstå, at der ikke skete mere. Jeg bad så om et nyt møde, hvor det endelig kom frem, at han alligevel ikke ville producere den, til trods for at han faktisk havde lovet det. Jeg har svært ved at forstå, at filminstituttet sådan kan acceptere, at et statsligt filmstudie løber fra aftalerne.

— *Hvad var grunden til det?*

— Spørg mig ikke. Jeg har ikke kunnet finde ud af det. Jeg ved bare at den slags aftalebrud kun kan finde sted i en branche, hvor en utrolig lille sammenspist klike sidder på flæsket. I stedet måtte vi så producere filmen på den måde, jeg er vant til, — nemlig ved at min egen løn bliver skudt ind i filmen som privatkapital. Det kan godt lade sig gøre, når budgettet er så lavt, men ikke hvis det er over de der 1,4 millioner kr.

— *Det er, hvad »Kniven i hjertet« har kostet inklusive din egen løn?*

— Den har kostet 1,4 — inklusive min løn, som jeg altså ikke har fået.

— *Du får den vel senere, når filmen begynder at spille penge ind. Ligger lønnen ikke i første prioritet?*

— Jo, jeg får lønnen, hvis filmen spiller tilstrækkeligt mange penge hjem, men det er vilkår, der har betydet, at jeg kun har fået løn for to af de fem spillefilm, jeg har lavet. Jeg synes, det er nogle uanstændige produktionsvilkår, filminstituttet byder filmarbejdere, og jeg fatter ikke, hvorfor filminstituttet nægter at gå med til fuldfinansiering som filmloven jo åbner muligheder for, specielt når budgettet er så lavt, at »Kniven i hjertet« mageligt kunne fuldfinansieres med et beløb, der alligevel er en million kroner lavere end det, de fleste andre instruktører får i støtte. Med Jytte Rex' nye film »Belladonna«, der koster ca. 1,6 millioner, er situationen endnu værre. Her har Erik Crone på filminstituttet gennemtruffet så lav en støtte, at hendes løn ligger i en andenprioritet, så den har hun ingen chance for nogensinde at se, uanset hvor god filmen måtte blive.

— *Der er folk, som siger, du kun kan lave film så billigt, fordi du bruger mindre filmhold?*

— Jeg ved ikke, hvad der er normalt, men der har været 12 på denne film, og der har bestemt ikke været brug for flere. Samtidig har optagelsestiden været meget kort: 5 uger.

— *Og det var også tilstrækkeligt?*

— Ja, ja, det var det skam. Vi havde faktisk kalkuleret med mere og sparede en 3-4 dage i forhold til produktionsplanen.



*Stig Ramsing og Helle Ryslinge.*



— *Hvordan bærer du dig ad? Tager du ikke scenerne om så ofte som andre eller hvad?*

— *Jeg forsøger at undgå det ved at forberede mig ordentligt. Vi tager nok scenerne om, indtil vi er tilfredse med dem, og det er vi i løbet af 2-3 indstillinger. Men noget, som sikkert betyder enormt meget er, at jeg sjældent optager en scene fra mere end én vinkel. Vi dækker os ikke ind — med totaler, nærbilleder osv. Det hele er fastlagt på forhånd, og på den måde sparer vi meget i både råfilm og tid. Det står ikke i manuskriptet, hvordan vinklen skal være, men det er i hvert fald fastlagt aftenen før.*

— *Af dig, eller i samarbejde med Dirk Brüel?*

— *Af mig, men selvfølgelig snakker vi altid om det, Dickie og mig, før vi starter om morgenen, og tit kommer han med andre forslag, som måske viser sig at være bedre. Vi har et fantastisk godt samarbejde, fordi vi nu har lavet film sammen i 10 år, og jeg synes, jeg har det med Dickie som i et ægteskab, hvor man ikke behøver at snakke så forfærdelig meget om tingene, fordi man forstår hinanden så godt. Jeg kunne slet ikke forestille mig at lave film uden Dickie, fordi han forener teknisk kunnen og kunstnerisk følsomhed i en grad, som er meget sjælden. På tidligere film var vi nu og da uenige, fordi Dickie gerne ville lave mørkere billeder end jeg var interesseret i, men »Kniven i hjertet« er fra starten skrevet til Dickie og hans kærlighed for at arbejde meget med skygger og kontraster. Derfor gik vores samarbejde utroligt flydende, og det var meget sjældent, vi følte behov for at dække os ind på den måde, som de fleste andre instruktører gør, hvor filmens struktur først bliver afgjort i klippebordet. Den var virkelig lagt på forhånd.*

— *Ja, det synes jeg også, man klart kan se på filmen. Generelt er den meget vellykket og homogen. Og jeg synes heller ikke, selv om den har været billig at producere, at man kan sige, at »den ser billig ud«. Tværtimod er den meget flot sine steder — og uhyre velspillet. Der er imidlertid et par skønhedspletter, som måske kunne have været rettet. Jeg tænker på den allerførste scene i filmen, hvor vi bliver præsenteret for Jesper på postkontoret. Han skal virke usikker, sky og måske lidt infantil — men jeg synes, det bliver for tydeligt i hans spil, da han går fra sorteringsskranken, gennem rummet og hen til postmesteren og siger, han gerne vil arbejde over.*

— *Der er sikkert flere forklaringer på det, men én af dem er, at jeg altid prøver at undgå scener med mange mennesker, for det kan jeg ikke koncentrere mig om. Her var der 15 statister, som jeg skulle prø-*



*Peter Boesen og Stig Ramsing.*

*Helle Ryslinge og Torben Hellborn.*





ve at have styr på, og det har jeg problemer med. Jeg kan ikke rigtig overskue et totalbillede med så mange mennesker. Derfor prøver jeg altid at undgå at have mere end hovedpersonerne med i billedet. Selv i værtshusscenerne er der meget få personer. Der var ellers indkaldt omkring 20 statister, men de blev kun brugt meget lidt. — En anden grund er, at scenen blev lavet på den sidste optagelsesdag, hvor vi simpelthen var dødtrætte, og det gik sikkert lidt ud over koncentrationen.

— *Sidst jeg interviewede dig — i forbindelse med »Drømme støjer ikke...« (MacGuffin 34, juni 1980) — snakkede vi en del om filmens stil. Du forsøgte at lægge en afstand til både personer og indholdet af følelser i filmen, og du var næsten på nippet til at forkaste hele den traditionelle måde at fortælle en film på. »Mindre og mindre kan jeg lide at tilskueren drages ind i filmen og bliver en person omkring et bord, mere og mere er jeg interesseret i at man holdes helt udenfor og betragter tingene i stedet for at leve med i dem«, sagde du blandt andet. Nu har du alligevel lavet en film, der fortæller sin historie forholdsvis traditionelt — og i hvert fald på en sådan måde, at det du ikke mindst appellerer til hos tilskuerne er følelserne. Hvad tror du er årsagen til dette skift?*

— Jeg ved det ikke. Jeg har ikke tænkt nærmere over, hvad årsagen er. Men i virkeligheden tror jeg, at slutresultatet er det samme. Når man ser »Kniven i hjertet«, tror jeg, man har den samme afstand til handlingen og følelserne, selv om den faktisk er lavet på den modsatte måde af »Drømme støjer ikke...« Men jeg ved det ikke.

Stilen må afhænge af det, der fortælles. I »Drømme støjer ikke...« er temaet af en sådan art, at man meget nemt kan identificere sig med det, og for at danne modvægt til det, prøver vi at holde os på afstand. Og i »Kniven i hjertet« er det modsatte tilfældet. Der er ingen, som uden videre kan identificere sig med en gal knivstikker, og for ikke fuldstændig at skubbe folk væk fra filmen, er det derfor nødvendigt at gå tættere på. Hvis ikke man fra starten havde givet tilskuerne en chance for at få øje på de følelser, hovedpersonen har, så ville folk stå fuldstændig af. Emnet er så ekstremt, at man er nødt til at filme det på den modsatte måde og altså give folk mulighed for at identificere sig.

— *Men sidst var du på nippet til helt at tage afstand fra den fortælleform, hvor tilskueren i højere grad bliver suget med. Er der tale om et stilskift med »Kniven i hjertet«, eller skyldes ændringen kun, at temaet kræver det? Kunne du forestille dig at gå tilbage til formen*

*fra »Drømme støjer ikke...« i din næste film?*

— Jeg ved det ikke. I virkeligheden oplever jeg ikke noget fundamentalt stilskift mellem de to film. Det er klart, at »Drømme støjer ikke...« er fortalt i meget lange indstillinger uden nærbilleder, mens »Kniven i hjertet« omvendt er klippet op i nærbilleder, men...

— *»Kniven i hjertet« er desuden langt mere umiddelbar i udtryksfaconen. Dialogen er mere mundret og realistisk, og visuelt er den mere naturalistisk.*

— Nej, jeg vil ikke sige naturalistisk, fordi den er i sort-hvid. Det giver den en klar stilisering, og det var netop grunden til, at vi valgte at lave den i sort-hvid. Man forbinder ikke længere sort-hvid med cinema verité eller dokumentarisme. Da jeg i sin tid lavede »Kære Irene«, insisterede jeg på sort-hvid, fordi jeg dengang oplevede det som mere naturalistisk og dokumentarisk. Det gør jeg ikke i dag. I dag er naturalisme og dokumentarisme noget med farver. Hvis man virkelig vil arbejde stileret og imod en dokumentarisk måde at filme på, så synes jeg det er nærliggende at vælge sort-hvidt. Især nå man, som vi har gjort, arbejder meget i netop sort og hvidt og altså nærmest grafisk med lyset. På den måde mener jeg vi får en form for stilisering og dermed også distance, og mere end hvis vi havde brugt farver.

— *Men ud over stilisering og distance opnås også en slags ekstra stemningsfuldhed og dermed et yderligere tilskud til det følelsesmæssige indhold?*

— Ja, det er rigtigt.

— *En af de ting, som imponerede mig mest ved filmen, er dialogen. Du har skrevet nogle usædvanlige mundrette replikker, som til trods for, at de ofte består af såkaldte »almindeligheder«, også siges uhyre troværdigt og meget flot i filmen. Hvordan har I arbejdet med dialogen? Er den blevet skåret til under optagelserne?*

— Jeg tror, omkring 95 procent af replikkerne er blevet, som de stod i manuskriptet.

— *Hvor meget træning ligger der forud for optagelserne?*

— Praktisk taget ingenting. Der ligger det, at jeg øver med skuespillerne, når der bliver sat lys, men der er egentlig ikke blevet snakket meget om rollerne. Det er ikke nødvendigt med skuespillere, der har et så sikkert replik-øre og er så professionelle som Stig og Helle — og selv om de jo ikke har noget »navn«, er de vitterligt fri mere professionelle end de fleste, samtidig med at de er lykkeligt fri for at have de manerer, som så mange professionelle spillere søger til-



*Stig Ramsing og Helle Ryslinge.*

*Annemette Rosenkilde, Kirsten Brabrand og Jan Wilhelmsen som værtshusgæster.*



flugt i, fordi de ikke har instruktører, der kan bringe dem videre.

— *Da jeg så filmen, oplevede jeg det som om, der skete noget af en kovending efter cirka den første time. Scenen i kælderens, hvor alt pludselig kører sammen for Jesper — barndom, kærestesorger og knuste drømme — er sådan set grundigt forberedt i det, vi har set indtil da, men hvis man skulle kritisere filmen, kunne man påstå, at det hele derefter bliver for ekstremt og filmen måske for speciel.*

— *Selvfølge er det et særtilfælde. Men jeg oplever det omvendt, tror jeg. Det er de sidste 15 minutter af filmen, der har betydning for mig, fra mordet og fremad. Det er derfor, jeg har lavet filmen. Jeg håber, folk vil opleve det på samme måde, som jeg selv engang gjorde, da jeg var ude for noget lignende. En fyr, jeg kendte, blev svigtet af sin kæreste, og en aften på et værtshus gik han amok og dolkede to mænd, som måske havde generet ham på en eller anden måde, men som han i øvrigt ikke kendte. Det var helt klart, at det var kæresten, som havde svigtet ham, han ville dolke, men nu gik det ud over to totalt tilfældige værtshusgæster, selv om de gudske lov overlevede. Da jeg hørte om den historie, var min egen reaktion den, at alle mine følelser var investeret hos den, jeg kendte — selv om han havde stukket to mennesker ned. Og sådan håber jeg også, folk vil opleve filmen. Man kender Jesper og har sine følelser investeret hos ham, og derfor kan man også følge ham og forstå, hvad det er han gør.*

— *Du er blevet kritiseret for at bruge barndommen som forklaring på personernes voksenaldfærd på en næsten deterministisk måde. Og det fortsætter du sådan set med i »Kniven i hjertet«?*

— *Det er et problem som alle marxister og freudianere står overfor. Når man forsøger at forklare samfundets og menneskets udvikling, så risikerer man at blive kaldt determinist. Alligevel synes jeg ikke, man skal lade være med at søge de forklaringer, som man nu engang mener er væsentlige. Hvis man skal være lidt bagklog på hovedpersonens vegne, kunne man måske sige, det blandt andet er fordi han afviser indsigt i de mekanismer, at det går galt for ham. Pigen prøver et par gange, ganske vist på en lidt studentikos måde, at bibringe ham en vis indsigt, men han afviser det.*

— *Samtidig er det vel i filmen netop hende, der står for det mest deterministiske synspunkt. Hun kommer med en forenklet forklaring på ham, som han må afvise, og som filmen vel også afviser?*

— *Hun står i den konflikt, at hun et stykke af vejen betragter ham som et psykologisk tilfælde, hun kan bruge som objekt for bl.a. sin opgave. Det er i hvert fald en del af hendes motivering for at have*

noget med ham at gøre. Hun kan betragte og undersøge ham og endda have personligt udbytte af det, og det er selvfølgelig et problem, som også enhver filminstruktør kender fra sin egen krop. Det gør man jo også som filminstruktør, specielt når man som jeg også engang imellem laver dokumentarfilm. Alligevel synes jeg, at hun med den slutning, filmen har fået, vælger parti til sidst og drop- per enhver form for udbytende forhold til ham. Hun erklærer jo i fængslet, at hun vil vente på ham. Det er i øvrigt det eneste eksempel på, at der nogensinde har været uenighed mellem Helle Ryslinge og jeg. Vi arbejder fantastisk godt sammen, og der er ellers aldrig grund til at diskutere noget som helst. Men Helle nægtede at sige denne slut- replik. Jeg forsøgte at holde hende hen med snak og sagde, at så må vi finde på noget andet osv., men jeg fandt med vilje ikke på noget andet. Da vi så nåede scenen, bad jeg hende bare sige replikken — og så sagde hun den, så den sad der perfekt, syntes jeg, og sådan at hun også selv var tilfreds. Hun havde stillet som betingelse, at hun ville have den klippet ud, hvis den lød forkert. Men uden forberedelse eller noget sagde hun den altså, så den kom helt fra hjertet, syntes både jeg og hun.

— *Du har skrevet manuskriptet til »Kniven i hjertet« alene?*

— Ja. Jeg har før skrevet noget sammen med Helle — et manu- skript, som vi ikke har fået produktionsstøtte til — og vi går i gang nu med at skrive noget nyt. Det bliver en dansk road-film om to pi- ger, der tager på turne i provinsen.

— *Med Dameattraktioner?*

— Ja, men alligevel ikke. Det handler om Helle og Rie Helger, der turnerer med et show i provinsen — men ikke *Dameattraktioner*. Det er noget helt andet.

— *Som helhed er »Kniven i hjertet« en nærmest knugende oplevel- se. Det er en meget sort film, i mere end én forstand. Men ind imel- lem er den også befriende morsom — mest direkte vel i scenen med kvinden, der kommer og klager over, at hendes breve bliver åbnet. Har du bevidst forsøgt at give lidt modvægt til den mere dystre grundstemning i filmen?*

— Ja. Hver gang jeg er færdig med en af mine film, så ærgrer jeg mig altid over, at der ikke er mere at grine af.

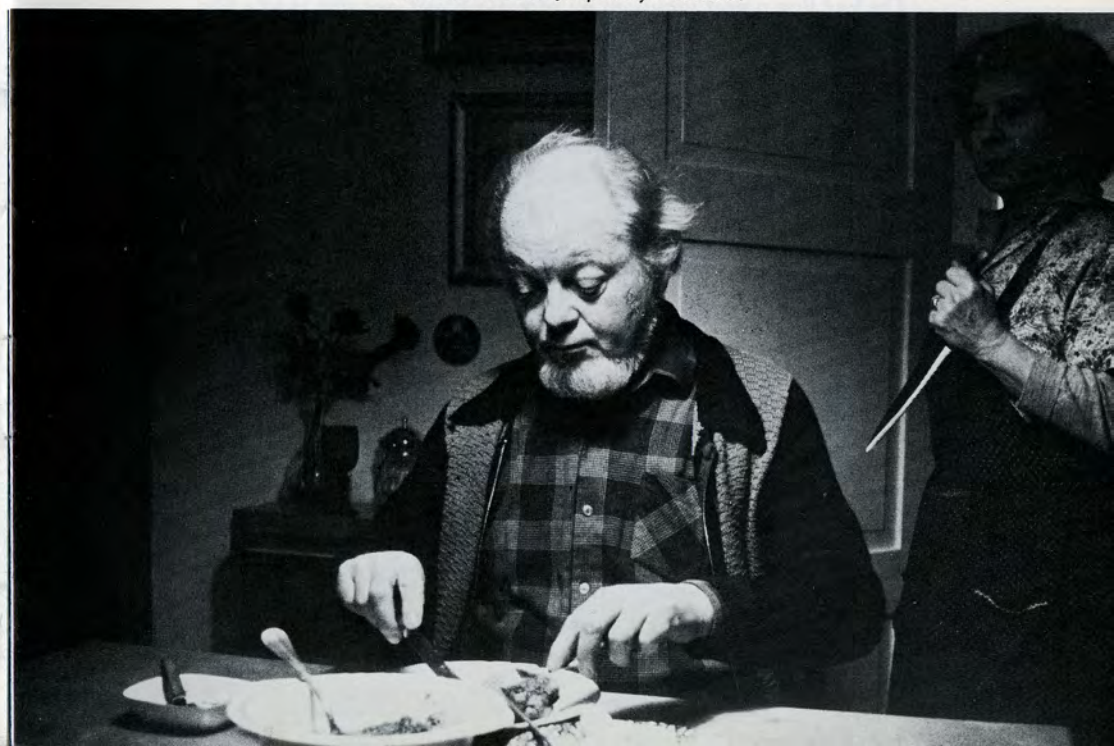
— *Der er forholdsvis meget underlægningsmusik i filmen, og man- ge af stemningerne og følelserne slås faktisk an eller forstærkes på lydsiden?*

— Jeg ved ikke, om der er meget i forhold til andre film, men der er



*Asta Esper Andersen som Jespers mor.*

*Flash-back til en kniv i ryggen: Chr. Jul Hansen og Asta Esper Andersen som Jespers forældre.*



meget i forhold til, hvad jeg plejer at bruge. Og musikken er mere iørefaldende og fremtrædende end normalt.

— *Var det planlagt på forhånd?*

Nej, jeg har aldrig tænkt på musik på forhånd. Først når filmen faktisk er færdig. Og der syntes jeg, det var oplagt at lade Helle, der spiller med i filmen, lave musikken. Først blev hele filmen klippet færdig, og så har vi talt om, hvor der skulle lægges musik og hvilken karakter, den skulle have. Derefter er Helle gået hjem og har arbejdet med den.

— *Musikken er med til at forstærke følelsesindholdet i filmen?*

— Musikken er følelsesfuld, men den har også en næsten psykoanalyserende funktion, fordi den i den grad går ind på hovedpersonens psyke — blandt andet i den måde, Helle har instrumenteret den på. Den følger virkelig meget hans udvikling og overtager ligefrem hans stemme på et vist tidspunkt. Da han skal afhøres af politiet og ikke er i stand til at svare selv, skruer vi ned for lyden og lader egentlig musikken træde i stedet for det, han burde have sagt. Den er ikke bare underlægningsmusik, den træder også frem og får en selvstændig funktion, i hvert fald i et par afsnit. Vi talte meget om, at musikken skulle være folkeviseagtig, fordi jeg opfatter filmen som en folkevise.

— *Du har lige været igennem en mægtig blæst om din sidste film, »Den man elsker«, og nu laver du en film om en børnemorder. Er det en provokation, at hovedpersonen hedder Thomsen?*

— Nej, det er en tilfældighed. Det kan godt være, jeg får svært ved at få nogen til at tro det, men det er en tilfældighed. Årsagen er, at der stod Thomsen på døren til den lejlighed, hvor vi filmede scenen med hans mor. Man kan muligvis ikke læse det i filmen, men det var årsagen til, at vi valgte navnet. Derimod er det ikke en tilfældighed, at jeg selv spiller rollen som en, der klager over postvæsenet. Vi havde simpelthen et utroligt cirkus med at få lov til at filme på et posthus. Det var derfor, vi var nødt til at henlægge de optagelser til allersidst, fordi vi kunne simpelthen ikke få lov. Vi henvendte os pænt og nydeligt til postvæsenet og gav dem, som de ønskede det, et manuskript. Så ringede vi for at høre, hvornår vi kunne komme til at filme og blev noget chokerede over at få at vide, at det overhovedet ikke kunne lade sig gøre. »Tror De A. P. Møller ville give lov til at filme på et af deres skibe, hvis det skulle handle om, at kaptajnen styrer skibet på grund — nej, den hopper vi ikke på«, fik vi at vide af en utroligt arrogant stodder. Vi var lamslåede, fordi vi synes ikke,



*Lene Vasegaard som moderen til den myrdede pige.*

*Stig Ramsing, Poul Thomsen og Helle Ryslinge i filmens sidste scene.*



der på nogen måde er kritik af postvæsenet i den film. Tværtimod. De handler korrekt ved at fyre en person, som laver numre med brevene. Vi måtte kæmpe i flere uger for at få lov til at filme, for postvæsenet forlangte manuskriptet ændret, før de ville give os lov. De ville ikke acceptere, at filmen handler om et postbud, der stjæler breve, for de fastholdt, at den slags sandelig ikke finder sted inden for postvæsenet, og selv om det gjorde, var der ikke grund til ligefrem at skilte med det. Til sidst måtte vi gå omkring kulturministeriet og få dem til at lægge pres på postvæsenet — for vi havde ikke råd til at opbygge et helt postkontor i studiet.

— *Det er utroligt. Der er efterhånden adskillige eksempler på den slags problemer ved danske filmproduktioner. Man kan ikke få lov til at filme i et S-tog, politiet vil ikke samarbejde osv.*

— Vi havde nu det smukkeste samarbejde med politiet. Vi filmede i Store Kongensgades politistation et par dage, og der var ingen problemer.. Politifolkene i filmen er autentiske betjente, som vi fik lov at låne.

NIELS JØRGEN DINNESEN er redaktør for filmtidsskriftet »MacGuffin«, der udgives af Århus Studenternes Filmklub.



Fotografen Dirk Brüel og Stig Ramsing

Chr. Braad Thomsen, Dirk Brüel og Helle Ryslinge.





*Helle Ryslinge og Johnny Bjørn under indspilningen af filmens musik.*

*Poul Thomsen og Helle Ryslinge.*



## Oh, hjælp mig, madonna —

Oh, hjælp mig, madonna, du hellige mø,  
og kan du det ikke, så hjælp mig at dø  
hans blik var som solens, der stråler ved høst  
hans ord var et nyn om kærligheds lyst

han kom til min dør så ung og så rank  
han gav mig en sølvpil så måneskinsblank  
han plukked' af de blomster som ved havegærdet står  
dem satte han i mit vindue, dem fletted' han i mit hår

men i søndags ved vigen i fuldmånens glans  
jeg så ham med en anden hvor de gik til dans  
og ham der aldrig deltog i unge pigers leg  
og ham der aldrig dansed' med andre end mig

da greb jeg den sølvpil med forunderlig lyst  
for støde den jeg ville i hans troløse bryst  
nu ligger den sølvpil i dybeste brønd  
men dybt i mit hjerte det sukker i løn

oh, hjælp, madonna med de himmelske blikke  
jeg ville ham dræbe men kunne det ikke  
så hjælp mig madonna, blot en eneste gang,  
da ved jeg nok to, der vil mødes i sang

så hjælp mig madonna blot en eneste gang  
da ved jeg nok to, der vil mødes i sang.

### *Bagsidefoto:*

*Instruktøren Chr. Braad Thomsen, script-girl Anette Møgelvang, belysningsmester Søren Danielsen og fotografen Dirk Brüel under indspilningen af »Kniven i hjertet«.*

