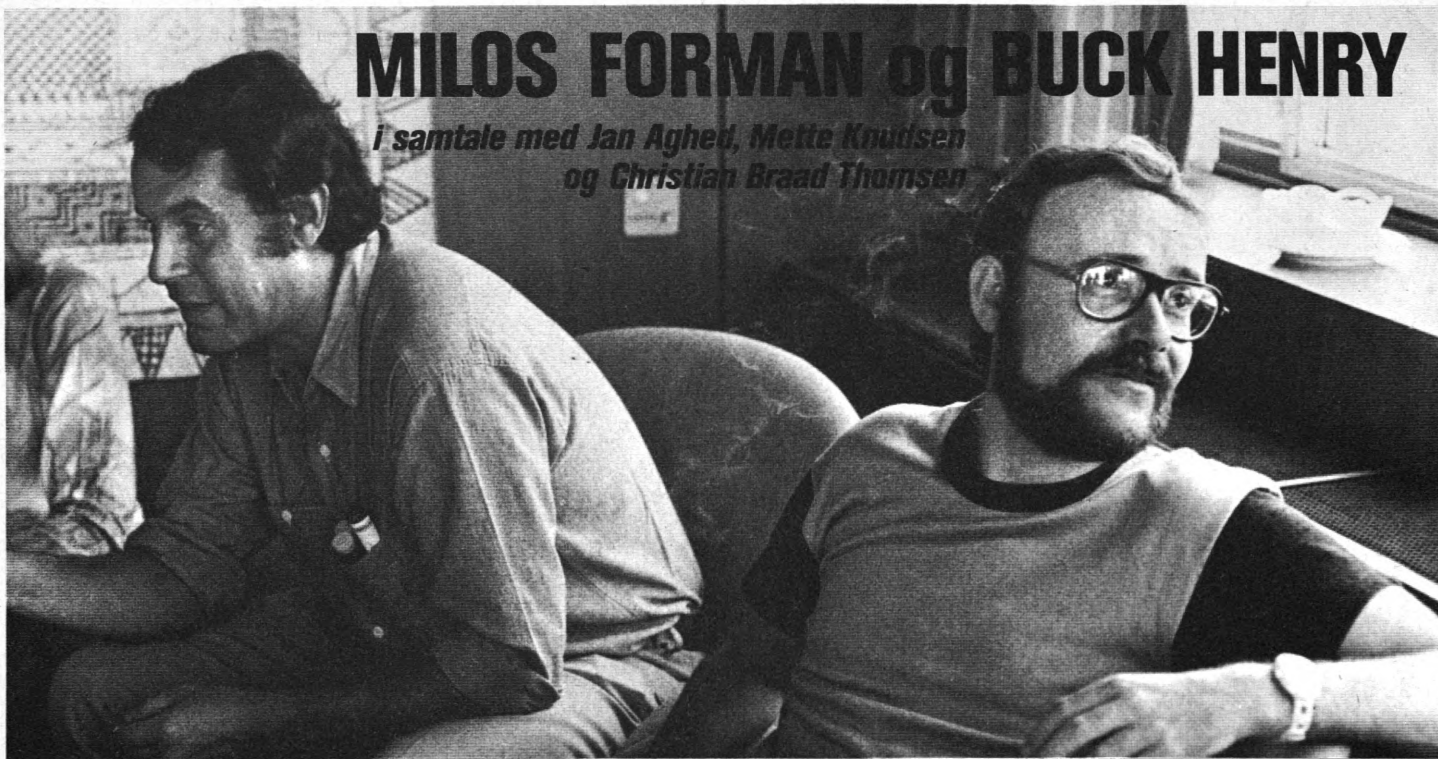


MILOS FORMAN og BUCK HENRY

*i samtale med Jan Aghed, Mette Knudsen
og Christian Braad Thomsen*



Chr. Braad Thomsen: – Hvad der især virker iøjnefaldende ved Deres første amerikanske film »Taking Off« er, så nært beslægtet den er med Deres tjekkeske film »Sorte Peter«, »Blondinens kærlighed« og »Brandmænd i fyr og flamme«. Det er, som om dette at rejse til USA i virkeligheden ikke var som at rejse til et nyt land.

Milos Forman: – Det var det nu alligevel, især på grund af sproget. Men jeg forsøgte at lave min film der, og det var bestemt ikke let, for den producent, der inviterede mig til New York, forventede, at jeg ville lave deres film, hvilket ville være betydeligt vanskeligere for mig. Så i sidste ende ændrede jeg intet ved min måde at arbejde på, med manuskript, forberedelser, personinstruktion osv. Jeg forsøgte at arbejde, som jeg altid har arbejdet.

CBT. – De har forladt Tjekkoslovakiet for en tid, men når De så kommer til USA, vælger De at lave film om unge, der forlader det samfund, De selv ankommer til. Hvorfor?

MF. – Jeg har ikke forladt Tjekkoslovakiet, – jeg har mit pas og er tjekkesk statsborger, men arbejder blot i New York. Man kalder dem drop-outs, disse unge, der på en eller anden måde forsøger at forlade samfundet. Men i de fleste tilfælde er det et oprør, som ikke har noget bestemt program, et meget ungdommeligt oprør for oprørets egen skyld, og de fleste vender i virkeligheden ydmygt tilbage. Det var sjovt at se, at alle disse teenagere, der kom til East Village i New York, også forsøgte at leve en slags middelklasseliv i The Village. Selvfølgelig findes der undtagelser, og dem taler jeg ikke om, men de fleste indser, at det er bedst at tage hjem igen til den komfort, de er blevet vant til. Det er også fantastisk som beatmusikken er blevet så kommercialiseret efter præcis det samfunds mønster, som musikken oprindeligt var en reaktion imod. Jeg anklager ingen, men det er en trist kendsgerning, at beatmusikken i dag fuldstændig er i hænderne på agenter, managers, selskaber, der

har forvandlet den til en kæmpemæssig industri og fjernet den fra, hvad ungdommen fra starten ønskede at udtrykke, ønskede at se, ønskede at deltage i.

CBT. – I »Taking Off« synes De overhovedet ikke interesseret i de politiske grunde til at forlade samfundet. Hvorfor ikke? De findes dog.

MF. – Jeg betragter ikke nogen af mine film som politisk satire, måske som social satire, hvis ordet satire overhovedet er velegnet. Det var vanskeligt nok for mig at forstå de politiske problemer i mit eget land, hvor jeg har levet hele mit liv. Så jeg turde slet ikke at binde an med at analysere politiske problemer i et land, jeg ikke kendte. Derfor koncentrerede jeg mig om problemer, jeg opfatter som universelle, problemer der har at gøre med menneskers sociale opførsel og med deres indbyrdes forhold.

CBT. – Og problemerne inden for den enkelte familie, som virkelig synes at være det gennemgående tema i alle Deres film, ikke?

MF. – Jo, og med hensyn til denne film troede jeg faktisk, at den især ville komme til at handle om de unge. Men jo mere research jeg foretog, jo mere blev jeg interesseret i forældrene. Jeg blev interesseret i at lave filmen, da jeg læste om en ung hippie-pige, der var stukket af hjemmefra og myrdet i The Village, men jeg havde på den anden side ikke lyst til at behandle ekstreme tilfælde med mord, voldtægt og kidnapping, og hvis man betragter de fleste af disse drop-outs, så er de faktisk meget kedelige. Forældrene derimod er meget mere interessante. Når ungerne stikker af, er det forældrene, der sættes i bevægelse, fordi det er deres verden, der er ved at bryde sammen. Ungerne løber bare hjemmefra, og det er alt. I dage og nætter kan de sidde i en vens lejlighed i The Village og lytte til musik og stirre op i loftet, og dette er jo ikke særlig dramatisk, men forældrene gennemgår alle mulige slags dramaer.

CBT. – Hvor godt kendte De amerikansk

ungdom, før De begyndte på optagelserne? Hvor lang tids research foretog De?

MF. – Den producent, der bragte mig til USA, droppede heldigvis projektet, og det betød, at jeg havde masser af tid. Jeg kom til New York for at lave film i januar 1969 og begyndte først optagelserne i maj 1970, så jeg havde over et år at tænke mig om i og møde mennesker og lære lidt om landet.

Mette Knudsen: – De har ikke på fornemmelsen, at De gør lidt grin med de unge? Jeg tænker på sang-optrinene, hvor De klipper meget morsomt, men føler De ikke, at De udleverer de unge lidt – især sammenlignet med forældre-afsnittene, som er meget mere bevægende?

MF. – Jeg udleverer dem ikke. Hvis de virker latterlige, er det, fordi de udleverer sig selv. Men jeg har virkelig meget dybe følelser for dem, for deres situation er vanskelig. Teenagers er modne nok til at føle sig voksne, og de vil gerne have de voksnes respekt, men det er umuligt i dagens samfund. De kan ikke blive forretningsfolk eller videnskabsmænd, fordi de ikke har penge eller erfaring. De eneste professioner, inden for hvilke de kan gøre sig gældende, er som sangere eller skuespillere, og derfor kommer de til disse sangprøver. Jeg så udvælgelsen til »Hair«, tusinder af unge mødte op, og nogle af dem var hverken særligt kønne eller kunne synge rent, nogle var tonedøve, men de mødte alligevel op og håbede på, at Vorherre som ved et mirakel skulle forgyldte deres stemme. På en måde kan man jo godt more sig over dem, men på den anden side har jeg stor respekt for dem, for deres mod og deres ønske om at gøre sig gældende på en for dem meningsfyldt måde.

CBT. – Men synes De ikke, at De faktisk i alle Deres film balancerer mellem omhed og grusomhed i Deres skildring af mennesker? Det er indlysende, at De holder meget af de mennesker, De beskriver, men samtidig går De så tæt på personernes ansigter og mindste reaktioner, at det godt kan være grusomt afslørende.

MF. – Jeg tror, at alle har denne form for schizofreni over for deres medmennesker. Undertiden elsker jeg min bror, og undertiden har jeg lyst at slå ham ihjel. Undertiden hader jeg mig selv, og til andre tider kan jeg lettere acceptere mig selv. Det er virkeligheden, der er delt op mellem omhed og grusomhed, og hvis man forsøger at glemme det, så lyver man for sig selv.

MK. – »Taking Off« er bemærkelsesværdig ved, at der ikke er en eneste falsk tone i den. Det er en så helstøbt amerikansk film, at man spekulerer på, om De slet ikke havde nogen vanskeligheder eller følte nogen usikkerhed over for dette at skulle arbejde i et nyt land.

MF. – Jeg føler mig altid usikker, før jeg begynder at optage en film, og selvfølgelig følte jeg usikkerheden meget mere intenst i USA, hvor jeg syntes, at hver eneste drukkenbolt på gaden vidste mere om landet, end jeg gjorde. Skuespillere fortæller, at selv om de lider helt forfærdeligt af nervøsitet før en premiere og ryster over hele kroppen, så er nervøsiteten borte i samme øjeblik de står på scenen. Og sådan har jeg det også som instruktør: i samme øjeblik optagelserne starter, så forsvinder tvivlen og usikkerheden og så fuldfører man blot energisk, hvad man har påbegyndt. Jeg var i øvrigt meget heldig med de mennesker, jeg arbejdede sammen med, – især med Buck Henry, der jo ikke rigtig er skuespiller, men mere manuskriptforfatter. Han har skrevet manuskriptet til »Fagre voksne verden«, »Punkt 22« og »Uglen og missekatten«, og hver gang jeg var i tvivl om, hvorvidt en situation eller en replik fungerede rigtigt, så spurgte jeg ham og stode meget på hans meninger.

FILMENS TILBLIVELSE

MK. – Hvor stor en del af filmen er improviseret?

MF. – Jeg vil skyde på, at 10–20 procent af dialogen er improvisation. Ganske vist forbereder jeg alt i de mindste detaljer og har et meget udarbejdet manuskript, men dette viser jeg aldrig til skuespillerne. De kender situationen, de skal medvirke i, men jeg er modstander af, at de lærer replikker udenad. De møder altid uforberedt til optagelserne, og på stedet fortæller jeg dem så de replikker, der står i mit manuskript og beder dem gentage dem. På den måde kan de heldigvis ikke huske mine replikker præcist og bliver derfor tvunget til at improvisere og gøre sig til ét med rollen, forstå rollen. Denne improvisationsform dyrker vi altid, før kameraet sættes i gang, og ofte når vi frem til meget spændende nye ting i fællesskab, og så først sættes kameraet i gang. Men om improvisation når kameraet går, er der ikke tale.

En anden grund til ikke at vise manuskriptet til ret mange mennesker er, at den slags film, jeg laver, tager sig meget dårligt ud på manuskriptstudiet, og jeg ønsker ikke at vise manuskriptet til alle og enhver og miste folks tillid til filmen på forhånd. Men væsentligst er det, at jeg ikke vil give skuespilleren en forudfattet mening om hans rolle, for så begynder hans hjerne bare at ligne en computer.

CBT. – Når De ikke viser manus til skuespillerne, kunne det så også være i den hensigt at skabe en form for forvirring hos spil-

lerne? Jeg synes, der i alle Deres film hersker en generel atmosfære af usikkerhed eller forvirring, som om personerne faktisk ikke rigtig ved, hvad de nu skal gøre i de situationer, tilværelsen placerer dem i. Fremmes denne stemning mon af, at spillerne intet manuskript har?

MF. – I det virkelige liv er der jo ingen, der har et manuskript om, hvordan han skal tale eller opføre sig inden for de næste timer, og sådan ønsker jeg også, at mine film skal være. Forvirringen er naturlig, for i livet tvinges man også hele tiden til at optræde spontant og uforberedt.

Buck Henry: Lad mig tilføje, at som skuespiller er det en fantastisk oplevelse ikke at have et manuskript til rollen, – en kendsgerning jeg selvfølgelig må beklage dybt som manuskriptforfatter! Det er rigtigt, at det skaber denne forvirrede og usikre atmosfære i filmen, men som skuespiller føler man sig samtidig lettet for et kolossalt ansvar. Man behøver ikke at bekymre sig om, hvorvidt man glemmer et vigtigt ord i manuskriptet eller bytter rundt på nogle sætninger, som manuskriptforfatteren har organiseret i en meget omhyggelig rækkefølge. Man er meget mere afslappet og spontan.

MF. – Og jeg tror, at hvis skuespilleren føler et meget tungt ansvar over for manuskriptet, så bliver hans spil også alt for tungt. Han kan ikke undgå hele tiden at tvinge sig selv til at være god, og denne tvangsfølelse hæmmer ham i sidste ende i hans udfoldelse.

CBT. – De bruger meget få panoreringer og travellings og optager næsten altid scenerne med fast kamera. Skyldes denne teknik også, at De ønsker at gøre skuespillerne uafhængige af eventuelle kamera-bevægelser, så de kan opføre sig friere?

MF. – Jeg bryder mig ikke om at gøre tingene på en kompliceret måde, hvis det ikke er nødvendigt. Og netop når man improviserer og vil stille skuespillerne så frit som muligt, så må man forenkle sin teknik,

så skuespillerne har så stor bevægelsesfrihed som muligt.

BH. – Ja, så man er fri for at skulle overholde bestemte kridtmærker på gulvet og hele tiden sørge for at blive inden for bestemte belysningsmæssige rammer.

CBT. – Men jeg spekulerer på, om denne teknik måske også er med til at skabe afstand mellem personerne på den måde, at de klippes sammen i hvert sit billede i stedet for ved hjælp af panoreringer at befinde sig i samme billede. Har De tænkt på det?

MF. – Det ved jeg ikke, men i hvert fald er man meget friere stillet i klippebordet, hvor man virkelig kan skabe relationerne og spændingerne mellem folk via klipningen. Hvis man derimod har alle personerne i det samme billede, er ens klippemuligheder jo stærkt begrænsede, – og klipningen er faktisk en meget vigtig del af mine film.

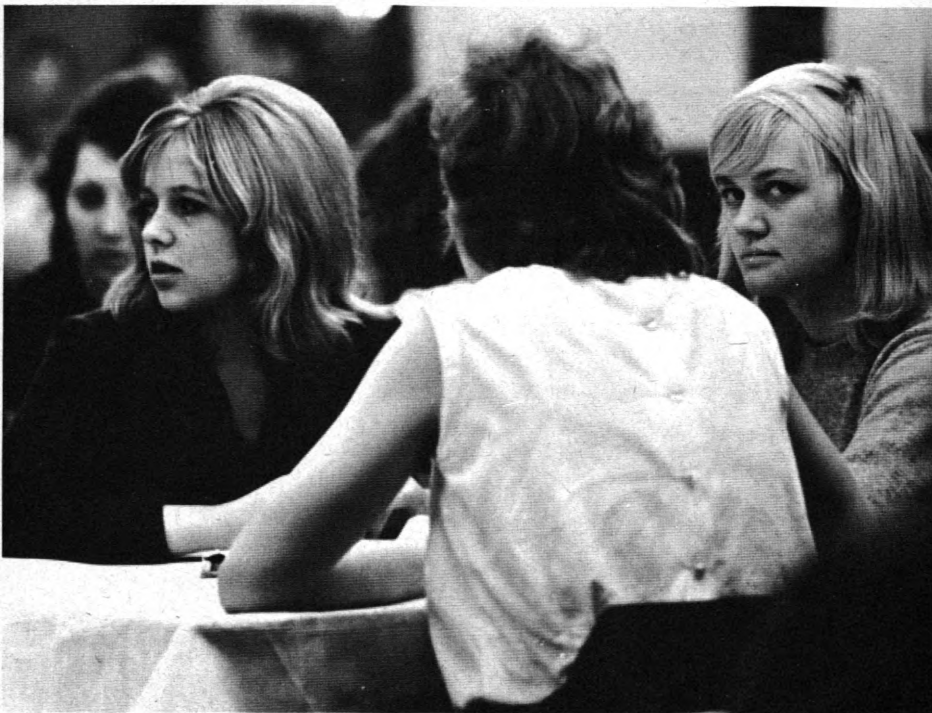
CBT. – Netop klipningen af »Taking Off« synes at rumme elementer, der er nye for Dem i den forstand, at De nogle gange ligesom foregriber den næste scene via klipningen. Første gang er da Buck Henry sidder hos psykiateren, og hvor De foregriber sangprøverne ved meget hurtige klip til en pige. I øvrigt ved jeg ikke, hvor vellykket effekten er lige der, for får man ikke en falsk fornemmelse af, at pigen er noget, der foregår inde i hovedet på Buck Henry?

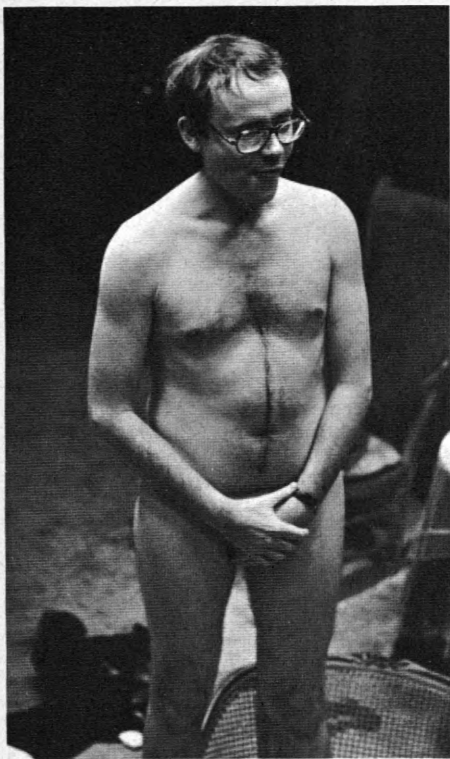
BH. – Men jeg synes, det er ganske spændende at give tilskuerne denne usikkerhed et stykke tid, indtil sammenhængen senere bliver klarere, og man forstår, at begge historier løber parallelt.

MF. – Jeg ved godt, at disse første hurtige klip kan virke forvirrende, men jeg tror, de er nødvendige for at etablere filmens mønster, så at man ikke senerehen forvirres over at bevæge sig frem og tilbage mellem sangprøverne og resten af filmen.

BH. – Og faktisk ser man jo pigerne, før man ser mig hos psykiateren, så i virkeligheden kunne jeg lige så godt befinde mig inde i hovedet på pigerne.

Balscener er et stadigt tilbagevendende motiv i Formans film; her er en scene fra »Blondinens kærlighed« med Hana Brejchova i hovedrollen (t.h.).





Milos Forman: »Når ungerne stikker af, er det forældrene der sættes i bevægelse og gennemgår alle mulige dramaer.« (Buck Henry i »Taking Off«).

MF. – Det er noget, du siger for at stimulere din forfængelighed, hvad!

CBT. – Der er en tilsvarende klipning i skiftet fra moderen, der danser denne hysteriske dans alene for sin mand, og så til publikum der er samlet i foreningen af de forsvundne børns forældre. Publikum klippes ind som tilskuere til moderens dans og klapper ad hende, da hun er færdig.

BH. – Det er en ekstraordinært god scene, og det kan jeg sige uden beskedenhed, siden jeg ikke selv er med i den. For det første er effekten overordentlig morsom og får virkelig folk til at le, for det andet er det ikke blot en effekt, men en meget smidig overgang til næste scene. Denne utroligt private dans synes for et øjeblik at blive overværet af et kæmpepublikum.

MF. – Det er, hvad alle pigerne i filmen går og drømmer om, – at optræde for dette massepublikum. Jeg kan lide at lege filmisk med disse løse associationer.

CBT. – De skrev manuskriptet sammen med Jean-Claude Carrière, Buñuels manuskriptforfatter. Hvordan arbejdede I sammen?

MF. – Han var kun én af forfatterne og ikke nødvendigvis den vigtigste. De har alle samme slags vigtighed, og samarbejdet med Carrière var næsten ufrivilligt. Vi var sammen som venner i New York uden tanke om noget samarbejde. Han fulgte mig, når jeg talte med unge og med deres forældre i The Village, og gradvist opdagede vi, at vi var begyndt at arbejde sammen med endeløse diskussioner om, hvad vi havde hørt i dagens løb, og om mulighederne for at bruge det i en film. Og med hensyn til samarbejdet er det meget svært at skelne imellem, hvem der har bidraget med hvilke ideer. Det udspringer alt sammen af et fællesskab, f. eks. kan jeg sige noget, som lyder meget dumt, men som alligevel kan få min medarbejder til at

komme med den rigtige idé eller omvendt. Og hvad er så vigtigst: min dumhed eller hans idé?

TEMAER

MK. – Alle Deres film synes at handle om en fantastisk mangel på kommunikation, ikke blot mellem forældre og børn, men også mellem forældre indbyrdes. Mener De, at denne non-kommunikation har noget at gøre med menneskers sociale miljø?

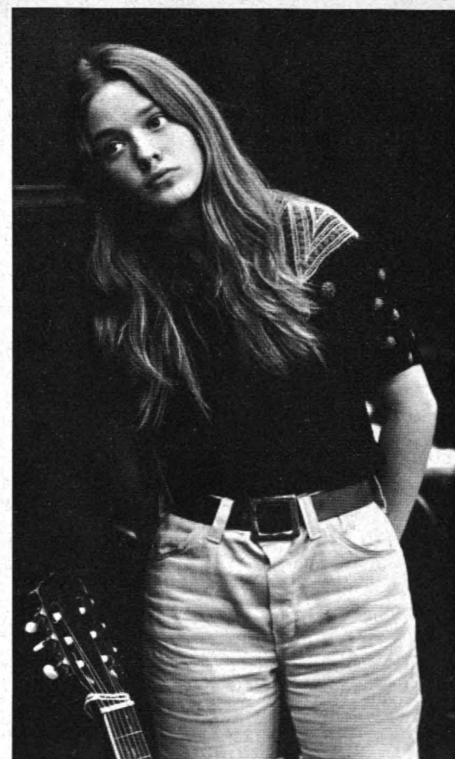
MF. – Jeg tror, at afstanden mellem forældre og børn er et emne, som altid har været og altid vil være behandlet af kunstnere, fordi det er et universelt problem, der aldrig vil blive løst. Muligvis har den manglende kommunikation mellem forældre-børn og mellem ægtefæller noget at gøre med vores miljø, men jeg tror, at den dybeste baggrund for problemet ligger i vor natur. Den grundlæggende spænding mellem ægtefæller har ofte noget at gøre med, hvad tiden gør ved vor kærlighed og vort sexliv. Kærligheden forandrer sig med årene, og vi ser ikke altid disse forandringer i øjnene, men prøver at fastholde gårsdagens kærlighed, selv om den ikke mere er den samme. Jeg tror, der er brug for at bygge en ny form for samvær op mellem mand og kvinde.

CBT. – Ofte har man på fornemmelsen, at De skildrer ægteskabet som en form for fængsel.

MF. – Fra et bestemt synspunkt er det et fængsel, og denne følelse forstærkes ofte, hvis ægteskabet udsættes for prøvelser. Så kan det blive en meget smertefuld institution, for til syvende og sidst er vi alle individualister, og vores ønsker og krav går ikke altid i samme retning. I USA føler man ofte meget stærkt spændingen mellem den ca. 40-årige mand, der satser alt på karriere og succes, mens hustruen på 35 stadig er så ung, at hun forsøger at knytte manden stærkere til sig og hjemmet.

CBT. – Det er meget slående i »Taking Off«, at de unge næsten ingen dialog har hele filmen igennem. Skal det opfattes som en kritik af de unge, at de er ude af stand til at formulere sig, eller er hensigten den modsatte: at vise at ord faktisk er overflødige som kommentar til den verden, de unge ikke kan tilpasse sig?

MF. – Jeg har skildret de unge, som de ser ud for mig. Når de taler i virkeligheden, er de ofte meget kedelige at lytte til, og samtidig kan deres tavshed være meget mere talende og udtryksfuld end mange ord. Hvad de har at sige, udtrykker de muligvis bedst i deres sange, – det er derfor, sangene spiller så stor en rolle i filmen. Da jeg udvalgte piger til filmen, foreslog jeg dem alle, at de skulle tage deres egne sange med og synge dem for mig, så jeg kunne vælge ud på det grundlag. Og jeg husker en bestemt pige: da jeg begyndte at tale med hende, syntes jeg, hun var komplet åndssvag. Hun sagde ingenting, hun så ud, som om hun kedede sig til døde, og når jeg spurgte hende om noget, svarede hun kun ja eller nej eller ved ikke. Jeg bad hende synge en sang, men havde faktisk opgivet hende på forhånd, – og så sang hun denne fantastiske smukke sang »Even the Horses had Wings«, som virkelig afslørede et dybt og originalt forhold til tilværelsen. Jeg tog hende straks med i filmen. Men jeg var meget ofte ude for dette, at de unge ikke kunne formulere sig verbalt.



Milos Forman: »Deres tavshed kan være meget mere talende og udtryksfuld end mange ord.« (Linnea Heacock i »Taking Off«).

CBT. – Kan det ikke også skyldes, at De måske befinder Dem på den anden side af den generationskløft, De laver film om?

MF. – Meget muligt. For indbyrdes snakker de unge jo som fugle!

Jan Aghed: – De filmer generationsproblemer, og De fremstiller forældre-generationen som temmelig korrupt og hyklerisk i både Deres tjekiske og amerikanske film. Vil det sige, at De er stødt på præcis de samme problemer i USA som i Tjekkosllovakiet?

MF. – Den verden, jeg kender, – jeg kender ikke Afrika eller Asien, – men i den verden jeg kender, er folk ikke så forskellige. Der er større ligheder end forskelle, og at de taler forskelligt sprog, betyder ikke nødvendigvis, at de opfører sig forskelligt.

JA. – Men ville man ikke forvente, at mennesker i et veludviklet kapitalistisk system ville have andre værdinormer og derfor opføre sig anderledes end mennesker i et socialistisk land som Tjekkosllovakiet?

MF. – I dag forsøger alle regeringer og systemer i verden at organisere og dirigere folks liv så meget som muligt, og jeg ser ingen forskel på et bureaukrati i et socialistisk eller et kapitalistisk land. I begge tilfælde kan det være lige vanskeligt at finde den mand, der træffer de afgørende beslutninger, – jeg tænker her især på mine erfaringer inden for filmverdenen, hvor jeg gang på gang er blevet slået af ligheden mellem amerikanske producenter og tjekiske embedsmænd. Og jeg tror ikke, at forskellen i levestandard er særlig væsentlig. Da jeg som student tjente 400 kr. om måneden så jeg frem til den tid, da jeg skulle tjene 2000 kr., men selv når jeg som filminstruktør tjener 10.000 kr. om måneden kan jeg stadig ikke få pengene til at slå til. Og jeg tror ikke, at flere penge ændrer på vores forhold til andre mennesker, – det skulle da

lige være i den forstand, at penge kan gøre problemer mere smertefulde, for når mange penge er med i spillet, bliver grusomheden mere grusom, jalousien mere jaloux og misundelsen stærkere.

JA. – Vil De også mene, at man finder samme form for hyklери og dobbeltmoral i Deres eget land som i USA. Er mennesker også på det moralske plan mere eller mindre ens?

MF. – Det er svært at sige. Hvis man tjener penge på sin ærlighed, er det meget lettere at være ærlig, end hvis man bliver betalt for at være uærlig eller hyklerisk. Men faktisk kan jeg ikke lide at generalisere. Når mennesker i Prag spørger mig, hvordan USA så er, svarer jeg dem, at alt, hvad de har hørt om USA er sandt, både det værste og det bedste. Man kan finde alt. Selvfølgelig er der masser af mennesker i USA, der blot passer deres job og tier stille, fordi de tjener flest penge på den måde. De handler mod deres egen overbevisning, men tilsvarende er der mange mennesker i Tjekkosllovakiet, som er medlem af det kommunistiske parti af ren opportunistisme, fordi det gør deres tilværelse behageligere.

JA. – Men denne her forening af forældre for bortløbne børn synes at være et meget amerikansk fænomen. Ville en sådan forening kunne opstå i Tjekkosllovakiet?

MF. – Den er formentlig et resultat af USA's vældige territoriale udstrækning. I et så stort land laver man straks en forening, når man vil løse fælles alvorlige problemer. I øvrigt eksisterer denne forening jo ikke i virkeligheden, men efter filmen har jeg fået henvendelser fra mange forældre, der gerne vil have foreningens adresse for at blive medlemmer af den!

JA. – Foreningens medlemmer synes ikke særlig interesseret i børnene. Det er mere, som om formålet med foreningen er at have en god undskyldning for at trække i det fine tøj, more sig sammen og ryge hash sammen. Børnene forsvinden virker nærmest som et påskud.

MF. – Det er én side af sagen. Folk føler sig selvfølgelig mindre alene, når de er sammen med andre mennesker, der har samme problemer som de selv. Selvfølgelig samles de for at trøste sig selv lidt, men det finder jeg meget rørende og menneskeligt. Det er der da ikke noget ondt i. Det er blot trist, at de virkelige problemer er så vanskelige at løse, at de lidt nemmere problemer gøres til de primære.

JA. – Jeg blev slået af Deres fantastiske sans for timing i »Taking Off«, men føler De, at De udvikler Dem fra film til film nu, eller at De blot arbejder med en form for humor, som De én gang for alle har introduceret?

MF. – Man udvikler altid sin personlige smag under arbejdet, og man kommer nemt til at kede sig ved ting, man har gjort tidligere. I mine første film var jeg f. eks. hovedsagelig interesseret i en Cinéma Vérité-agtig måde at filme på. Jeg var meget fascineret over at se et virkeligt levende ansigt på filmstrimlen, men i dag er jeg nok mere interesseret i strukturelle problemer. Dette er imidlertid noget, der udvikler sig ubevidst hos en, – det er ikke et resultat af en bestemt teori.

POLITISKE ALLEGORIER

CBT. – De sagde før, at De ikke laver politiske, men sociale film. Gælder det for Deres seneste tjekkiske film »Brandmænd i fyr og flamme«, at De også betragter den som en social film mere end som en politisk allegori?

MF. – Ja, jeg betragter den primært som en film om social opførsel, men samtidig ved jeg godt, at man i dag praktisk taget intet kan gøre, uden at det får politisk betydning. Man kan ikke engang i USA købe en vindruer, uden at det er en politisk handling: der var en strejke, og købte man druer, var man automatisk reaktionær.

CBT. – Men da De lavede filmen om

brandmændene, havde De da aldrig de stalinistiske politikere i Prag i tankerne?

MF. – Selvfølgelig tænkte jeg på dem nu og da, men det var ikke grunden til, at jeg lavede filmen. Jeg begynder aldrig med en tese, men foretrækker at starte med den konkrete situation, med folks opførsel, deres karakter og udvikle historien herfra. Og hvilke metaforer der så eventuelt viser sig at være i den færdige film, det har jeg på en måde ikke kontrol over.

CBT. – Er det rigtigt, at De blev uvenner med de tjekkiske brandmænds organisation på grund af filmen?

MF. – Ja, i begyndelsen. Det var ikke de professionelle brandfolk, men alle de frivillige. De truede med at trække sig tilbage fra deres arbejde som protest mod filmen, fordi de følte sig latterliggjort i den. Men jeg nåede til enighed med dem ved at forsyne de tjekkiske kopier af filmen med en fortekst, der sagde, at dette ikke specielt var en film om brandmænd, men en film der gav et generelt billede af vort samfund eller af enhver social organisation.

CBT. – Der er en bestemt scene, der på en måde er blevet et varemærke for Dem. I alle Deres film er der en vigtig balscene, der handler om folk, der forgæves forsøger at more sig, men som ikke rigtigt kan slå sig løs, – og i »Brandmænd i fyr og flamme« vokser der næsten en hel allegori frem af dette bal.

MF. – Ja, jeg har altid været fascineret af baller eller fodboldkampe eller andre begivenheder, hvor en masse mennesker mødes. Jeg er fascineret af alle disse ansigter og forskellige reaktioner. Og hvis folk generelt ikke synes at more sig under mine baller, så skyldes det nok mine egne private tømmermænd. Jeg havde aldrig større succes på baller, fordi jeg altid forventede mere, end jeg fik. Da jeg som 17-årig skulle til mit første bal, glædede jeg mig lang tid i forvejen og blev skuffet på ballet, fordi jeg syntes, jeg gik glip af et eller andet. Nu ved jeg, at jeg ikke gik glip af noget, – sådan er det bare.

CBT. – Bliver der også en bal-scene i Deres næste film?

MF. – Ja, den kommer til at handle om en stor afskedsfest, som nogle Vietnam-veteraner i en lille amerikansk provinsby holder for en ung mand, der skal sendes af sted til Vietnam. Endnu er det for tidligt at sige ret meget om den, for jeg arbejder stadig på manuskriptet, men i hvert fald skal det være en komedie, og jeg vil ikke presse noget direkte politisk budskab ind i filmen, men derfor skal der nok alligevel til slut blive politiske aspekter af den færdige film.

JA. – Finder De det vanskeligt eller umuligt at arbejde i tjekkiske filmstudier i øjeblikket?

MF. – Det har jeg vanskeligt ved at udtale mig om, for jeg har ikke været i et tjekkisk filmstudie i over 2 år nu, og det er meget svært at overskue situationen. Men jeg er nu og da i Prag for at besøge min kone og mine børn, som stadig bor der. Min kone er skuespillerinde og har meget at lave, både teater-, film- og TV-arbejde, og da hun ikke taler andre sprog, ville hun bare ende som frustreret husmor, hvis hun tog med mig til USA. Derovre ville jeg holde hende i en slags fængsel og pludselig finde mig midt i de problemer, som mine film handler om.

(Oversat af Chr. Braad Thomsen)

Mens brandmændene fester, brænder et hus ned. (Fra »Brandmænd i fyr og flamme«).

