



PHILIP STRICK
PENELOPE HOUSTON

Samtale med Stanley Kubrick

Stanley Kubricks nye film »A Clockwork Orange« imødeses med store forventninger. Det er hans første film siden »2001«, og hvis hans foregående film var en odysse i rummet, så er »A Clockwork Orange« blevet betegnet som »en odysse i den menneskelige personlighed«. Filmen er blevet en fantastisk publikumssucces i New York og London, og den har delt kritikken op i to skarpe lejre. Repræsentativ for den positive holdning til »A Clockwork Orange« er Paul D. Zimmerman i sin anmeldelse i »Newsweek« 3. januar, hvor filmen omtales som »en slags intellektets og fantasens tour de force, der gør Kubrick til et af filmkunstens virkelige genier«. Og som et eksempel på en yderst afvisende holdning til filmen kan henvises til Jonathan Cotts anmeldelse i »Rolling Stone« 2. marts, hvor Kubrick angribes for at »koreografere volden og derfor romantisere den«. Cott mener desuden, at Kubricks film er visuelt fantasiløs sammenlignet med f.eks. Kurosawas »De syv Samuraier« og

Glauber Rochas »Gud og Djævelen i Solens Land«.

En kopi af »A Clockwork Orange« var endnu ikke kommet til Danmark ved redaktionens slutning, og »Kosmorama« må derfor vente med at anmelde filmen til næste gang. Men som en introduktion til filmen bringer vi her et grundigt interview med Kubrick om filmen. Kubrick-interviews er meget sjældne, og når han undertagelsesvis modtager filmjournalister, kræver han altid at få lejlighed til at læse korrektur på interviewet og redigere det. Disse betingelser stillede han osse »Sight and Sound«s to medarbejdere Penelope Houston og Philip Strick, der velvilligt har givet »Kosmorama« mulighed for at publicere deres interview samtidig med »Sight and Sound«.

Et kort handlingsreferat af filmen kan være nødvendigt for at følge med i interviewet: »A Clockwork Orange« foregår i London i den nærmeste fremtid. Alex (Malcolm McDowell) er en bandeleder,

der sammen med sine venner terroriserer, voldtager og myrder folk for deres fornøjelses skyld. Alex arresteres af politiet, efter at han har myrdet en dame med en phallos-skulptur. Myndighederne udsætter Alex for en regulær gang hjernevask med det moralske formål at forandre hans personlighed: han får personlighedsændrende indsprøjtninger og tvinges til at se volds- og sexfilm så længe, at han er ved at brække sig. Til sidst bruges han i en videnskabelig demonstration som bevis på, i hvor høj grad det nu er muligt totalt at bestemme over menneskets psyke. Da Alex vender tilbage til den verden, han kom fra, møder han bl.a. en invalid forfatter, hvis kone Alex tidligere har voldtaget og dræbt. Alex blir psykisk torteret af forfatteren, og senere får regeringen dårlig samvittighed over, hvad der er blevet gjort imod Alex. Man forsøger at give ham hans gamle selv tilbage, og det lykkes fuldt ud.

C.B.T.

– *Hvor tæt arbejdede De sammen med forfatteren Anthony Burgess under bearbejdelsen af »A Clockwork Orange« for lærredet?*

– Jeg havde faktisk ingen lejlighed til at diskutere romanen med Anthony Burgess. Han ringede til mig en aften, da han rejste gennem London, og vi havde en kort snak over telefonen. Det var nærmest en udveksling af vittigheder. På den anden side betød det ikke så meget, for med hensyn til en bog, der er så fremragende skrevet som »A Clockwork Orange«, må man være doven, hvis man ikke inden for romanens tekst kan finde svaret på ethvert spørgsmål, der måtte opstå. Jeg tror, det er rimeligt at sige, at alt, hvad Burgess måtte have at sige om historien, allerede er sagt i bogen.

– *Den væsentligste tilføjelse, De synes at have foretaget til den oprindelige historie, er scenen med Alex's introduktion til fængslet. Hvorfor følte De, at dette var vigtigt?*

– Det er muligvis den længste scene, men jeg mener ikke, det er den vigtigste. Det var en nødvendig tilføjelse, for fængselssekvensen er sammenpresset i sammenligning med romanen, og der måtte være noget, som lagde tilstrækkelig vægt på den idé, at Alex faktisk blev fængslet. Det rutineagtige i dette at blive optaget i fængslet, som faktisk vises ret præcist i filmen, synes at frembringe den nødvendige vægt.

– *I bogen foretager Alex endnu et mord, mens han er i fængsel. Ved at udelade dette løber De så ikke den risiko, at det kan se ud, som om De deler Alex's opfattelse af sig selv som en højtbevaget uskyldighed?*

– Det mener jeg ikke, og Alex ser ikke sig selv som en højtbevaget uskyldighed. Han er helt klar over sin egen ondskab og accepterer den med fuldstændig åbenhed.

– *Hvorfor udelod De så dette ekstra mord?*

– Fordi jeg syntes, det var rigtigt at udelade det. Bortset fra alle andre overvejelser er filmen 2 timer og 17 minutter lang, så det er et spørgsmål om at udvælge.

– *Alex synes at være en langt mere behagelig person i filmen end i bogen ...*

– Alex gør intet forsøg på at bedrage sig selv eller publikum, hvad angår hans totale fordærv og ondskab. Han er selve ondskabens personifikation. På den anden side har han vindende egenskaber: hans fuldstændige oprigtighed, hans vid, hans intelligens og hans energi, – dette er tiltrækkende egenskaber, som jeg føler, han deler med Richard III.

– *Den vold, der udøves mod Alex i hjernevask-sekvensen, er faktisk mere forfærdende end alt, hvad han selv har gjort ...*

– Det var absolut nødvendigt at lægge vægt på Alex's brutalitet, for ellers ville der være en moralsk forvirring med hensyn til, hvad regeringen gør mod ham. Hvis han var en mindre skurk, så kunne man sige: »Åh, ja, selvfølgelig skulle han ikke udsættes for denne psykologiske behandling; det er alt for forfærdeligt, og faktisk var han ikke så slem igen.« På den anden side, når man har set ham udføre så afskyelige handlinger, og man så stadig indser den utrolige ondskab, som regeringen begår, når den forvandler ham til noget mindre end menneskeligt for at gøre ham god, så synes jeg, bogens vigtigste mo-

ralske idé er klar. Det er vigtigt for et menneske, at det kan vælge mellem at være godt eller ondt, også selv om det vælger at være ondt. At fratage ham dette valg er at gøre ham til noget mindre end menneskeligt – en urværksappelsin.

– *Men inviterer De ikke til en slags identifikation med Alex?*

– Jeg tror, at i forlængelse af de personlige kvaliteter, jeg nævnte, så er der den grundlæggende psykologiske, ubevidste identifikation med Alex. Hvis man ser på historien ikke på det sociale eller moralske plan, men på det psykologiske drømmeagtige plan, kan man opfatte Alex som en Id-figur. Han er i os alle. I de fleste tilfælde synes denne erkendelse at tilvejebringe en form for sympati hos publikum, men nogle mennesker blir meget vrede og ilde til mode. De er ude af stand til at acceptere dette syn på dem selv, og derfor blir de vrede på filmen. Det er lige som Kongen, der dræber den budbringer, der kommer med dårlige nyheder til ham, og belønner ham, der kommer med gode nyheder.

Vold på film

– *Sammenligningen med Richard III er et slående forsvaret mod de anklager, der går ud på, at filmen tilskynder til vold, forbrydelser osv. Men da Richard er en sikkert anbragt, fjern og historisk figur, er det så et fuldkomment forsvar?*

– Der findes intet bevis for, at vold i film eller TV er årsag til vold ude i samfundet. At fokusere sin interesse på dette aspekt er at ignorere de vigtigste årsager, som jeg ville opstille således: 1. Arvesynden: det religiøse synspunkt. 2. Uretfærdig økonomisk udbygning: det marxistiske synspunkt. 3. Følelsesmæssig og psykologisk frustration: det psykologiske synspunkt. 4. Genetiske faktorer baseret på Y-kromosom-teorien: det biologiske synspunkt. 5. Mennesket – den dræbende abe: det evolutionære synspunkt.

At forsøge at hæfte noget ansvar på kunsten som årsag til livet synes for mig at være at vende tingene på hovedet. Kunsten består i at omforme (*reshape*) livet, men den skaber ikke livet eller er årsag til livet. Desuden er dette at hæfte mægtige suggestive egenskaber til en film i modstrid med det videnskabeligt accepterede synspunkt, at selv efter en dyb hypnose, en post-hypnotisk tilstand, kan mennesker ikke bringes til at gøre ting, der er i modstrid med deres natur.

– *Er der nogen form for vold på film, som De betragter som socialt farlig?*

– Jeg accepterer ikke, at der findes nogen forbindelse, men lad os hypotetisk sige, at der muligvis er en forbindelse. Hvis der var en sådan, ville jeg mene, at den form for vold, der kunne forårsage en konkurrerende impuls, er den vold, der bare er »for sjov«: den slags vold, man ser i James Bond-filmene eller i Tom og Jerry-serierne. Urealistisk vold, saneret vold, vold der præsenteres som en vits. Dette er den eneste form for vold, der muligvis kunne få nogen til at ønske at efterligne den, men jeg er ret overbevist om, at end ikke denne slags vold har nogen virkning.

Der kan muligvis endog argumenteres til støtte for den opfattelse, at en hvilken som helst form for vold på film faktisk tjener et nyttigt socialt formål ved at være et middel for folk til pr. stedfortræder at befri dem for

de opdæmmede, aggressive følelser, som hellere burde udtrykkes i drømme eller i den drømmeagtige tilstand det er at se en film, frem for i nogen form for virkelighed eller sublimering.

– *Er det ikke nærliggende for Deres publikum i tilfældet »A Clockwork Orange« at antage, at De støtter Alex's synspunkt og i nogen grad påtager Dem et ansvar for det?*

– Jeg mener ikke, at noget kunstværk har pligt til at være andet end et kunstværk. Der er selvfølgelig betydelig uenighed om, som der altid har været, hvad et kunstværk er, og jeg burde være den sidste til at komme med en definition. Jeg morede mig over Cocteau's film »Orphée«, da digteren får rådet: »Forbavs mig«. Den Johnson'ske definition på et kunstværk er også meningsfuld for mig, og den er, at et kunstværk enten må gøre livet mere behageligt eller mere uholdeligt. En anden kvalitet, som jeg synes udgør en del af definitionen, er, at et kunstværk altid er opmuntrende og aldrig deprimerende, ligegyldigt hvad dets emne så er.

Tekniske aspekter

– *Deres valg af linser til at optage filmen med giver den ofte en let forvrænget visuel kvalitet. Hvorfor ønskede De, at den skulle se ud på denne specielle måde?*

– Det kan synes yderst indlysende, men jeg tror alligevel, det er værd at sige, at når man laver en film, så må man – i forlængelse af ethvert højere formål, man har i tankerne – samtidig være interessant, visuelt interessant, fortælle-mæssigt interessant, interessant fra et skuespiller-mæssigt synspunkt. Alle ideer, der kan skabe interesse, må holdes op mod den målestok, som udgøres af historiens tema, de fortælle-mæssige krav og scenens formål, men inden for dette må man gøre et kunstværk interessant. Jeg husker en kommentar i bogen »Stanislavski Directs«, i hvilken Stanislavski fortalte en skuespiller, at han havde den rette forståelse for rollen, den rette forståelse for stykkets tekst, og at hvad han gjorde var fuldstændig troværdigt, men at det alligevel ikke var godt, fordi det ikke var interessant.

– *Kontrollerede De selv det håndholdte kamera under kampen med Kattedamen?*

– Ja, alt det håndholdte kamera-arbejde er mit eget. Bortset fra at jeg synes, det er sjovt selv at fotografere, finder jeg det virkelig umuligt at forklare, hvad man ønsker i en håndholdt indstilling, til selv den mest talentfulde og følsomme fotograf.

– *I hvor høj grad giver De en fornuftsmæssig forklaring på en indstilling, før De arrangerer den?*

– Der er visse aspekter omkring en film, som man meningsfuldt kan tale om, men fotografering og klipning kan ikke udsættes for en verbal analyse. Det svarer meget til det problem, man har med at snakke om malerier eller musik. Spørgsmålene om den involverede smag og de beslutnings-skabende kriterier er principielt ikke-verbale, og hvad man end siger, så er det lidt som at læse noter på et pladehylster. Der er tale om beslutninger, som må foretages hvert andet minut under optagelserne, og de er afhængige af instruktørens smag og fantasi.

– *Der er meget lidt efter-synkroniseret dialog, ikke?*

– Der er ingen efter-synkronisering. Jeg er meget tilfreds med det, for hver eneste scene

blev optaget på »location«, selv de såkaldte dekorationer, som vi opførte, blev faktisk opført i en fabrik ca. 40 fod fra den larmende High Street i Borehamwood, et par hundrede yards fra det gamle MGM-studie. Alligevel lykkedes det os at få helt acceptable rene lydoptagelser.

Med det moderne udstyr, der er tilgængeligt i dag i form af mikrofoner, radiosendere osv., skulle det være muligt at få en brugbar lydoptagelse næsten hvor som helst. I scenen, hvor vagabonden opdager Alex, der står og ser på Themsen ved Albert Bridge, var der så meget trafikstøj på stedet, at man måtte råbe for at høre hinanden, men det lykkedes os at få et så roligt lydbånd, at det var nødvendigt at tilføje gadelarm i den sidste mixning for at gøre scenen realistisk. Vi brugte en mikrofon på størrelse med en papircrclip, og den blev hæftet på vagabondens halstørklæde med sort tape. I adskillige indstillinger kan man se mikrofonen, men man aner ikke, hvad det er, man ser på.

– Når man koncentrerer sig så meget om filmens handling, som De gør, er der så ikke en fare for, at de mindre roller kan virke for en-dimensionelle?

– Der er altid en fare for, at alt, hvad man gør i en film, ikke fungerer, det kan være kedeligt eller vagt eller dumt. Når man tænker på de største øjeblikke i en film, tror jeg, man næsten altid husker billeder snarere end scener og i hvert fald aldrig dialog. Det, som en film gør bedst, er at bruge billeder med musik, og jeg tror, det er disse øjeblikke, man husker. Noget andet er den måde, en skuespiller gjorde noget på: den måde Emil Jannings tog sit lommetørklæde frem på og pudsede sin næse i »Den blå Engel«, eller disse vidunderligt smukke drejninger, som Nikolai Cherkassov foretog i »Ivan den Grusomme«.

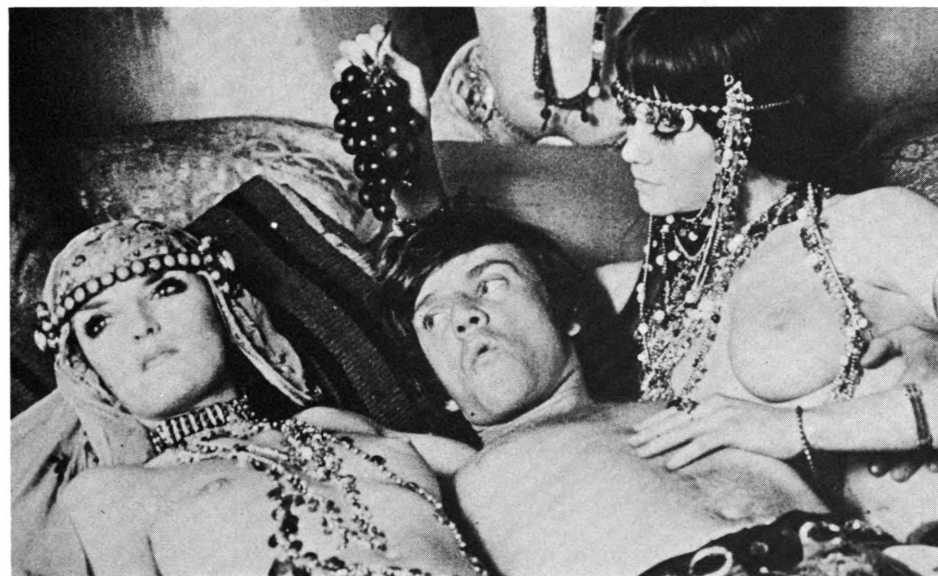
At acceptere usikkerheden

– Hvor meget planlægger De, før De begynder at optage en scene?

– Lige så meget som der er timer på dagen og dage i ugerne. Jeg tænker på en film næsten uafbrudt. Jeg forsøger at visualisere den, og jeg forsøger at udarbejde enhver mulig variation af ideer med hensyn til de forskellige scener, men jeg har opdaget, at når man så endelig kommer frem til den dag, hvor scenen skal optages, og man kommer til stedet med skuespillerne, og man allerede har set nogle af de optagne scener, så er det på en måde altid forskelligt. Man finder ud af, at man ikke virkelig har udforsket scenen fuldstændigt. Man har måske tænkt ukorrekt på den, eller man har simpelt hen ikke opdaget en af de variationer, som nu i sammenhæng med alt andet, som er optaget, simpelt hen er bedre end alt, hvad man på forhånd havde udtænkt. Det sidste øjebliks realitet, lige før man optager, er så fantastisk, at alle foregående analyser må vige for de indtryk, man modtager under disse omstændigheder, og medmindre man bruger dette feedback til sin fordel, medmindre man tilpasser sig det og accepterer den undertiden forfærdende usikkerhed, man kan udsættes for, så vil man aldrig kunne få det bedste ud af sin film.

– Hvor meget improviserer De, når De kommer til det sidste øjeblikks virkelighed?

– Når jeg starter på en ny scene, så er



»Når man laver en film, så må man samtidig være interessant – visuelt interessant, fortælmæssigt interessant.« De to scener fra »A Clockwork Orange«, som vi her får et glimt af, ser ikke helt uinteressante ud.

det, der ligger mig mest på sinde, at jeg inden for temaets og scenens behov må få noget til at ske, der er værd at komme på film. Det mest afgørende øjeblik kommer, når man begynder at indøve en ny scene. Man ankommer til stedet, holdet står og spiser rundstykker og drikker te og venter på at få at vide, hvad de skal gøre. Man må holde dem uden for det rum, hvor man forbedrer sig og tage al den tid, der er nødvendig, for at få alting til at fungere og give mening. Det er umuligt at definere, hvad denne proces består af. Det har indlysende noget at gøre med smag og fantasi, og det er på dette afgørende tidspunkt, at en film virkelig skabes. Når man ved, at man har fundet frem til noget, der er umagen værd, bliver optagelsen bare et spørgsmål om at

fastholde (og forbedre, hvis man kan) det, man allerede har lavet under forberedelserne. Hvilke problemer der end opstår under selve optagelserne, så er det ikke den slags problemer, der bekymrer mig: hvis skuespilleren ikke får rigtigt tag om det, ja, så vil han få det til sidst. Hvis fotografen ødelægger en indstilling, kan det gøres om. Men det, der aldrig kan gøres om, og det, som er knald eller fald for en film, er disse få timer, man tilbringer alene på stedet med skuespillerne, mens holdet udenfor drikker te.

Undertiden synes man, at scenen overhovedet ikke går an. Den giver ikke nogen mening, når man ser den spillet. Den skaber ikke den nødvendige følelse eller giver de faktiske oplysninger på nogen interessant

måde, eller på en måde der har den rette vægt. En række faktorer kan pludselig sætte en i en tilstand, hvor man ikke har noget at filme. Det eneste, man kan sige om et sådant øjeblik er, at det er bedre at indse det, når man stadig har en chance for at forandre det og skabe noget nyt, frem for at for-evige noget, der er forkert. Dette er den bedste og den værste tid: det er i disse øjeblikke, man får sine bedste ideer, ting som ikke er faldet en ind før, ligegyldigt hvor meget man har tænkt på scenen. Men det er også i disse øjeblikke, man kan stå der og føle sig meget dum og ulykkelig over, hvad man ser, og ikke have den fjerneste idé om, hvad man skal gøre ved det.

– *Har De bevidst en bestemt yndlingsstil, når De optager?*

– Hvis der virkelig sker noget på lærredet, er det ikke afgørende, hvordan det er optaget. Chaplin havde en så enkel filmisk stil, at det næsten var som »I love Lucy«, men man var altid hypnotiseret over, hvad der skete, og ikke klar over den fundamentalt ikke-filmiske stil. Han brugte ofte billige dekorationer, rutine-lys osv., men han lavede store film. Hans film vil formentlig være længere end hvem som helst. Man kan sige, at Chaplin var ingen stil og udelukkende indhold. På den anden side kan det modsatte ses i Eisensteins film, som er udelukkende stil og intet indhold eller – afhængigt af hvor generøs man ønsker at være – ringe indhold. Mange af Eisensteins film er virkelig ret dumme, men de er så smukt lavet, så fantastisk filmiske, at til trods for deres tungt propagandistiske endrothed blir de alligevel vigtige. Selvfølgelig, hvis man kan kombinere stil og indhold har man den bedste af alle tænkelige film.

Klipningen

– *Er der et enkelt aspekt ved hele den film-skabende proces, som De foretrækker?*

– Jeg tror, jeg holder mest af klipningen. Det er det nærmeste, man kommer til fornuftige omgivelser, i hvilke man kan foretage et skabende arbejde. At skrive er selvfølgelig også meget tilfredsstillende, men det er jo ikke at arbejde med film. Selve optagelserne til en film er muligvis de værste omstændigheder, man overhovedet kan forestille sig for noget skabende kunstnerisk arbejde. Der er først problemet med at komme meget tidligt op hver morgen og komme meget sent i seng hver aften. Så er der dette kaos, forvirringen og det hyppige fysiske ubehag. Det ville sikkert svare til, om en forfatter forsøgte at skrive en bog ved en drejebænk på en fabrik i en temperatur, der svinger fra 95 til 100 grader Fahrenheit. I forlængelse heraf er klipningen jo det eneste aspekt ved filmkunsten, som er enestående. Den har ikke forbindelse til nogen anden kunstform: digtning, skuespil, fotografering. Ting som er fremtrædende aspekter af filmkunsten, er alligevel ikke enestående for den, men det er klipningen.

– *Hvor længe varede klipningen af »A Clockwork Orange«?*

– Klipningen frem til lydtilrettelægningen varede ca. 6 måneder, og vi arbejdede syv dage om ugen.

– *Har De nogen sinde problemer med at klippe ud af Deres eget materiale?*

– Når jeg klipper, er jeg kun optaget af spørgsmålene: »Er det godt eller dårligt?«,

»Er det nødvendigt?«, »Kan jeg undvære det her?«, »Fungerer det?« Min identitet forandres til en klippers. Jeg er aldrig optaget af, hvor svært det var at filme dette, hvor meget det kostede osv. Jeg ser på materialet med helt forskellige øjne. Jeg har aldrig problemer med at miste materiale. Jeg barberer alt ned til et minimum. Når man filmer, vil man være sikker på, at man ikke går glip af noget, og at man dækker alt ind så fuldstændigt som tid og penge tillader. Når man klipper, vil man gerne af med alt, som ikke er væsentligt.

– *Hvor meget dækker De Dem ind, når De filmer?*

– Der er altid en konflikt mellem tid, penge og kvalitet. Hvis man dækker sig meget ind med materiale, må man enten bruge en masse penge eller finde sig i at spillets kvalitet bliver mindre. Når jeg filmer en scene, hvor spillet er af størst vigtighed, tager jeg en masse takes, men jeg forsøger ikke at dække mig ind fra forskellige vinkler. Jeg forsøger at filme scenen så enkelt som muligt for at få en maksimal præstation fra skuespillerne uden at udsætte dem for det problem at skulle gentage deres spil for ofte fra for mange forskellige vinkler. Men i handlingsscener, hvor det er relativt nemt at filme, kan man godt ønske sig en masse forskellige vinkler, så man kan lave noget interessant i klipperummet.

Arbejdet med skuespillerne

– *Instruerer De skuespillerne i enhver detalje, eller forventer De, at de i nogen grad skal komme frem med deres egne ideer?*

– Jeg kommer med ideerne. Det er primært instruktørens job. Jeg tror, der er en misopfattelse af, hvad det vil sige at instruere skuespillere: det er normalt noget i retning af, at instruktøren påtvinger vanskelige skuespillere sin vilje, eller underviser folk, der ikke ved, hvordan man skal spille. Jeg forsøger at få fat i de bedste skuespillere i verden. Problemet kan sammenlignes med en dirigents. Der er ikke megen fornøjelse ved at forsøge at få en pragtfuld ydelse ud af et studenterorkester. Det er svært nok at få alle de detaljer og nuancer, man kunne ønske, fra det bedste orkester i verden. Man er interesseret i store, virtuose solister, og sådan er det også med skuespillere. Så er det ikke nødvendigt at lære dem, hvordan man skal spille, eller at disciplinere dem eller påtvinge dem sin vilje, for der er som regel ingen problemer i den retning. En skuespiller vil næsten altid gøre, hvad man ønsker, han skal gøre, hvis han er *i stand til* at gøre det, og eftersom store skuespillere er i stand til at gøre næsten alt, viser det sig, at man har meget få problemer. Så kan man koncentrere sig om, hvad man ønsker, de skal gøre, hvad er denne persons psykologi, hvad er scenens formål, hvad handler historien om? Det er ting, som ofte forplumres og kræver enkelhed og nøjagtighed. Instruktørens job er at forsyne skuespilleren med ideer, ikke at lære ham, hvordan han skal spille eller narre ham til at spille. Det er umuligt at give en skuespiller, hvad han ikke allerede har i form af talent. Man kan give ham ideer, tanker, holdninger. Skuespillerens job er at skabe følelse. Selvfølgelig kan det også være, at skuespilleren har visse ideer, men dette er ikke hans primære ansvar. Man kan gøre en middelmådig skuespiller mindre

middelmådig, man kan gøre en frygtelig skuespiller middelmådig, men man kan ikke komme særlig langt uden det magiske. Store præstationer kommer fra skuespillerens magiske talent plus instruktørens ideer.

Den anden del af instruktørens job er at tænke på smag. Han må afgøre, om det, han ser, er interessant, om det er passende, om det har tilstrækkelig vægt, om det er troværdigt. Dette er beslutninger, som ingen anden kan tage.

– *Kan De lide at arbejde med forskellige skuespillere? Med et par få undtagelser – Peter Sellers f.eks. – bruger De sædvanligvis ikke den samme skuespiller to gange i mod-sætning til en masse instruktører, der åbenbart foretrækker at bygge en stab af folk op, som kender deres arbejde?*

– Jeg tænker ikke i disse baner. Jeg forsøger at vælge de bedste skuespillere til rollerne, hvad enten jeg kender dem eller ikke. Jeg ville undgå skuespillere, der har ry for at være destruktive og neurotiske, men bortset herfra er der ingen, som jeg ikke ville overveje at bruge i en rolle.

Det eneste, som virkelig er vigtigt i ens forhold til skuespillere er, at de må vide, at man beundrer dem, at man beundrer deres arbejde, og der kan man ikke smutte uden om. Man er virkelig nødt til at beundre dem, ellers bør man ikke bruge dem. Hvis de ved, at man beundrer deres arbejde, og det kan de fornemme på tusind forskellige måder, så er det faktisk ligegyldigt, hvad man synes om hinanden, eller hvad man siger til dem, eller om man er på en særlig venskabelig fod med dem eller ikke. Hvad der betyder noget for dem er deres arbejde. Nogle skuespillere er meget underholdende og behagelige og altid i godt humør. De er selvfølgelig behageligere at have om sig end de, der er sure, intetsigende eller gådefulde. Men hvordan de opfører sig, når man ikke filmer, har meget lidt at gøre med, hvad der sker, når der er kamera på.

Filmen om Napoleon

– *De lavede »A Clockwork Orange«, fordi De var nødt til at udsætte Deres Napoleon-projekt. Hvordan står det til med Napoleons-filmen?*

– For det første er mit udgangspunkt, at der aldrig er lavet en stor historisk film, og det siger jeg med en masse undskyldninger og respekt for dem, der har lavet historiske film, inklusive mig selv. Jeg mener ikke, at nogen med held har løst det problem at behandle på interessant måde historisk information, der må videregives, og samtidig opnå en virkelighedsfornemmelse om personernes daglige liv. Man må have en følelse af, hvordan det var at være med Napoleon. Samtidig må man videregive tilstrækkelig historisk information på en intelligent, interessant og koncis måde, så at publikum forstår, hvad der skete.

– *Ville De også inkludere Abel Gance's »Napoleon« i denne dom?*

– Det tror jeg, jeg måtte være nødt til. Jeg ved, at filmen er et mesterværk af filmisk opfindsomhed, og den bragte filmiske fornyelser på lærredet, som stadig kaldes fornyelser, når nogen er modig nok til at forsøge dem igen. Men på den anden side, som en film om Napoleon må jeg sige, at jeg altid har været skuffet over den.

(Oversat af Chr. Braad Thomsen)