

# Alan J. Pakula fortæller om »Sidste vidne«

Andrew C. Bobrow



Andrew C. Bobrow: De har lavet adskillige film, hver i sin specielle stil og helt forskellig fra de andre, men i overensstemmelse med forlægget. Hvordan udvikler De den stil, som De vil bruge i en film?

Alan J. Pakula: Jeg har altid ment, at man udvikler sin stil i en film under selve arbejdet. Første gang jeg læser et manuskript, eller hvis vi går ud fra en bog eller en idé, begynder jeg med at udforme en opfattelse af det. Det var f. eks. ikke min mening, at »Sidste vidne« skulle være en dokumentarfilm. Jeg lavede ikke en redegørelse, for hvad der egentlig skete i Kennedy-attentatet. Af én simpel grund gav jeg mig med fuldt overlæg i kast med at instruere et fiktivt mord: det skulle kunne opfattes som en slags amerikansk myte baseret på noget, som var sket, på nogle visioner af det, som det måske kunne være sket, og på den frygt, som mange af os følte over for det.

Men det var ikke min hensigt at give indtrykket af, at det var en dokumentarfilm om et bestemt attentat, som jeg havde forklaringer og svar på; det ville være uansvarligt, og det er ikke min afdeling at opnuse og afsløre. Jeg skaber nok myter, men min interesse ligger i at udforske nogle betragtninger over et vrængbillede af verden, fordi det afspejler bestemte former for virkelighed særlig intenst. Det var først og fremmest en spændingsfilm, jeg lavede – men en spændingsfilm med tydelige overtoner af virkelige begivenheder. Men den skulle opfattes på sine egne betingelser. Som fiktion.

Så jeg var ikke interesseret i at komme ind i den dokumentaristiske stil. Jeg havde lyst til at skabe en myte, på en vis måde, og for mig var det ligesom en stor plakate i flammende farver. Jeg ville have fat i en masse af de bizarre kontraster, som forekommer i den amerikanske tilværelse, som så mange af os tager for givne. Hvis det skulle lykkes at gøre det, skulle optagelsesstederne udgøre en væsentlig faktor i filmen. Man udvikler sin stil ved at besvare en masse spørgsmål. Hvor skal filmen optages? Hvordan skal dekorationerne se ud? Kostumerne? Jeg har af og til på fornemmelsen, at en instruktørs vigtigste job er at besvare spørgsmål, hvadenten det drejer sig om filmarkitekten, fotografen, kostumetegneren eller manuskriptforfatteren.

Jeg ville give et indtryk af kontrasterne i den amerikanske tilværelse og fra begyndelsen præsentere filmen som en slags teatralisk kuriositet. Det var grunden til, at jeg valgte at placere det første mord på Space Needle-monumentet.

A.B.: Hvad tog De hensyn til, da De valgte optagelsessteder til filmen? De har allerede nævnt Deres bevæggrunde til at vælge Space Needle som baggrund for det første attentat, men kan De sige det mere generelt?

A.P.: Jeg havde kigget mig om i New Mexico. Af forskellige grunde besluttede jeg mig til ikke at optage den i New Mexico, men de voldsomme kontraster slog mig. Man ser ud over de tørre sletter og de små stejle høje, der panoreres en smule, og man befinder sig i kongrescentret i Albuquerque, endnu et af de her stenmonumenter over amerikansk industri, energi og materiel udvikling, som dukker op i alle samfund over hele verden.

Jeg ville gerne behandle en masse amerikanske monumenter. Da jeg kom til Space Needle, skitserede jeg mordet i nærheden af det. Da jeg sammen med Gordon Willis (chef-fotografen) var på udkig efter kameravinkler, stødte vi på en totempæl. Den gav lige det, jeg skulle bruge, om

de utrolige kontraster i det amerikanske liv, om de mange ændringer og civilisationer, der havde været på så uhyggelig kort tid under opbyggelsen af dette samfund – det der på en vis måde genspejles i alle de uroligheder, der finder sted i dag.

Det var ikke noget af det, jeg ville fremlægge direkte, men jeg ville gerne give en vis fornemmelse af det i filmen. Heldigvis var der totempælen; det gav os følelsen af at starte totusind år tilbage i tiden – så bevægede kameraet sig et par centimeter, og så var man i 1974. Vi klippede til en Fjerde Juli-parade, og så var der igen en sammenblanding af epoker. Brandsprøjerne fra det 19. årh. kom med, fordi der var et museum for brandbiler lige i nærheden af Space Needle. Jeg så det, mens vi var på jagt efter optagelsessteder. Det, jeg gerne ville have, var det amerikanske folks karakteristika.

Man skal bruge det, som tilfældigvis er de steder. Den kinesiske piges gymnastikhold i en slags indianerkostumer – der var noget af det amerikanske kalejdoskopiske liv, som jeg prøvede at få fat i. For mig er optagelsesstederne en nødvendig bestanddel i opbygningen af en film.

Hele slutningen af filmen, højdepunktet i kongrescentret i Los Angeles, er også et eksempel på det. Jeg vidste, at jeg gerne ville bruge et kongrescenter, da jeg så Albuquerque-centret; det var fordi det var et specielt amerikansk monument, også på grund af de store rum, som vi synes at have så mange af. Det var et forsøg på at operere med en målestok i filmen, i den forstand at der manipuleres med folk, fordi de kun er meget små figurer efter en større målestok. Jeg havde planlagt, at slutningen skulle laves med en masse mennesker, for at få det til at se ud som om der var et politisk møde i gang. Da jeg så kongrescentret, var det tomt. Jeg forsøgte at få filmen til at fungere både på et surrealistisk og på et realistisk plan, og kongrescentret havde meget mere af et mareridt i sig som et endeløst, tomt rum, da der ikke var nogen mennesker i det, end hvis det havde været fyldt med varmen fra alle disse kroppe. Det havde aldrig slået mig, at det skulle være en banket, men de var ved at gøre forberedelser til én, da jeg var der. Det var lige som at arrangere et festmåltid på Grand Central Station. Formidabelt, sagde jeg, lad os bruge det. Der var noget drømmeagtigt over bordene. Vi lagde bare røde, hvide og blå duge på, og fik det til at se ud, som om præsidentkandidaten bliver indfanget midt på et banner, et flag, og det understregede igen det mareridtsagtige. Der var nogle enkelte mænd med golfvogne, som kørte frem og tilbage over de lange afstande, mens de satte bordene op. Jeg var på jagt efter én måde at karakterisere kandidaten på; jeg ville have nogle meget specielle – af og til tilsyneladende irrelevante og bizarre – amerikanske billeder. Jeg tror ikke, at jeg var kommet på ideen med at bruge en golfvogn, da han gør sin entré, hvis ikke jeg havde set det først. Pludselig var den der. På mange måder kan man få et vældigt udbytte af at holde øjnene åbne, når man leder efter optagelsessteder.

A.B.: Var der andre sekvenser, der blev opbygget på den måde? Var f. eks. scenen ved dæmningen i det hele taget påvirket af stedet over for den oprindelige idé? Var der andre grunde?

A.P.: I forbindelse med scenen ved dæmningen havde jeg aldrig tænkt på, at vi kunne filme ved dæmningen med vandet lige bag dem. Det så ud til at blive alt for tæt på,

indtil vi fandt et sted, og pludselig blev det muligt at få både dem og vandet samtidig. Jeg havde først skitseret den scene på en anden måde, som jeg syntes vældig godt om.

Da jeg oprindeligt kørte filmen for publikum, fungerede den ikke. Der var en indstilling i modsat retning fra dæmningen, hvor vi ser Warren Beatty og sheriffen i udsøgte landlige omgivelser og en anden fra muren, som fuldstændig lignede en japansk tegning. Der var en meget smuk bro overskygget af piletræer og en endeløs, fuldstændig grøn floddal – total fred og ro. Det var lige som et tørt flodleje med klipper.

Jeg kan godt lide at begynde på en scene med én form for visuelt materiale og så ende med noget helt andet. Det var min hensigt at optage hele scenen med den landlige idyl som baggrund, selvom man vidste, at dæmningen lå lige i nærheden. Når sirenerne så starter, så ser vi i en pludselig drejning dæmningen stå der med sin monolitiske, truende struktur, der ødelægger hele det idylliske billede.

Begrebsmæssigt var der megen fornuft i det, men scenen var ikke lang nok til at bære det, og så bliver publikum forvirret. Lige så snart det havde opfattet dæmningen, skulle de reagere over for vandet og selve situationen. De fik vendt sådan rundt på begreberne, at de blev svimle. Hvis scenen bare havde været lidt længere, kunne jeg have gjort det; i stedet måtte jeg skære den endnu mere ned, fordi der er så meget i filmen, der er afhængigt af spændingsmomentet. Jeg er ked af, at jeg ikke kunne gøre det på den måde og få det til at virke.

For mig er det at lave en film, optage den og klippe den, skitsering og atter skitsering. Det hjælper mig altid at bruge de overraskelser, der kommer under optagelserne – nogle er positive, andre negative – og inkorporere dem i den oprindelige idé. Stedet påvirker mig meget.

A.B.: Jeg ville gerne komme ind på avisredaktionen, som for mig lignede én fra tredivernes film. Jeg ventede halvt om halvt at se Cagney eller en anden dukke frem.

A.P.: Det var med velberåd hu. Filmen var skitseret som en myte med arketyperiske mennesker, personer og steder. I filmen, som er fuld af fremmedgjorte mennesker, der vandrer rundt i totalt fremmedgjorte verdener med en tydelig mangel på kontinuerlige indbyrdes forhold, repræsenterer redaktøren (Hume Cronyn) visse amerikanske, humanistiske værdier fra forrige århundrede: tradition, rodfasthed, ansvarsfuldhed, optimistisk tro på den menneskelige fuldkommenhed og på, at vi lever i den bedst mulige af alle verdener i det mest oplyste samfund, som mennesket endnu har været i stand til at skabe – en slags gammeldags følelse af sømmelighed og optimisme. På en vis måde er han en anakronisme i filmen. Filmarkitekten, George Jenkins, lavede en masse research på forskellige avisredaktioner – det skulle være et mellemstort kontor, ikke en stor avis. Så han blev sendt af sted til flere mindre aviser. Redaktionslokalet blev ikke meget forskelligt fra de avisers. Han gav mig fotografier, men de havde alle et fluorescerende lys, og hele filmen er fyldt med koldt, hårdt, blåhvidt lys, et hudflettende og skånselsløst lys, så jeg ville ikke have de fluorescerende belysninger. Jeg ville have gammeldags, gult lys. Han sagde nej; alle de redaktioner, han havde været på, havde fjernet det lys og fået installeret det fluorescerende i ste-

det for. Jeg er ligeglad med den bogstavelige sandhed. Jeg vil have fiktiv sandhed, og jeg ville have menneskelig varme i det kontor. Hvis De kan forestille Dem, at De kommer ind i et kontor sammen med William Allen White i 1928, så ved De præcis, hvad jeg mener.

Når jeg så på de stills, der var sat op på hans væg, prøvede jeg at forestille mig en rodfast mand, som havde viet hele sit liv til samfundet. Det er én af de værdier, man ser i filmen. Han er kun med i tre scener, som oprindeligt skulle være foregået i forskellige omgivelser, men vilkårligt satte jeg ham ind i kontoret sent om natten og så ham som en mand, hvis hele liv er hans arbejde. Jeg vil gerne have noget ud af en person, som er forblevet på et sted, som er rodfast der, sammenlignet med alle de rastløse figurer, man ser i filmen.

På mange måder er der tale om stilisering, når man laver en film med en så kompliceret intrige: det er dristige skitser man arbejder med, når man vil meddele noget om en persons liv, noget om det han repræsenterer i historien i stedet for bare at lave en bogstavelig gengivelse.

Da jeg lavede »Klute«, stillede George Jenkins, den samme filmarkitekt, en lejlighed op. Han havde lavet research i flere call girl-lejligheder for at få fat i nogle karakteristika, som skulle kunne overføres på Jane Fonda i filmen. Han nåede frem til en slags tre-værelses lejlighed med halvtriste og halvfærdige værelser – det var baggrunden for de fleste af de piger.

Men jeg ville gerne give indtrykket af en pige i en halvfærdig verden, halvt i én verden og halvt fra en anden. Jeg ville gerne give indtrykket af, at hun stod for enden af en tunnel, af et rum som ikke var færdigt, så vi rev simpelthen alle væggene ned og lavede det til et langt, tunnelagtigt studio, der blev hendes lejlighed. Det fungerede: på den måde kunne jeg få lejligheden til at virke som et visuelt udsagn. Vi rev noget af pudset af væggen for at vise brugte, halvfærdige mursten, for at give fornemmelsen af, at hun nok havde stilfornemmelse, men aldrig fik det bragt helt i orden; i den henseende er hun stadig ikke blevet færdig med noget. Hun lever i et ufærdigt øjeblik. Gennem dekorationerne prøvede jeg at sige noget om personerne, noget som mere bidrager til hele filmens struktur, end det understreger den realistiske virkning. Jeg kan lide at dramatisere det.

A.B.: Jeg ville gerne høre noget om, hvordan De valgte »Sidste vidne«. Hvordan fik De ideen? Læste De bogen?

A.P.: Oprindeligt var det et manuskript af Lorenzo Semple, Jr., som var blevet købt af Gabriel Katzka, som er eksekutiv producer på filmen. Det blev sendt til Warren Beatty og til mig. Det var baseret på bogen, men den havde jeg ikke læst. Udkastet handlede om en politimand, og det er tydeligt nok blevet ændret i filmen. Jeg var interesseret i det, i selve ideen, jeg havde lyst til at lave en film af den slags, som kan fungere både på surrealistisk og på et realistisk plan. Faktisk drejede det sig om en persons forhold til samfundet – for første gang i mine film, selvom der var lidt af det i »Klute«.

Man kan sige, at filmen er opbygget på et dristigt skelet, der udelader de bittesmå, intime detaljer. Det er en film, der består af dristige skitser, den er næsten ekspressionistisk, men den registrerer samtidig det, der sker på overfladen som totalt realistisk.

Filmene handler om den amerikanske mytehelte og om en masse amerikanske myter, nogle af ældre dato, andre

fra vor tid. Jeg ville gerne behandle materialet som fiktion. I det manuskript jeg læste, var der ikke tale om et attentat i begyndelsen. Det attentat, der var tale om, var et attentat i en bilkortege i Dallas, sådan omtrent Kennedy-attentatet. Men jeg sagde nej, det passer mig fint at lave en metafor, en fiktionsvirkelighed. Men jeg vil ikke lave en afsløringsfilm, fordi jeg synes, at det ville være usmageligt.

A.B.: Gjorde De det bevidst klart, at attentatet ikke repræsenterede noget, som faktisk rent realistisk havde fundet sted, men at det kun var en metafor?

A.P.: Absolut. Jeg havde fornemmelsen af, at hvis vi ikke viste attentatet i begyndelsen, ville folk sige: ja selvfølgelig, det går på det specielle attentat. Det mente jeg ville være aldeles uforsvarligt.

A.B.: De var altså ikke ude efter nøjagtige detaljer, idet filmen ikke er baseret på noget virkeligt?

A.P.: Nej, det var ikke min mening at fremlægge nye facts om Kennedy-attentatet. Det var en myte; det var et mareidrt baseret på vor tids terror. Men det var fiktion. For mig er der forskel på at undersøge visse terroristiske tendenser i vor tid og på at udnytte dem – det er der i hvert fald for mig, så ved jeg ikke, om jeg har ret.

A.B.: Å propos det – hvor meget samarbejdede De med forfatteren, da manuskriptet blev skrevet om?

A.P.: Jeg arbejdede en del sammen med David Giler, som kom til og lavede en masse. Det var ham, der virkelig tiggede mig om at gøre hovedpersonen til en reporter, der beskæftigede sig med efterforskning, selvom han i bogen var almindelig journalist. Og han havde helt ret.

Jeg tror, at der kræves et stort samarbejde for at kunne lave film. Auteur-teorien er kun den halve sandhed. Sandheden, den halve sandhed, er for mig, at en god instruktør skal have en meget klar opfattelse af den film, han vil lave, men så længe man er nødt til at samarbejde med så forbandet mange mennesker, kan man lige så godt bruge deres fornuft, deres intuition og deres kreativitet som bidrag til den idé man arbejder med – hvad den så end går ud på. Det stimulerer mig; jeg er ikke interesseret i rollen som dukkefører – hverken over for skuespillerne eller over for nogen i det hele taget. Det er en meget sikker fornemmelse, når man ser den endelige film og så alligevel føler, at man kan bestemme, hvad der skal bruges og hvad der ikke skal bruges, hvad der passer ind i hele ideen og hvad der ikke gør det. Når man indforskriver så mange mennesker, må det nødvendigvis komme til et samarbejde. Hvis man arbejder sammen med en kvinde, hvis jeg f. eks. laver en film med Jane Fonda eller Liza Minnelli eller Maggie Smith, så ville det forekomme mig fuldstændig absurd, hvis det var mig, der skulle fortælle vedkommende, hvordan hun hvert sekund skulle føle sig som en kvinde, og ikke bruge det hendes intuition siger hende.

A.B.: Helt generelt, hvordan synes De om at arbejde med skuespillerne?

A.P.: Jeg arbejder med skuespillerne på en meget løs facon og helt forskelligt alt efter hvem jeg arbejder med. Jeg arbejder efter metoder, som passer til hver enkelt. Før

vi optager en film, diskuterer jeg ideen med filmen og fremlægger, hvad det er vi skal nå frem til, hvad der interesserer mig, for at være sikker på, at vi alle arbejder frem mod én bestemt film, inden vi binder os.

Der kan være ufrugtbar uenighed om metoderne, men hvis det viser sig, at hver enkelt har læst et manuskript eller en bog og ser sin egen version af filmen i det, så styrer man mod afgrunden, når man optager den. Når jeg har mulighed for det, vil jeg gerne have lange perioder med prøver – det har jeg stor tiltro til, men jeg gør det ikke altid. »Sidste vidne« var meget svær, fordi filmen hopper en del rundt, og meget af den ikke er dialog, men handling. Efter jeg har snakket med skuespillerne, ser jeg, hvor deres instinkter fører dem hen. Det er det sjove ved det kreative ego: folk gør ting bedre, når det virker, som om det udspringer af dem selv – ikke fordi de vil være småtskårne eller smålige eller ubetydelige. Der er noget ved kreativiteten og ego'et, der er tæt forbundet et eller andet sted. Nogle gange falder de lige ind i det, jeg først havde planlagt. Nogle gange gør de noget, som jeg ikke har overvejet, noget jeg burde være kommet i tanke om, eller – lige så berettiget: noget der passer bedre ind i deres personlighed. Men af og til gør de også noget, som falder fuldstændig ud af trit med scenen, og så begynder vi at bygge det op. De begynder med at bruge noget, som kommer fra dem selv; jeg begynder med ikke at bruge det, som er forkert, og så snakker vi sammen. Men jeg siger ikke: du står her – du går seks centimeter til venstre, og så går du 1 centimeter til højre.

Hvis jeg skal have en god præstation ud af en skuespiller, så er det væsentligste for mig at få en virkelig god fornemmelse af ham eller hende, af deres karakter, og at komme til at kende dem så godt, at jeg ved, hvad vedkommende kan bidrage til den bestemte rolle. Hvis jeg havde lavet »Sidste vidne« med Steve McQueen, ville jeg ikke have forsøgt at nå frem til den fremstilling, som Warren Beatty giver. Hvis jeg lavede en film med Liza Minnelli, ville jeg ikke forsøge at nå frem til den fremstilling, som Jane Fonda giver. Man må tage i betragtning, at den person, der er fremstillet i filmen, er en syntese af den skuespiller eller skuespillerinde, som spiller rollen, og så rollen i sig selv.

A.B.: I den forbindelse – hvad ser De efter, når De besætter rollerne til en film?

A.P.: Jeg går ikke frem efter bestemte regler. Det er primært intuition og instinkt. F. eks. var der nogen, der til reporteren Lee Carter's rolle nævnte Paula Prentiss, en skuespillerinde, som jeg altid har beundret. Mens jeg snakkede med Paula, skete der noget meget interessant. Jeg fik en fuldstændig ny opfattelse af rollen og gjorde hende til en slags sårbar Raggedy Ann-dukke, som er ved at gå op i sømmene, så da Warren Beatty ser hende, er det som en nervøs pige, som alt for ofte har slået falsk alarm over alt for meget. Hun blev en person, som ville kunne opluge publikums sympati, som er så fortrøstningsfuld, at det ikke ville falde dem ind, at der kunne ske hende noget så hurtigt, som der gør i filmen. Den rolle blev faktisk skrevet om til Paula. Jeg tror ikke, at jeg kunne have lavet »Klute« eller »Pigen Pookie« uden de kvin-

Øverst: attentatmanden i »Sidste vidne« indkredses. Nederst: en nervesvækket Paula Prentiss forsøger at overbevise Warren Beatty om, at alle vidner til attentatet bliver myrdet.



delige stjerner. Jeg tror ikke, at jeg kunne have lavet »Pigen Pookie« uden Liza Minnelli, og jeg tror ikke, at jeg kunne have lavet »Klute« uden Jane Fonda – simpelt hen fordi jeg ikke kunne finde nogen som helst anden, der ville have passet ind i mine ideer. Til nogle roller og til nogle film har man muligheden for at vælge to gange, til andre er det bare umuligt.

Jeg havde mødt Jane længe før vi lavede »Klute«. Jeg kendte hende ganske overfladisk fra selskaber. Så læste jeg et en-akts-manuskript, der blev sendt til mig. Der var én, der planlagde at skrive en serie én-aktere til kvinder med tre forskellige kvinder og tre forskellige instruktører. Den ene var til Jane. Jeg læste den, men jeg havde ikke lyst til at lave den. Selv om det var en interessant idé, havde jeg på fornemmelsen, at det var en af den slags ting, som ville blive til en sentimental reklameudsendelse, hvis den blev lavet på en halv time; den krævede halvanden time og mere udbygning. Men da vi diskuterede muligheden for at lave den film, snakkede vi om livet og kvindeproblemer, om mange ting.

Kort efter fik jeg tilsendt det første udkast til manuskriptet til »Klute«, og hvis Jane havde forkastet det, tror jeg ikke, at jeg kunne have lavet den. Jeg kunne ikke komme i tanker om nogen anden, der var i besiddelse af en sådan åndfuldhed og seksualitet og som ville kunne fremstille en sådan selvdestruktion og samtidig virke, som om hun havde muligheden for at blive en fantastisk kvinde. Når hun spillede call girl, skulle det være én, som derudover så ud til at have evnen til at være kvinde.

Jeg interviewede mange til »Pigen Pookie« og kunne simpelthen ikke forestille mig den uden Liza. På det tidspunkt lavede jeg en prøve med Liza til et andet studio. De mente, at hun overspillede, men sandheden var, at jeg i tyve år ikke havde instrueret, og at det var mig, der havde overinstrueret hende helt vanvittigt. Jeg fik hende til at le og græde og gennemgå hele livets følelsesregister på fem minutter. Liza, som virkelig er en overvældende pige, gjorde det hele og hensatte publikum i forevisningslokalet i en nervøs choktilstand, hvor de kun ønskede at slippe væk. Hvis der var noget forkert i den prøve, så var det min fejl og ikke hendes. Men i hvert fald gjorde det mig mere entusiastisk at arbejde med hende i den prøve, fordi hendes rækkevidde var helt fantastisk – lige som min manglende kontrol af instruktionen under prøven var det.

A.B.: Deres fire film dækker over et stort spektrum. Har det været svært for Dem at gå f. eks. fra en ungdommelig kærlighedshistorie til en politisk thriller, som der virkelig skulle være tempo over?

A.P.: Den næste film jeg har tænkt mig at gå i gang med er en virkelig forrygende slibrig Rabelais-farce. Man kan måske sige, at den har noget at gøre med »Sidste vidne«, fordi de begge er afhængige af en bestemt slags filmisk forvovenhed, men det er det hele. Det er et originalmanuskript af Stanford Sherman, en landlig komedie. Den handler om mennesker, der vakler mellem synd og frelse, mellem lyst og skyld, og prøver at behage Herren og sig selv på samme tid. Det er frygteligt sjofelt. En af hovedpersonerne, faderen, er meget rå, meget Falstaff-agtig. Den film har ikke nogen som helst forbindelse med noget, jeg tidligere har lavet.

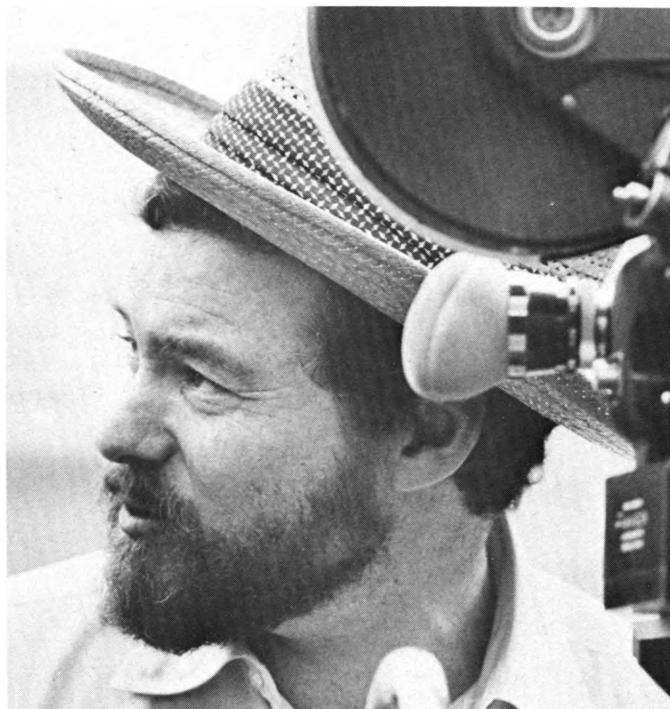
Jeg laver ikke film i forskellige genrer for at vise publikum, at jeg kan gøre det. Jeg er meget interesseret i livet. Hver film er en ny oplevelse, og det interesserer mig ikke

at gentage noget, som jeg allerede har lavet. Det betyder ikke, at jeg ikke ville arbejde i den samme genre igen. Jeg begyndte forholdsvis sent som instruktør. Jo mere jeg instruerer, desto mere bliver jeg fascineret af filmmediet, desto mere prøver jeg at strække mig for at se, hvad jeg kan klare, og desto flere forskellige filmiske sprog vil jeg gerne mestre. Det at arbejde med forskellige genrer er den bedste måde at gøre det på. Heldigvis betaler studierne mig vældig fint for at lave forskellige slags film, så det har været til min fordel. Så længe jeg har flere succeser end fiaskoer, vil de betale mig for at lære. Når billedet vender, kan vi tage det op til overvejelse.

A.B.: De arbejdede i mange år som producer, før De begyndte som instruktør. Hvordan var den overgang?

A.P.: Den var frygtelig. For mig var det at instruere at fuldende og fuldføre det, jeg halvt om halvt havde lavet som producer. Da jeg var producer, vidste jeg, at jeg altid havde ønsket mig at blive instruktør, men samtidig vidste jeg også, at der kun kunne være én instruktør. Der findes ikke noget mere destruktivt end en producer, der dukker op under optagelserne og begynder at forstyrre skuespillerne. Der skal kun være én person, der har myndigheden over skuespillerne – én instruktør. Jeg har altid ment, at hvis man havde lyst til at instruere skuespillere, så skulle man gå ud og gøre det selv, man skal ikke prøve at gøre det med andres hjælp.

Da jeg var producer, arbejdede jeg meget sammen med forfatterne, og det gør jeg også nu som instruktør. Jeg ville helt bestemt diskutere stilen i en film med instruktøren og filmarkitekten og alle de der. Jeg ville i høj grad samarbejde med instruktøren og klipperen med hensyn til klipningen, sådan som jeg nu gør det med klipperen alene. Når optagelserne på filmen var startet, var den



Alan J. Pakula.

eneste forskel, at det var instruktøren, der stod for filmen, optagelsen og skuespillerne. Så på det punkt ville jeg trække mig tilbage. Det var ret svært, men jeg vidste, at det var nødvendigt. Jeg ville se den fremkaldte film, der

var optaget dagen før, men jeg ville også fortælle instruktøren, hvis der var noget, jeg specielt kunne lide eller ikke kunne lide.

Det frygtelige ved at være instruktør nu ligger i, at jeg ikke kan trække mig ud af det på noget tidspunkt. Jeg blev virkelig optaget af at lave film, fordi jeg havde så meget fornøjelse af at arbejde sammen med skuespillere, da jeg var på college. Og det eneste jeg ikke lavede i de atten år, jeg har været i filmbranchen, var at arbejde med skuespillere og fotografer. Det var scenen, jeg til at begynde med var interesseret i, og nu finder jeg ud af, at jeg er lige så fascineret af kameraet, som jeg er af arbejdet med skuespillerne. Så for mig var overgangen glædelig, virkelig glædelig, og jeg har aldrig været lykkeligere, end jeg er nu.

A.B.: Hvor megen glæde havde De af Deres år som producer og eksekutiv producer, da De endelig begyndte at instruere selv?

A.P.: Det er helt klart, at det har været uvurderligt at have været involveret i filmbranchen, se andre lave film og selv have deltaget i processen så længe. Men samtidig kan man sige, at det ville have hjulpet mig mere, hvis det havde været mig selv, der havde instrueret filmene. Jeg tror, at man lærer lige så meget af sine fiaskoer som af sine succeser – i hvert fald mere end man lærer af andres erfaringer.

Af og til tror jeg – ja, jeg er faktisk ikke i tvivl om det – at hvis jeg var startet som instruktør i en alder af 21, da jeg lavede amatørteater, så ville jeg måske have været i stand til at lave noget på det tidspunkt, som jeg ikke ville kunne nu, ligesom jeg forestiller mig, at jeg kan lave ting nu, som jeg ikke havde kunnet klare dengang.

Derfor er det så utroligt vigtigt, at man giver de unge instruktører en chance. Hvis jeg laver en film om folk, der er yngre end jeg, vil den blive fundamentalt forskellig fra en film, som en yngre instruktør laver om sin egen generation, ligesom hvis jeg laver en film om en kvinde, så vil den blive helt forskellig fra en film om en kvinde lavet af en kvindelig instruktør. Det er min opfattelse, at vi har brug for flere yngre instruktører, flere kvindelige instruktører – vi har brug for et større spektrum af instruktører.

A.B.: Hvis to instruktører får udleveret samme manuskript, kommer der ikke to ens film ud af det.

A.P.: Det ville være et morsomt – men meget bekosteligt – eksperiment at give to instruktører det samme manuskript og så se, hvad der kom ud af det. Der er en anden ting, som jeg altid har haft lyst til at gøre – noget mere mærkbart: beholde alle optagelser fra de betydelige film og så give hele materialet, eller kopier af det, til ti filmstuderende og så få dem til at klippe deres egen version sammen af det. Det ville virkelig være interessant at se, hvad der kom ud af det.

A.B.: Hvor meget arbejder De sammen med fotografen for at få opbygget den visuelle stil i filmen?

A.P.: Meget. Det fantastiske ved at samarbejde med Gordon Willis (og det er meget fantastisk at samarbejde med ham) er, at han husker de allerførste ting, man har sagt til ham om selve ideen i filmen.

Da jeg ringede til ham fra Albuquerque, da jeg var der

for at kigge efter optagelsessteder til »Sidste vidne«, sagde jeg til ham, at jeg tænkte på en barok stil med bizarre kontraster, en plakatagtig stil. Det glemte han aldrig. Af og til sagde han midt under optagelserne, at det ville være at voldtage den oprindelige idé, hvis han skulle gøre det, som jeg ville have ham til.

Instruktøren må vide præcis, hvad han vil, ellers går fotografen efter effekter for effekternes egen skyld. Det gør Gordon aldrig. Han opererer altid inden for en bestemt opfattelse af filmen. Ligegyldigt hvad vi kan være uenige om, så er det altid noget, der ligger inden for den oprindelige idé.

Jeg samarbejder med fotografen, som jeg samarbejder med skuespillerne. Når de får nogle kolossale ideer, som jeg aldrig selv havde kunnet få, er det pragtfuldt. Jeg bryder mig ikke om at arbejde sammen med folk, som ikke har en masse personlige ideer. Der er nogle sekvenser, hvor skuespillerne går forud for de visuelle effekter. Og der er andre sekvenser, hvor den visuelle effekt, kameraet, går forud for skuespillerne. Det afhænger alt sammen af hvilke værdier, der har størst betydning for selve historien. Jeg siger det igen – jeg tror ikke på benhårde regler. Jeg bryder mig ikke om at få skuespillerne til at bevæge sig som marionetter foran kameraet, og jeg kan heller ikke lide at lege, at vi er på scenen, og at der ikke kan foretages rettelser i den visuelle gengivelse af historien. Det afhænger alt sammen af scenen og det pågældende problem.

Det er helt klart, at en films visuelle stil er resultatet af et samarbejde. »Sidste vidne« ville have været helt anderledes, hvis der havde været en anden fotograf på. De grundlæggende stilelementer ville have været de samme, men ikke halvt så gennemførte. Det betyder ikke, at Gordon ikke havde en masse ideer; det er jeg helt overbevist om, at han altid vil have, men jeg ville nødig nogensinde skulle arbejde med en film, hvor den grundlæggende visuelle opfattelse ikke kom fra mig. Men alligevel er jeg ikke mere begejstret for fotograf-marionetter end for skuespiller-marionetter.

A.B.: Hvad med klipper-marionetter? Hvor meget blander De Dem i klipningen?

A.P.: Jeg arbejder meget sammen med klipperen. Det er en hel besættelse for mig og mere end nogensinde i »Sidste vidne«.

A.B.: Er det i virkeligheden Dem selv, der klipper den?

A.P.: Nej, jeg sidder ved klippebordet – ikke hele tiden, men meget af tiden. Af og til stopper jeg og begynder i projektionslokalet og andre gange ved klippebordet; det kommer an på så meget.

A.B.: Et sidste spørgsmål – hvor meget forarbejde laver De til en film?

A.P.: Så meget som muligt. I den bedst mulige af alle verdener planlægger man så meget man kan; man planlægger hele filmen fra ende til anden og kan så frit bryde med planerne, f. eks. ved at lave live-optagelser, hvis de ser ud til at blive bedre. Jeg planlægger uden at føle mig bundet til hver enkelt detalje i skitseringen, men jeg vil helst have det sådan i stedet for at skulle improvisere uden at have noget som helst grundlag.

(Oversat af Nicki Næsted)