

– Du begyndte som TV-instruktør hos Universal i slutningen af 60'erne. Hvordan var atmosfæren og arbejdsbetingelserne dengang, i TV-filmenes gyldne dage?

– Jeg var i den grad besat af blindt begær efter at komme til at lave film, at TV for mig var en slags eksperimentalt-værksted. Det var det redskab, der skulle lære mig økonomi, og den erfaring, som enhver filmskaber drømmer om at kunne erhverve sig, fik jeg på TV. At optage en halvanden time lang film på ni dage, det er, hvad TV handler om. Det er svært at skulle optage fra 11 til 14 sider pr. dag. Men det var, hvad jeg lærte på TV. Det lykkedes mig at slippe indenfor, og lige så snart jeg var kommet ind, prøvede jeg desperat at komme ud igen. I USA er det nemlig umuligt at komme ind i filmindustrien, og er man først kommet indenfor TV, er det lige så svært at komme ud fra TV og ind ved filmen.

– Skulle det hæmme ens muligheder for at komme indenfor film, hvis man har arbejdet med TV først?

– Ja, for man bliver sat i bås som TV-instruktør af snævertsynede studiochefer og snævertsynede producere. Hvis man vil indenfor film, er det lige så svært at komme fra TV, som det er at komme fra gaden.

– Du var dog meget ung, da du slap indenfor TV, ikke mere end 21.

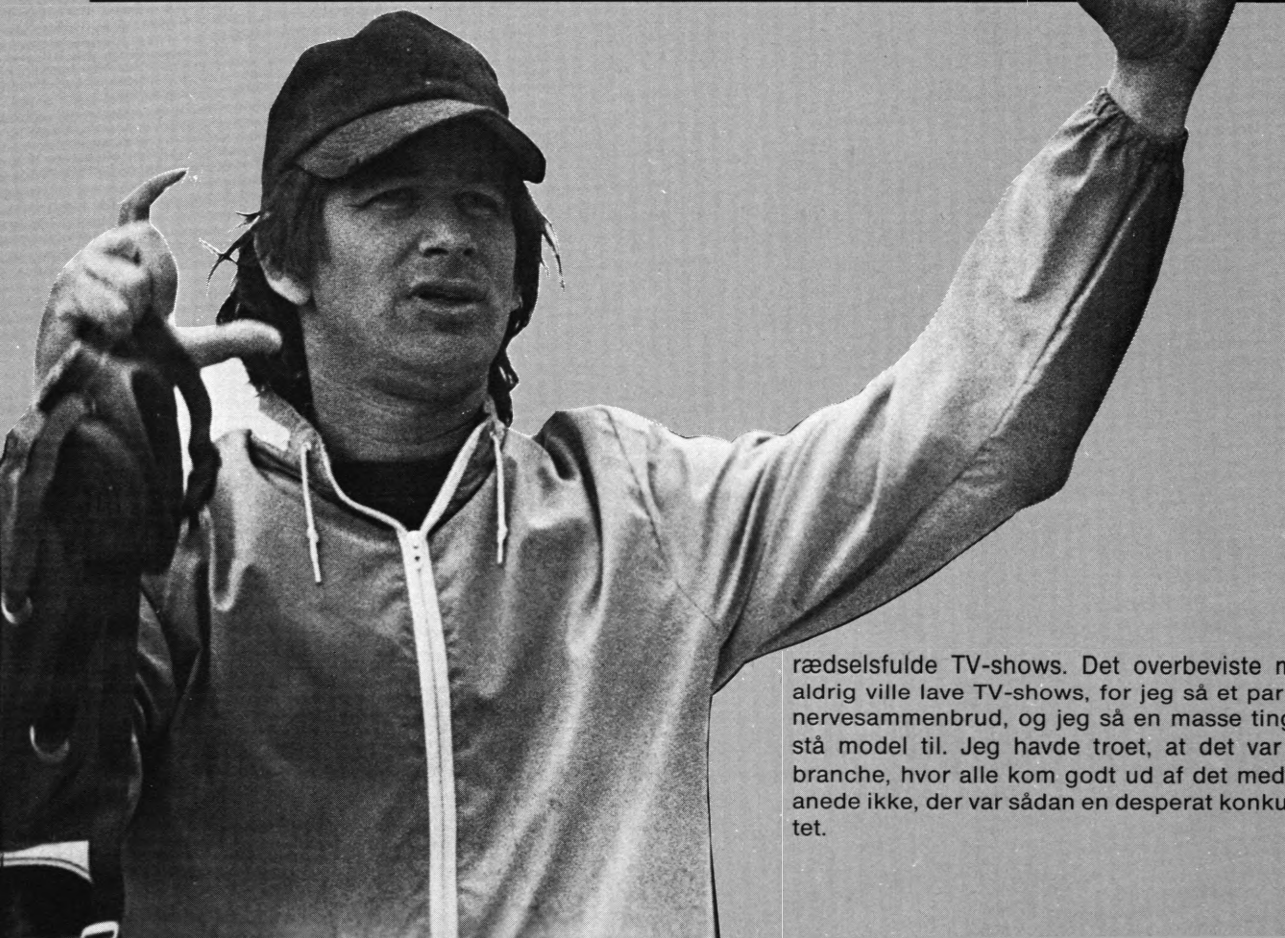
– Jo, men det hele afhænger af, hvornår man begynder at blive ambitiøs. Jeg havde vidst, at jeg ville lave film, lige siden jeg var 15. Jeg havde i fem år prøvet at komme indenfor film eller TV eller dokumentarfilm eller klipning eller hvadsomhelst. Jeg havde lavet 8 mm-film, siden jeg var 12, og fra 15-års alderen vidste jeg, at jeg ville være et eller andet indenfor film. Men der var naturligvis ingen, der tog mig alvorligt. Man havde aldrig før været ude for en 16-årig der kom løbende og bad om et job.

– Hvad slags job bad du om?

– Et job i postafdelingen, hvadsomhelst. Jeg ville bare kunne ernære mig selv, eftersom jeg var flyttet hjemmefra. Jeg var villig til at tage et hvilket som helst job, bare det var i et filmstudio. Men jeg fik nu ikke noget job. I stedet lykkedes det mig at snige mig indenfor i studiet, hvor jeg gik en hel sommer og kiggede på folk, der lavede TV-film. Portvagten lod mig bare slippe ind hver dag, så jeg gik hos Universal en hel sommer og så de store drenge lave deres

Møde med en succes

Steven Spielberg interviewes
af Michael Blædel & Ib Lindberg



rædselsfulde TV-shows. Det overbeviste mig om, at jeg aldrig ville lave TV-shows, for jeg så et par instruktører få nervesammenbrud, og jeg så en masse ting, jeg ikke ville stå model til. Jeg havde troet, at det var en glamourøs branche, hvor alle kom godt ud af det med hinanden. Jeg anede ikke, der var sådan en desperat konkurrencementaltet.

Efter min debut besluttede jeg, at jeg aldrig ville lave TV mere ...

– **Stødte du ikke på megen modvilje, da du begyndte som instruktør i den unge alder af 21?**

– Jo, allevegne. Nej, forbløffende nok ikke hos de ældre skuespillere som allesammen viste mig stor respekt. Folk som Barry Sullivan og Joan Crawford var helt fantastiske. Men jeg mødte stor modvilje hos de unge skuespillere og måske endnu mere hos de unge teknikere og de unge forfattere, der selv havde arbejdet sig op fra et job i postafdelingen. Jeg måtte igennem meget af det samme, som Robert Morse måtte i »Hvordan man får succes uden at røre en finger«. Men i første omgang lavede jeg også kun et show for TV. Det var pilot'en til »Night Gallery«. Derefter besluttede jeg, at jeg aldrig ville lave TV mere. Det havde været en for traumatisk oplevelse. Jeg måtte gå på kompromis med alting. Ikke blot nogle få scener, men alting! Alt var kompromisser. Jeg havde planlagt en interessant film, og jeg endte med 20 procent af det, jeg havde planlagt. Og jeg følte, at hvis det skulle være sådan resten af mit liv, så ville jeg hellere spadserer ud på gaden igen og begynde helt forfra, og prøve at komme indenfor spillefilm, hvor jeg kunne få fuldstændig kontrol. Så jeg forlod studiet efter det ene show. Jeg havde en kontrakt med dem, men de gav mig et års orlov fra kontrakten, og jeg brugte hele det år til at skrive. Jeg havde en halv snes idéer, og der kom fire-fem manuskripter ud af dem, deriblandt »Sugarland Express« og »Close Encounters«. Jeg puttede manuskripterne i baglommen og håbede, at jeg en dag ville få lejlighed til at realisere dem.

– **Hvornår kom så »Duellen«?**

– Den kom efter at jeg var vendt tilbage til Universal efter det ene års skrivi. Jeg havde jo ikke råd til at sidde og skrive hele tiden uden at tjene penge. Så jeg vendte tilbage til TV og begyndte forfra med alle kompromisserne. Men jeg lavede nogle shows, der måske nok rummede en masse kompromisser, men som alligevel på en måde var forskellige fra det, som andre TV-instruktører lavede. Jeg prøvede at arbejde med master-indstillinger, jeg iscenesatte tingene. Det var måske nok noget naivt, men det var alligevel interessant, og måske var det først og fremmest påvirket af Fellinis kameraarbejde. Jeg prøvede at give filmene en rytme, en koreograferet helhed, og jeg begyndte da også snart at få bedre tilbud. Jeg valgte jo ikke selv mit materiale. Jeg fik simpelthen manuskripterne udleveret med besked om at lave dem. Det kan også være udmærket at prøve. Det er ikke altid sundt kun at arbejde med sine egne idéer. Det kan også være godt at blive tvunget til at lære ting, som man ikke havde forstand på i forvejen.

Hvorom alt er, så begyndte folk at indse, at mine TV-ting var anderledes end det, man ellers så, og jeg begyndte at få tilbud. »Duellen« fik jeg nu ikke tilbudt. Jeg læste Richard Mathesons novelle i Playboy, og så hørte jeg, at ABC ville lave en TV-film over den. Den skulle produceres af George Eckstein, som jeg aldrig havde mødt. Men jeg gik op på hans kontor og præsenterede mig og sagde, at jeg godt ville lave den film. Eckstein var ikke sikker på, ABC ville lade mig lave filmen, da jeg aldrig havde lavet spillefilm før, og desuden var jeg tilknyttet NBC. De enkelte selskaber har nemlig deres faste stab af instruktører. Men Eckstein så min pilot til »Columbo«-serien, og så gik han virkelig i brechen for mig. Det endte da også med, at ABC sagde ja.

– **Hvor lang optagelsestid fik du til »Duellen«?**

– 16 dage. Oprindelig var det vist kun 14. Og budgettet var på 350.000 dollars. Da Dilys Powell og andre London-kritikere tilsyneladende skrev positivt om filmen, besluttede CIC, at de ville udsende filmen i biografdistribution i Europa. Men der var et problem med filmens længde. Når reklamerne blev klippet ud af den, var den kun 74 minutter lang, og CIC ville have den op på 90 minutter. Derfor tog jeg ud igen og optog 3 scener, hvoraf de to var min egen opfindelse. Desuden var der et par scener, jeg ville have haft med i første omgang, men som jeg ikke fik mulighed for at lave. Mine egne scener var den med skolebussen og den, hvor tankbilen prøver at skubbe Dennis Weavers bil ud på togskinne.

– **Harve du mulighed for selv at udvælge filmholdet til filmen?**

– Kun fotografen og klipperen.

Jeg instruerede »Duellen«, som general Patton forbedrede et slag ...

– **Når man skal arbejde med en så kort optagelsesperiode, hvor lang tid får man så til forberedelserne?**

– Normalt får man lige så lang tid til pre-production, som man får til selve optagelserne. Det ville altså sige to uger i dette tilfælde. Men jeg begyndte faktisk at planlægge filmen allerede, da jeg læste novellen i Playboy, så jeg fik fem ugers forberedelse ud af det. De fem uger brugte jeg til at instruere en spillefilm på papiret. Jeg tilrettelagde det hele, som om jeg havde en fem-ugers optagelsesperiode, og så prøvede jeg at regne ud, hvordan jeg kunne optage det hele på to uger med to kameraer. Så det lykkedes mig uden alt for mange kompromisser at optage en fem-ugers film på to uger.

– **Betød det, at du skrev dit manuskript ud scene for scene, for sidenhen at finde dine locations og ændre manuskriptet efter dem, eller fandt du dine locations først?**

– Jeg havde allerede på forhånd valgt Salt Lake Canyon til location. Jeg havde optaget en kortfilm derude tidligere – det var den, der skaffede mig min første kontrakt med Universal. Landskabet er meget barsk og skræmmende med smalle veje og bratte sving. Da jeg kendte min location, tog jeg selv derud og kørte hele jagten igennem. Jeg tog et Nikon-kamera med derud og tog panorama-billeder af det hele, som jeg så senere satte sammen, så jeg kunne se hele min location 360 grader rundt. Derefter tegnede jeg hele filmen op, indstilling for indstilling, og jeg lavede også et kort over filmen, der viste hele historien. Det fyldte alle væggene på mit hotelværelse, selv på badeværelset. Og derefter kunne jeg smide manuskriptet væk og lave min film, dag for dag, på grundlag af det kort. Og siden den gang har jeg lavet alle mine film på samme måde.

– **Er det din fornemmelse, at de fotografer, der arbejder med TV-film, behandler farverne på en anden måde, end spillefilm-fotografer gør, når deres film skal i biografdistribution?**

– Ja, men det er ikke med vilje. De er simpelt hen ikke så gode, som spillefilm-fotograferne er. Jeg har arbejdet sammen med mange TV-fotografer, der drømmer om at kunne sætte lys som Rotunno eller Sven Nykvist. Jeg var bl.a. i biografen en søndag sammen med min TV-fotograf. Vi så en episodefilm, som Fellini har lavet, »Toby Dammit«, og fotografen sagde: »Jeg ville ønske, jeg kunne sætte lys

på den måde«, om mandagen lavede han en lyssætning, der var lige så flad som det, han plejede at lave.

– **Man har da set TV-film, der er fotograferet af folk som Russell Metty og Bill Butler.**

– Ja, jeg har arbejdet sammen med dem begge. Metty fotograferede min »Columbo«-film, og det bevirkede, at han kom til at lave hele serien. Bill Butler optog to af mine TV-film, og så var han senere min fotograf på »Dødens gab«. Men I må huske, at jeg specielt fik de fotografer engageret på TV-filmene, fordi de var spillefilm-fotografer. Det var faktisk mig, der skaffede Butler indenfor TV. Jeg havde set hans arbejde i »Flygtig som regnen«. Og så fortsatte han indenfor TV, indtil han havde held til at bryde ud derfra og tilbage i spillefilmen.

Men der var andre gode fotografer indenfor TV, folk som Walter Stench og Bud Thackeray, men de er i bund og grund TV-fotografer, og det betyder, at de sætter deres hovedlys fra kameraet. Jeg foretrækker, at man sætter hovedlyset fra lyskilden, så når jeg planlægger en dekoration sammen med production designeren, så bliver den planlagt med henblik på lyset, længe før fotografen kommer ind i billedet. Jeg sørger altid for, at der er en naturlig lyskilde i billedet, en lampe eller et vindue.

– **Hvordan fik du den idé at vælge Vilmos Zsigmond til et par af dine film?**

– Jeg havde set hans tidligere arbejde, som jeg beundrede meget, film som »Udflugt med døden« og »McCabe og Mrs. Miller«.

– **Optog du dine TV-film i 1.85-widescreen?**

– Ja, og det var ikke så almindeligt dengang. Når vi kom ind om aftenen for at se prøver, ville operatøren som oftest vise dem i TV-beskæring (1.33), så jeg måtte altid stoppe ham. Men alle mine indstillinger var komponeret i 1.85 og ikke i TV-formatet.

– **For nu at vende tilbage til »Duellen« – når man har en så kort optagelsesperiode som i det tilfælde, hvor mange dage bruger man så til at prøve med skuespillerne, før optagelserne starter?**

– Så lidt som muligt, hvis det står til produktionsselskabet, for prøverne er betalte prøver. I mange tilfælde vil skuespillerne naturligvis være rede til at holde prøver uden at blive betalt for det. Men man kan altså også opleve, at de nægter at holde prøver, fordi de ikke får deres dagsbetaling for det.

»Duellen« var ikke så svær at holde prøver på, fordi den ikke rummede nogen dialog. Dennis Weaver og jeg spiste middag sammen et par gange, før optagelserne startede, og diskuterede hans rolle og den spændingskurve, han skulle bevæge sig ad, fra angst til panik til det endelige sammenbrud. Jeg har siden kaldt hans præstation for »et fantastisk mimeshow«. Dennis er en fremragende skuespiller, men folk er tilbøjelige til at overse det, fordi han bliver fanget i sit image fra de TV-serier, han medvirker i, »Gun-smoke«, »General Ben« og nu »McCloud«.

– **Blev »Duellen« optaget kronologisk?**

– Ja, det insisterede jeg på. Jeg kunne ikke lave filmen på nogen anden måde. Vi gik endda så vidt, at vi optog en del scener, ligesom man optager et racerløb. Vi stillede to-tre kameraer op langs vejen, der kunne være en mile lang, og på den måde kunne vi lave to-tre indstillinger i én optagelse.

»Duellen« var en taktikers drøm. Jeg følte mig som General Patton, der planlagde et slag mod Rommel.

– **Foretrækker du stadig at optage dine film kronologisk?**

– Ja, jeg foretrækker det, for ellers kommer jeg meget let i

vanskeligheder. »Sugarland Express« blev optaget kronologisk. I »Dødens gab« optog jeg den sidste time kronologisk, fordi båden gradvis skal smadres mere og mere, og personerne bliver mere og mere våde og ser mere og mere lasede ud. Men filmens første time blev optaget i småbidder i tilfældig rækkefølge, altså afhængigt af vejret. Og »Close Encounters« blev optaget helt bagvendt.

– **»Sugarland Express« havde intet med TV at gøre, vel?**

– Nej, den kom i stand, fordi »Duellen« blev så stor en succes i Europa. Jeg blev et produkt af en succesrig film. Og selv om jeg troede, det var en myte, så er det faktisk sandt, at i samme øjeblik man har lavet en succesrig film, kommer folk styrtende med tilbud og manuskripter. Men jeg var ikke interesseret i deres manuskripter. I stedet valgte jeg et treatment, jeg havde skrevet på grundlag af et avisudklip. Jeg kaldte det »Carte Blanche« dengang. Jeg gav det til Universals chefer, som ikke rigtigt forstod det. Men de så det som en ny udgave af »Bonnie og Clyde«, og eftersom »Bonnie og Clyde« havde tjent mange penge, lod de mig med sindsro arbejde på manuskriptet. Jeg fik penge til at engagere Hal Barwood og Matthew Robbins, og vi tog alle tre til Texas og lavede research på historien og på de mennesker, der havde været impliceret i den i virkeligheden. Derefter satte vi os ned i Barwoods hus, og i løbet af 14 dage var manuskriptet færdigt.

Uden Goldie Hawn var der ikke blevet nogen »Sugarland Express« ...

– Universal var begejstret for manuskriptet, men selv om jeg havde en succes bag mig, var jeg stadig ikke betydningsfuld nok til, at de ville give mig over to millioner dollars til en film. Derfor måtte vi have en stjerne til filmen. Ellers ville der ikke blive nogen film. Jeg ville selv have haft Susan George til at spille hovedrollen, men Universal foreslog mig Goldie Hawn. På det tidspunkt havde jeg talt med alle andre skuespillerinder i Hollywood og havde fået afslag fra dem alle. Men Goldie Hawn ville godt spille rollen, selv om det tog hende seks måneder at beslutte sig. Men uden Goldie Hawn var filmen aldrig blevet lavet. Det var det kompromis, jeg måtte gå med til. Jeg ville ikke have hende med fra starten, for jeg kunne ikke lide hende i hendes TV-serie, »Laugh-In«. Men senere da vi begyndte at prøve på filmen, forstod jeg, at hun var en virkelig skuespillerinde.

– **Hvor meget kontrol havde du med »Sugarland Express«?**

– Jeg havde fuld kontrol. Zanuck og Brown gav mig fuld kontrol, hvad der faktisk også var deres job. Det var mig, der var kommet til dem med manuskriptet, og ikke omvendt. Studiet ville nemlig ikke blot have en stjerne i filmen, de ville også have en stor producer. Derfor henvendte jeg mig først til Philip D'Antoni, der er en af mine gode venner, men han var forhindret på grund af »Politiets hårde kerne«. Så gav min agent manuskriptet til Richard Zanuck, og det endte så med at blive ham og David Brown, der producerede filmen. Zanuck var med under optagelserne konstant, men han blandede sig aldrig i noget. Han bare hjalp, hvor han kunne. Han havde ikke været så aktiv, siden han lavede »Compulsion«, der var hans første film som producer. Når studiet ringede og klagede over, at vi overskred produktionsplanen, ville Zanuck forsvare os på enhver måde.

– **Hvor lang optagelsestid havde du til den film?**

– 50 dage. Og så overskred vi med fem dage.



Øverst Dennis Weaver i scene fra »Duellen«; derunder William Atherton, Goldie Hawn og Michael Sachs i »Sugarland Express«. Nederst Spielberg og Goldie Hawn

– Hvor lang en overskridelse ville studiet være indstillet på at acceptere på en film af den størrelsesorden?

– En uge, vil jeg tro. Hvis vi havde overskredet med mere end en uge, er der ingen tvivl om, at studiets produktionschef ville være dukket op for at blande sig. Men det skete ikke.

– Hvor meget deltog du selv i klipningen af filmen?

– Jeg har selv klippet alle mine film, inklusive mine TV-film.

– Verna Fields er ellers krediteret som klipper.

– Det var kun, fordi Universal rykkede premieredatoen frem. Vi kom i sådan en tidnød, at der måtte to klippere til at gøre filmen færdig. Så jeg engagerede Verna Fields til at klippe de sidste 40 minutter af filmen.

– Har du *final cut* i dine kontrakter?

– Ja.

– Er det virkelig *final cut*, eller gælder det kun indtil filmens *preview*?

– Det er *final cut*. De kan ikke røre ved mine film, heller ikke hvis de skulle vise sig at være katastrofale ved *pre-view*'et. Sagen er den, at studierne ikke har forstand på at klippe filmene. Der findes destruktive megalomanikere som Jim Aubrey på MGM, der mente, at han havde bedre forstand på at klippe, end instruktørerne havde. Og der er også andre, der helt ubegribeligt mener, at de kan træde ind og klippe en instruktørs film, men Hollywood er blevet instruktørernes medie nu. Instruktørerne er blevet en tæt kreds,* et fort indenfor filmbyen, og studierne ved, at hvis de klipper en instruktørs film, vil de ikke blot støde den pågældende instruktør fra sig, men også alle hans venner. Vi er en slags mafia, Francis Coppola, George Lucas, Brian De Palma, John Milius, Martin Scorsese, Paul Schrader. Og vi har allesammen på et eller andet tidspunkt skrevet breve til studierne og bedt dem holde fingrene fra vores venner. For nylig, da Matthew Robbins havde lavet sin debutfilm, »Corvette«, var studiet utilfreds med hans *final cut*. De ville beklippe filmen og så at sige fjerne en af hovedpersonerne helt fra filmen. Robbins ville også lave nogle supplerende optagelser, bare et par dages arbejde, men studiet syntes ikke om tanken og ville ikke give ham penge til det. Det drejede sig kun om 20.000 dollars, så George Lucas og jeg skrev et brev til MGM, om at vi ville give Matthew de penge, han stod og manglede. Det gjorde studiet så bange, at de gav sig, og Matthew fik sine penge til de supplerende optagelser.

Jeg tror ikke, jeg kunne lave en film om noget, jeg ikke er bange for ...

– Efter »Sugarland Express« havde jeg ikke rigtig nogen planer, andet end en lille sag om UFO'er. Men jeg var stadig i gang med at researche historien, og det kunne jeg være blevet ved med i al evighed. Så det kløede i mine fingre efter at lave endnu en film, før jeg gik i gang med UFO-historien. Så skete der det samme, som allerede var sket én gang, med »Duellen«. Under et publicitymøde med Zanuck og Brown fik jeg øje på en stak korrekturark, hvor der stod skrevet »Jaws« henover. Jeg vidste ikke, hvad det var, men

*) Senest har Spielberg som executive producer sat sin position bag tilblivelsen af »I Want to Hold Your Hand«, der skildrer den amerikanske ungdom efter Beatles-epoken. Filmen er skrevet og instrueret af Robert Gale og Robert Zemeckis, to 26-årige filmstuderende på LLSC. Universal finansierer budgettet på 2 mill. dollar.

titlen lød lovende, så jeg stjal bogen og tog den med hjem og læste den i weekenden.

Jeg fandt mange paralleller i historien til »Duellen«. Det var som en slags Hav-Duellen, en videreførelse af den tidligere film, blot mindre allegorisk og mere realistisk. Så jeg gik op til dem om mandagen og sagde, at jeg gerne ville instruere den film, men de havde allerede en instruktør. Bogens litterære agenter havde nemlig betinget sig, da de solgte bogen til filmatisering, at den skulle instrueres af Dick Richards. Men Zanuck og Brown var ikke så vilde med Richards, mest fordi han hele tiden omtalte hajen som en hval. Og Peter Benchley, forfatteren, var direkte modstander af Richards, fordi han ikke mente, han vidste noget om havet.

Jeg ved i øvrigt heller ikke noget om havet, men jeg er i bund og grund paranoid, og jeg kan lave film, der handler om min egen paranoia. Jeg kunne ikke lave en film om noget, jeg ikke er bange for. Jeg har altid været rædselsslagen for hajer og for havet, så jeg var sikker på, at »Dødens gab« var lige noget for mig. Det var måske ikke den rigtige film at vælge, set fra et karriere-synspunkt, for jeg havde jo allerede lavet den samme historie én gang, men den havde folk i Amerika jo kun set på TV. Nå, en uge senere ringede Zanuck og Brown til mig og sagde, at det var lykkedes dem at slippe af med Dick Richards, så hvis jeg stadig var interesseret i at lave filmen ...

Det var jeg, men jeg stillede to betingelser: slutningen skulle laves om, så hajen døde til sidst og haj-eksperten overlevede, og desuden ville jeg slippe af med så mange som muligt af Melville-parallellerne. Og så ville jeg have fjernet kærlighedshistorien mellem haj-eksperten og politimandens kone. Bogen var ikke udkommet endnu på det tidspunkt, så alle var indstillet på at foretage de ændringer, jeg foreslog, undtagen Peter Benchley, der var lidt frustreret over mine forslag. Men så fik han travlt med at skrive »The Deep«, og jeg indkaldte Howard Sachler til at skrive det endelige manuskript.

I mellemtiden var romanen udkommet, og den var blevet en kæmpesucces, så Zanuck og Brown blev pludselig bekymrede for, om jeg nu ikke havde forgrebet mig for meget på bogen. Publikum syntes tilsyneladende om de ting, som vi havde skåret ud i filmmanuskriptet. Jeg begyndte også selv at blive nervøs, men inderst inde var jeg overbevist om, at vi gjorde det rigtige. Sachler og jeg gjorde så manuskriptet færdigt, men selv efter den tid blev jeg ved med at skrive det om igen og igen. Det endte med, at Sachler ikke ville krediteres for manuskriptet. Han havde haft meget morskab af at arbejde på det, men på en eller anden måde syntes han, det lå under hans værdighed – han havde vundet Pulitzerprisen for »The Great White Hope« – så han ville ikke krediteres. Jeg tror nok, han fortryder det nu.*

– **Hvad mente Richard Dreyfuss om »Dødens gab«?**

– Han hadede den! I alle tilfælde indtil han så den færdige film. Men han gjorde filmen meget fortræd, inden den havde premiere. Han udtalte sig i TV-shows og radio-shows og til journalister og sagde forfærdelige ting om filmen.

– **Udvalgte du selv filmens skuespillere?**

– Ja, allesammen undtagen Robert Shaw. Jeg ville oprindeligt have haft Lee Marvin i den rolle, og hvis jeg ikke kunne få ham, ville jeg have Sterling Hayden. Men Marvin sagde nej, og Sterling Hayden kunne ikke sige ja, fordi han har problemer med skattevæsenet. Så David Brown foreslog Robert Shaw, og det kom jeg ikke til at fortryde.

Men filmen som helhed var en improvisation, måske den dyreste improvisation, der nogensinde er lavet. Jeg ændrede på manuskriptet hver eneste dag og skrev dialogen om fra ende til anden undervejs.

– **Gjorde du det af nød?**

– Af kedsomhed, af stress, af nervøsitet, af frygt for, det ikke var godt nok. Jeg syntes ikke, manuskriptet var humoristisk nok, så den humor, der er i filmen, opfandt jeg undervejs. Jeg syntes, filmen var for anspændt, og jeg frygtede, at publikum ville vælge forkerte øjeblikke til at le. Så jeg regnede ud, at jeg måtte have mindst 10-11 komiske øjeblikke i filmen.

Det er frustrerende at skabe tekniske effekter ...

– **Hvad tror du, der ville være sket med din karriere, hvis »Close Encounters« var blevet et kommercielt flop?**

– Ikke noget videre. »Dødens gab« var en så stor succes, at selv om »Close Encounters« var slået helt fejl, havde jeg fortsat kunne få penge til at lave film. Havde »Dødens gab« derimod kun lige spillet sig hjem, og var »Close Encounters« derefter blevet en fiasko, så ville jeg have svært ved at få penge til en ny film nu. Det er klart, at hvis »Close Encounters« var blevet en fiasko, så var der mange mennesker, der var blevet meget glade, ligesom de bliver glade, når Bogdanovich redder sig en fiasko.

– **Er det sandt, som rygten vil vide, at du så Kubricks »2001« uafbrudt, mens du var i gang med optagelserne til »Close Encounters«?**

– Nej, det passer ikke. Jeg har godt selv hørt det rygte. Selvfølgelig har jeg set Kubricks film adskillige gange, men jeg så den ikke, mens jeg lavede »Close Encounters«.

– **Du har optaget »Close Encounters« i både 35 og 70 mm. Efter hvilket princip er det gjort?**

– Alle de scener, der rummer special effects, er optaget i 70 mm. Det har den indlysende forklaring, at når man skal eksponere det samme stykke film mange gange for at føje flere og flere effekter til billedet, bliver billedet efterhånden kornet og tyndt. Men 70 mm bevarer sin tæthed meget bedre og bliver ikke nær så kornet som 35 mm. Det er stadigvæk tydeligt, at de scener, der er optaget i 70 mm, ser bedst ud, men jeg synes, at 35 mm'en og 70 mm'en er blevet forenet på en meget smuk måde.

– **»Close Encounters« blev i sin tid annonceret som en film med manuskript af Paul Schrader. Nu er Schraders navn forsvundet fra filmens credits. Hvad blev der af hans manuskript?**

– Det har aldrig eksisteret. Paul Schrader skrev 150 siders komplet nonsens. Jeg gav ham historien, der oprindeligt var meget forskellig fra den nuværende, og Schrader lavede et manuskript på ti dage. Det var rædselsfuldt. Jeg smed det ud.

– **Hvor meget har du ændret siden dit oprindelige udkast?**

Det hele. Dreyfuss-rollen har hele tiden været i manuskriptet, men i starten var han en ældre mand, og han var en mand fra Luftvåbnet, som kommer ud for en oplevelse, der får ham til at forlade sit job. Det var mere eller mindre

Øverst Spielberg under indspilningen af »Dødens gab«, derunder Robert Shaw og Richard Dreyfuss i scene fra filmen. Nederst Teri Garr og Richard Dreyfuss i scene fra »Nærkontakt ...«

*Howard Sachler har i hvert fald valgt at lade sig kreditere som medforfatter på »Jaws 2«, der er under indspilning i øjeblikket.



Hyneks* historie. Men jeg tror meget på almindelige mennesker, og jeg tror, publikum har svært ved at identificere sig med mennesker i uniform, hvadenten de nu er politimænd eller soldater.

– Eftersom du har optaget filmens afsluttende scene, før special effects blev lavet, må det have været svært at koordinere så mange skuespilleres reaktioner og blikretninger.

– Ja, men vi benyttede et system med at sende projektørlens henover klipperne omkring dem, så de havde de lys at følge. Og i de tilfælde, hvor reaktionerne ikke var rigtige, måtte vi file lidt på effekterne, da de blev lagt på senere. Effekt-billederne er lavet efter et system, vi kalder »dirty dupe«, hvor man simpelt hen fotograferer effekterne mod en sort baggrund. Det er ikke en matte-teknik, men den giver én mulighed for at lægge de stykker film over hinanden med det samme og på den måde konstatere, om filmens live action passer ordentligt sammen med effekterne. Og hvis den ikke gør det, så ændrer vi bare effekterne. Men det er naturligvis en meget langvarig proces. Jeg arbejdede på laboratoriet med effekterne i seks måneder, 12 timer pr. dag, seks dage pr. uge. Det var ikke bare et spørgsmål om at opnå det perfekte, men nok så meget en kamp for at besejre alle de tekniske forhold, der stod mig i vejen.

– Føler du det ikke frustrerende at skulle forlade sig så meget på tekniske effekter?

– Jo, det er frustrerende at skabe de tekniske effekter. Men jeg føler ikke, jeg har skullet forlade mig på effekterne. De har hele tiden været en del af den historie, der skulle fortælles.

Men hvis man havde kunnet fortælle historien med andre midler end effekterne, ville jeg have gjort det. Især hvis det havde været lettere og billigere og mere overbevisende. Jeg havde aldrig lavet optiske effekter tidligere, men når man skal lave dem, så er det altså visse regler, der skal følges. Og det var de regler, der tvang mig til at leve på laboratoriet i et halvt år. Det var frustrerende.

– Når en så stor del af arbejdet ligger på laboratoriet, er du så ikke bange for, at du selv – ufrivilligt – kommer til at bringe effekterne i ubalance med resten af filmen, at du så at sige overbetoner dem?

– Det er klart, at de bedste effekter er dem, som folk ikke lægger mærke til. Hvis folk rejser sig i salen og udbryster: »Sikken en flot effekt«, så er ens arbejde spildt. Mange af vore bedste effekter i »Close Encounters« vil ikke af publikum blive opfattet som effekter. Vi ved godt selv, at de er fremstillet i laboratoriet, men ingen andre vil bemærke det. Det er selvfølgelig både godt og ærgerligt. Vi har brugt hundredevis af timer på at skabe naturligt udseende effekter, og publikum i salen tror, vi bare har brugt en særlig hurtig film til at optage nattehimmelen og stjernerne, fuldstændig som de selv er vant til at se dem med det blotte øje. Men både træerne og bjergene var skabt optisk og i miniaturer, og så blev det hele sammenkopieret senere. I mange af effekterne prøvede vi blot at genskabe naturen, som den ser ud om natten. Man kan ikke gå ud og lave den slags billeder med den type film og den type high-speed optikker, der eksisterer i vore dage, hvor gode de end er. Så langt er kunsten altså ikke nået.

– Vil det sige, at I i nogle tilfælde havde brugbare og rigtige landskaber, som I derefter genopbyggede i studio og i miniature?

*) J. Allen Hynek, professor i astronomi ved Northwestern University, anses for at være en af verdens førende UFO-eksperter. Han ledede i en årrække USAs Luftvåbens UFO-forskning, men forlod Luftvåbenet i protest mod dets hemmelighedskræmmeri og konstante benægtelse af UFO'ers eksistens trods beviser på det modsatte. Hynek har været teknisk konsulent på »Close Encounters« og spiller en lille rolle i den som videnskabsmand. Filmens titel fandt Spielberg i Hyneks bog »The UFO Experience, a Scientific Inquiry«.

– Ja, det var der mange grunde til at gøre. Jeg søgte nogle bestemte lys-virkninger på landskabet, som det er helt umuligt at skabe i totalbilleder, uanset hvor kraftige lamper vi brugte. Så der måtte vi bygge miniaturer, især til de billeder, hvor der fløj UFO'er over landskabet. UFO'erne udsender jo et meget kraftigt lys, og man skulle virkelig kunne se på landskabet, hvor kraftigt lyset var. Desuden bevæger UFO'erne sig gennem landskabet og rundt omkring klipper og træer, og hvis det havde skullet optages i et normalt totalbillede, havde vi måtte kalde solen til hjælp. Men det er svært at få solen til at flyve hen over et landskab, når instruktøren vil have det. Derfor byggede vi miniaturer-ne.

Jeg har aldrig brudt mig om science fiction ...

– Vi talte tidligere om problemet med at koordinere de mange statister med de effekter, der skulle lægges på filmen senere. Nu er der i det hele taget mange scener i filmen, som er fyldt med statister. Hvordan arbejder I med disse folk, når du samtidig skal tale med dine skuespillere og dine teknikere?

– Jeg havde en fantastisk instruktør-assistent, Chuck Meyers, der er et geni til at styre store statistgrupper. Han kan virkelig skabe koreografi i en massescene. Han arbejder på en helt enestående måde. Han laver nemlig et manuskript, som udelukkende handler om statisterne. Han giver hver af dem en rolle og et navn, og hver eneste af dem får en baggrund, en raison d'être. På den måde kunne han ikke bare styre de almindelige massescener, men også de besværlige scener, hvor et par hundrede mennesker samtidig skal stå og følge en genstand oppe i luften, som vi først lægger på i laboratoriet mange måneder senere. Men jeg må indrømme, at der af og til føles lidt dumt at se 200 mennesker stå og stirre betagede op på et par belysere, der står på en gangbro 30 meter over dem.

– »Close Encounters« er en af de første film, der benytter Dolbylyd. Det er tydeligvis også en film, hvor der er lagt stor vægt på lyden. Kan du fortælle os lidt om lydarbejdet?

– Rent dramatisk har jeg prøvet at skabe en lyd, der kan give publikum en følelse af uro. De skal ligesom have på fornemmelsen, at der – selv i filmens mest rolige øjeblikke – er et eller andet galt, at der kan ske et eller andet nårsomhelst. Men det var svært at finde ud af, hvilke lyde vi skulle gribe til. I UFO-litteraturen er det forbløffende så sjældent, der omtales lyde i forbindelse med observationer. Vi valgte derfor at ladé UFO'erne være lydløse, men alligevel ikke helt uden lyd. Lydbåndet skulle ikke bare være dødt, når UFO'erne kommer. Vi prøvede at lave lyd uden lyd, en slags død atmosfære. Men derudover har vi selvfølgelig eksperimenteret med mange slags lydeffekter. Vi har f.eks. arbejdet ret meget med synthesizer, og mange steder har vi brugt konventionelle lyde, som vi bare har kørt mange gange langsommere end normalt.

I det hele taget er lyd et meget overset fænomen indenfor film. Man kan lave al den originale lyd, man vil; den bliver alligevel spoleret i biograferne. Og det ved producerne også, så hvis man begynder at spille tid og penge på lyd-eksperimenter, vil de bremse en. Nu er Dolby begyndt at optræde som filmlyd, og det er da også skyld i, at en række biografer i USA har forbedret deres lydanlæg betydeligt. Dolby giver en vidunderlig lyd. Jeg mener ærlig talt, at »Star

Wars« kan takke Dolby for en stor del af sin succes. Som det er nu, er filmen blevet en fantastisk, overvældende lyd-oplevelse, i en sådan grad, at publikum lægger mærke til det. Både »Star Wars« og »Close Encounters« hører hjemme på store biografer med fine lyd-anlæg.

– Dialogen i »Close Encounters« er sine steder meget specialiseret og sine steder meget small-talk, men alt i alt stræber den efter en form for realisme. Mener du selv, at den realisme også udstrækker sig til slutscenen, UFO'ets landing? Den situation er jo helt fiktiv.

– Ja, det mener jeg. Jeg researchede meget på manuskriptstadiet. Jeg opholdt mig flere dage på kraftværker, før



jeg skrev kraftværksscenen, og før jeg skrev slutningen, talte jeg med folk fra TWR, fra Honeywell, fra NASA, fra Lockheed, allevegne fra. Selvfølgelig er slutscenen et produkt af min fantasi, men den fantasi prøver jeg hele tiden at afveje med den størst mulige realisme. Jeg tror, at hvis en tilsvarende situation – altså moderskibets landing – skulle opstå i virkeligheden, ville det foregå på stort set samme måde, som jeg har beskrevet det i filmen.

– Det, der synes at være det mest kontroversielle punkt i filmen, er »de fremmede«, som vi får lov at se på ret nært hold i filmens sidste scene. Hvorfor valgte du overhovedet at vise disse væsener?

– Fordi jeg følte, det ville være en kolossal skuffelse for de tilskuere, der tager filmen for pålydende, at være nået så langt uden at få lov til at se, hvem der er inde i UFO'et.

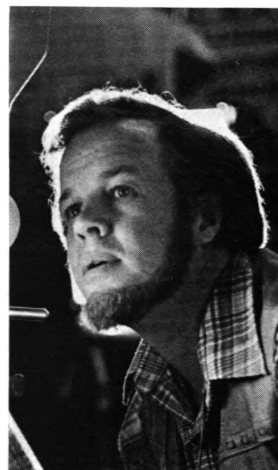
– **Tror du ikke, de fremmede, der kommer ud til sidst, vil virke som et anti-klimaks for nogle tilskuere?**

– Måske. For mig er det filmens klimaks. Jeg synes, jeg på det tidspunkt må vise et eller andet menneskeligt, en organisme med et bankende hjerte, der kommer frem og siger goddag og farvel i samme bevægelse. Jeg har aldrig tvivlet på, at de fremmede skulle være med i filmen.

Der sidder også en masse mennesker rundt omkring i verden, der har studeret UFOlogi, og de ved, at disse

– **Hvordan nåede du og Douglas Trumbull frem til jeres idé om moderskibets udseende?**

– Min første idé var, at moderskibet bare skulle være en sort masse mod den sorte himmel. Men mens jeg var i Bombay for at optage de indiske scener til filmen, passede jeg hver dag udenfor byen et kæmpestort raffinaderi, der var overbroderet med lamper og løbegange og alverdens ting. Det var en arkitektonisk katastrofe, men det var både smukt og frastødende på samme tid. Og i skitser kombinerede jeg billedet af dette raffinaderi med udsigten over Los Angeles, på hovedet altså. Jeg gav det til Ralph McQuarrie, der lavede skitserne til modellerne i »Star



Til venstre et eksempel på den overbevisende kvalitet, som de mange special effects i »Nærkontakt af tredje grad« er udtryk for. Herover Douglas Trumbull, der mere end nogen anden har skabt filmens special effects. Trumbull (35 år) blev første gang et »navn«, da han samarbejdede med Stanley Kubrick på dennes »Rumrejsen år 2001«. Siden instruerede han sf-filmen »Silent Running« (anm. Kos. 136), og han planlægger nu filmen »Brainstorm«, som han agter selv at instruere, da han ikke mere ønsker at medvirke kun som special effects-skaber »because I look on all moviemaking as a special effect. So I'm going to write, produce and direct my own work«.

fremmede ikke er væsener, der er 35 fod høje og grønne og med tre ben. Man har idéer om, hvordan disse skabninger ser ud, så selv om UFO-moderskibet delvis er udsprunget af min fantasi, så er de fremmede det altså ikke. De er en slags kombination af alle de UFOnauter, der er beskrevet rundt omkring fra alle egne af Jorden. Det interessante er jo, at alle disse beskrivelser mere eller mindre stemmer overens. Man ville ellers tro, at der var stor forskel på de væsener, der blev beskrevet af f.eks. amerikanere og irere. I USA ville en sådant væsen være stort og monstrøst og skræmmende, mens det i Irland ville være en lille nissefyr. Men sådan er det ikke.

Wars«, og det var faktisk ham, der på det grundlag tegnede det endelige moderskib.

– **Hvor mange science fiction-film så du, før du lavede »Close Encounters«?**

– Ikke ret mange. Jeg har aldrig brudt mig om science fiction. Jeg kunne godt lide George Pals »Destination Moon«, jeg kunne godt lide »Forbidden Planet« og »2001«. Men for mig har science fiction altid betydet Uhyret fra den sorte lagune.

– **Hvor meget tror du selv på fænomenet?**

– Jeg tror mere og mere på det efterhånden. Men jeg er stadigvæk ikke helt sikker.