

SAMTALE MED ROBERT BENTON

PER CALUM OG ASBJØRN SKYTTE

Det første, der slår en, når man ser Deres nye film – ud over at den er meget smuk og meget bevægende – er, at den er en god gammeldags humanistisk film inden for den etablerede Hollywood-tradition.

Ja, den er en gammeldags film. En af de ting, der er begyndt at optage mig mere og mere, jo ældre jeg bliver, er det at lave en vellavet film. Da jeg begyndte, var jeg dybt påvirket af Den nye Bølge, og Den nye Bølge var frem for alt, som jeg ser den, en reaktion mod den vellavede film, eller i hvert fald mod en særlig form for vellavet film.

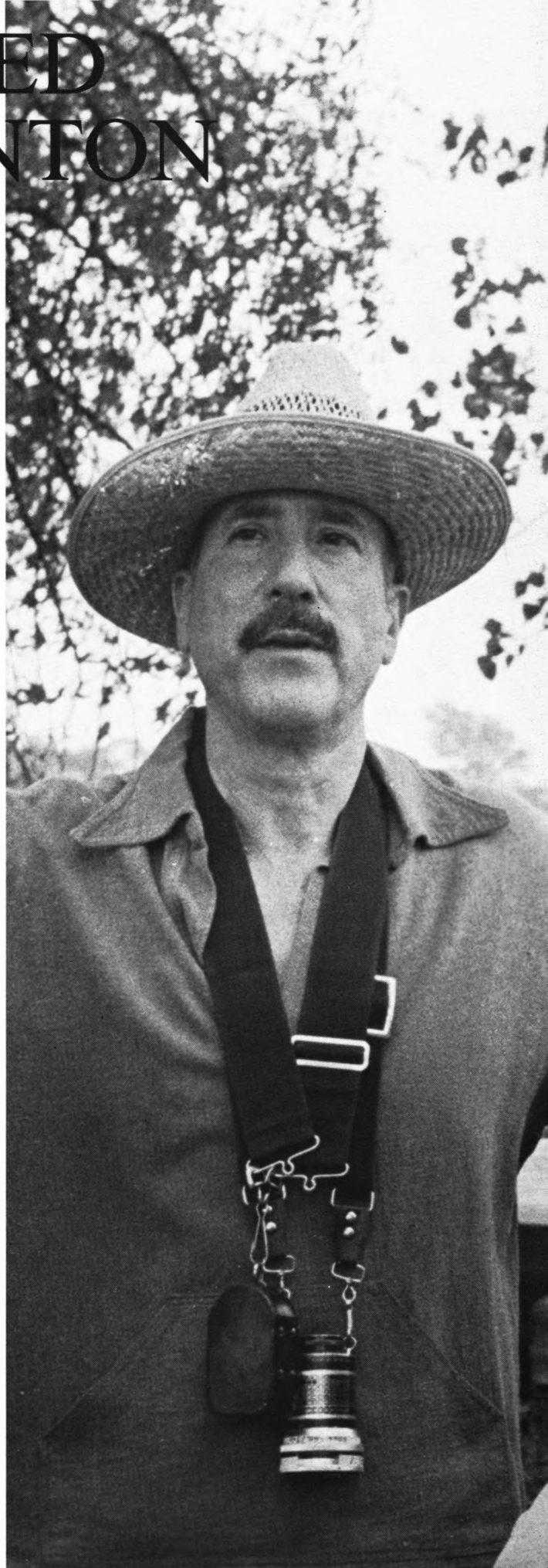
Den første gang jeg så »Rio Bravo«, gik jeg midt i den. Anden gang jeg så den, var efter at jeg var begyndt at se film af Truffaut og Godard og Chabrol, og efter at jeg var begyndt at læse om film, og anden gang syntes jeg den var et mesterværk, og det synes jeg stadig. Essentielt er »Bonnie og Clyde« en europæisk amerikansk film, en ikke-vellavet film. Det betyder ikke, at den ikke er en virkelig god film, men den er ikke en god film i traditionel forstand. Det forekommer mig, at siden da har jeg afgjort ikke været særlig konsekvent, og jeg har radikalt ændret holdning med hensyn til den vellavede films betydning. »Places in the Heart« er et seriøst forsøg på at lave netop den form for film.

Man kan sige, at det er den normale måde at lave film på i USA, virkemidlerne skjules bag handlingen, »kunsten skjuler kunsten«, som Truffaut har formuleret det engang.

Ja, det er rigtigt. På et tidspunkt i 60'erne var jeg lige så påvirket som alle andre af Godard, og til dels af Fellini. Den påvirkning er gået under jorden – i hvert fald for tiden.

Men når man tænker tilbage på Deres første film som instruktør, »Bad Company«, så husker man den da ikke som en ikke-vellavet film.

Da jeg lavede den, vidste jeg ingenting om at instruere film. Jeg havde forstand på at se John Ford-film, og jeg besluttede mig for, at jeg ville lave en Ford-western. Og hvad jeg lærte af den film – selv om der er ting i den, som jeg er glad for – er, at ingen kan lave en Ford-western som John Ford, og at jeg derfor skulle holde op med at prøve på dét. Det forklarer den klare ændring af tone og stil fra den til »The Late Show«. På den ene side min erkendelse af denne forfærdelige vildfarelse, og på den anden side min tilknytning til Robert Altman, som løsnede op for en masse ting. Før havde jeg den traditionelle forfatterholdning, der sagde: når jeg har skrevet det, og nogen har købt det, må det være godt, men Altman lærte mig, at en films tilblivelsesproces i langt højere grad er et spørgsmål om at give og tage, om at samarbejde med skuespillerne og de andre mennesker, der bidrager til filmen. Altman havde en utrolig stor indflydelse på mig, langt større end jeg er i stand til at formulere. På en måde lærte han mig at omgås andre mennesker.





»The Late Show« virkede i højere grad som en bevidst leg med »private eye«-genrens konventioner.

Ja, i virkeligheden tog vi jo bare »Ride the High Country« af Peckinpah og overførte den til en anden genre, og under den proces skiftede indflydelsen fra Ford til Hawks, fordi den mere lignede en Hawks-film, og fordi jeg opnåede en højere grad af sympati ved at bruge Hawks frem for Ford som referenceramme.

De har tidligere sagt, at De oprindeligt ikke havde ambitioner om selv at blive instruktør.

Ja, det er rigtigt. Jeg arbejdede i et makkerskab med David Newman, og jeg var meget lykkelig i det samarbejde – vi fungerede meget, meget fint sammen. Men efter at vi havde skrevet »There Was a Crooked Man«, som Joe Mankiewicz instruerede, kom David og sagde, at han ville instruere. Vi havde altid været nære venner, og vi røg ud i det eneste skænderi, vi nogen sinde har haft, og som sædvanlig i den slags slagsmål tabte jeg. I et hysterisk øjeblik sagde jeg: »OK, hvis du vil instruere, så vil jeg også instruere!« Vi havde hver sin idé til et manuskript, som vi så hver især skulle instruere, og ved et tilfælde blev et selskab interesseret i mit først. Men jeg sværger på, at hvis David ikke havde været til stede den dag, ville jeg aldrig have så meget som luftet ideen om, at jeg selv skulle instruere.

Jamen, hvorfor egentlig?

Fordi jeg slet ikke havde lyst til at blive instruktør. Min ambition var dengang – og til en vis grad stadig – ganske enkelt at være i stand til at skrive, hvad jeg havde lyst til at skrive, og ikke bruge min tid på at skrive noget, som jeg ikke troede på. Hvis nogen kom i morgen og sagde: du kan ikke længere få lov at instruere, men du kan skrive, hvad du vil, så ville jeg stadig være lykkelig. Det ville jeg hellere end instruere film, som jeg ikke kunne gå ind for.

Men har De nu valgt at fortsætte med at instruere for at sikre Deres materiale undervejs til lærredet?

Nej, egentlig ikke. Som I ved, var det oprindeligt planen, at Truffaut skulle instruere »Kramer vs. Kramer«, men på grund af hans andre planer endte det med, at jeg gjorde det. Vi havde også planer om at lave en film om Howard Hughes' sidste dage; vi havde sikret os rettigheder og var i gang med research'en, og vi var klar til at gå i gang, men så kom Jonathan Demmes »Melvin and Howard«, hvorefter Truffaut ringede og sagde, at så syntes han ikke, vi skulle lave den lige nu. Jeg har et andet manuskript, som jeg ikke føler, at jeg selv er i stand til at instruere, og jeg forhandler med en anden instruktør om, at han skal lave den.

Faktisk er der en lang række bedre instruktører end jeg, og det er ikke falsk beskedenhed. Jeg tror, Truffaut kunne have lavet en meget bedre film ud af »Kramer vs. Kramer«, end jeg gjorde. Til gengæld tror jeg afgjort ikke, at nogen anden instruktør kunne have lavet »Places in the Heart« – i hvert fald ikke som jeg ville have den, fordi den har så meget at gøre med mine personlige erindringer.

»Kramer vs. Kramer« startede en bølge af følelsesmættede film i USA, den bølge, der foreløbig er kulmineret med »Terms of Endearment«.

Robert Benton (t.h.) får gode råd af sin stjernefotograf Nestor Almendros.

Ja, den er uden tvivl skyld i en lang række tvivlsomme produkter. For mig var den et forsøg på at tale om den periode, hvor vores søn, som nu var blevet tolv, var femseks år gammel. På samme måde handler »Places in the Heart« om min egen barndom. Det er perioder i mit liv, hvor jeg ikke opfattede, hvor smukke de var, mens jeg var i dem, og som jeg på denne måde forsøger at få tilbage. Det er en stor luksus at få lov at lave den slags film. Jeg forlod min hjemby (Waxahachie i Texas, red.) for mere end tredive år siden. Det var som en drøm at vende tilbage og bo der i tre-fire måneder sammen med mine gamle venner og min familie, ikke alene det at vende tilbage til stedet og få penge for det, men samtidig få lov til at skruer tiden tilbage til min barndom og insistere på, at hele stedet skulle bringes tilbage til den tid, at huset skulle bringes til at se ud nøjagtigt som det hus, jeg voksede op i. Til tider var filmholdet ikke sikker på, om vi lavede en film eller bare betalte mig løn for at få et nervesammenbrud. Jeg stillede ind imellem nogle krav, som forekom vilkårlige og ubegrundede for de andre.

Den ligger altså så tæt på Deres egen barndom?

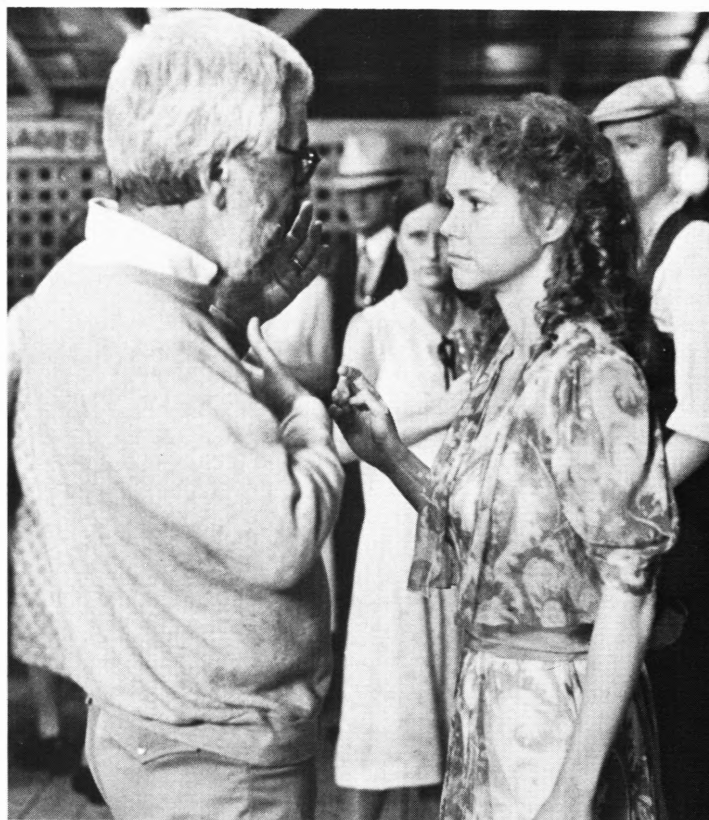
Ja, til dels. Selve historien i filmen er min oldemors. Hun blev enke og klarede at overleve med hjælp af en sort dag-lejer ved navn Moze. Hun havde fire børn, men jeg var bange for, at jeg ikke kunne klare fire barneskuespillere på én gang. Men i øvrigt er Sally Fields rolle baseret på en kombination af bestemte træk fra min mor og bestemte træk fra min kone. Siden jeg blev gift, har jeg ikke lavet en eneste film, som ikke på en eller anden måde bruger min kone som model. Jeg har aldrig kendt min oldemor, hvorimod Mr. Will er en fiktiv udgave – med visse ændringer – af min grandonkel, som boede hos min bedstemor. Jo mindre jeg digter, jo bedre er jeg stillet under optagelserne, har jeg fundet ud af.

Hvordan kommer man igennem med at lave den slags film i vore dage? Det må være svært at overbevise en producent om, at der er penge at tjene på den.

Den blev vraget af tre selskaber, og jeg havde sagt til min producer, Arlene Donovan, at nu lagde jeg den tilbage på hylden. Jeg ønsker ikke at være en af de instruktører, der tilbringer år af sit liv med at knuse sit hjerte mod en stenmur. Lad os gå videre til det næste projekt. Arlene mente, at vi skulle prøve en sidste gang, og til alt held gik hun til Tri-Star Pictures. Så jeg er i stand til at lave den slags personlige film, fordi jeg har en producer, som insisterer på at lave anderledes film, og fordi jeg har en agent, som står stærkt. I vore dages filmverden er de mest magtfulde personer en håndfuld agenter. De har i en vis forstand erstattet de gamle studiebosses, og det er i realiteten dem, der bestemmer, hvilke film der bliver lavet. Men da vi så omsider fik lov at lave den, skulle vi lave den meget billigt.

Harve De i den sammenhæng valgt Sally Field helt fra starten? Hun spiller rollen fremragende, men er det ikke samtidig »type-casting«?

Det handler om en kvinde fra en anden tidsepoke, fra landet, uden uddannelse, som har tilbragt hele sit liv med at være datter og hustru og moder, og som pludselig kastes ud



Denne side øverst: Robert Benton instruerer Sally Field. Derunder Danny Glover som Moze. Næste side øverst: Sally Field fortæller børnene om faderens død. Derunder filmens plakat, og nederst John Malkovich som den blinde Mr. Will.



i livets barske realiteter. Jeg ville ikke have en skuespiller, som mødte op med en fastlagt attitude og maniereret bravourspil. Jeg ville have en skuespiller, som kunne gøre for denne film, hvad Robert Duvall gjorde for »Tender Mercies« – forsvinde helt ind i rollen. Så i en vis forstand var det *type-casting*, men på den anden side var det en overordentlig vanskelig rolle for Sally Field, fordi det er første gang hun har spillet en rolle, som ikke rummede vrede. Hvis I ser på »Norma Rae« eller »Sybil« eller de andre film med hende, så vil I se, at hun hele tiden har haft sit afsæt i en eller anden form for vrede, men her blev hele denne emotionelle motor, som hun er vant til, taget fra hende. Hun skulle spille en, der er god og sød, men som har stolthed. Den passer til Sally, fordi hun har et særligt talent for at fremstille helt almindelige mennesker, men den passer ikke til hende med hensyn til den vrede, hun plejer at fungere på.

Det er noget, der i det hele taget er specielt ved denne film. Ikke kun Sally Field, men hele filmen er uden vrede.

Ja, jeg tror, at jeg selv har en meget høj vredesterkel. Jeg har mange andre dybt foruroligende træk, men vrede synes ikke at være et af dem, og derfor er de film, jeg har lavet indtil nu, det heller ikke. »Kramer vs. Kramer« var mere aggressiv, men det skyldes, at en film ikke kun er instruktørens; det er en kollektiv indsats. Og Dustin Hoffman får også gang i adrenalinen på en eller anden form for vrede. Der skete det, tror jeg, at Dustins naturlige vrede og mit naturlige et-eller-andet, som altså ikke er vrede, gjorde den til en mere aggressiv film end »Places in the Heart«, men mindre aggressiv end Dustins film normalt er. Jeg tror, jeg har en beroligende virkning på skuespillerne – som et afslappende varmt bad.

Er det dette temperament, der får Dem til at vælge at lave film i den mindre målestok – uden de sædvanlige udstyrseffekter?

Ja, min oprindelige uddannelse var som maler. Jeg ville være kunstmaler og kunne så sikkert have forsørgt mig selv ved at undervise i kunsthistorie. Jeg trækker tit paralleller til malerkunsten, og i den sammenhæng har jeg altid følt mig mest beslægtet med en maler som Chardin – og stilleben-genren. Jeg er en, der reducerer.

Hvad betyder samarbejdet med Nestor Almendros for Deres visuelle stil?

Altman sagde en gang, at ingen film bliver til bag skrivemaskinen; de skrives alle i kameraet, og det har han ret i. Gennem mit samarbejde med Nestor Almendros på tre film har vi udviklet et yderst frugtbart kreativt forhold. Han forstår nu, hvad det er, jeg prøver på at lave, og han tilpasser sig det. Og jeg ved, at han efterhånden kender alle mine svage punkter og forstår at omgå mange af dem.

Men det er tillige vigtigt, at klipperen og fotografen er i overensstemmelse. Hvis ikke, kan klipperen ødelægge fotografens arbejde, uanset hvor meget de kan lide hinanden og hvor godt de kommer ud af det sammen. Hvis ikke man klipper Nestors arbejde på en måde, der giver det lov til at tale, ikke kun fremhæver skønheden, men bruger hans sprog, hans helt specielle håndskrift, så ødelægges man det. Carol Littletons samarbejde med Nestor forløb meget fint. Hun valgte generelt at holde hans indstillinger længere, end f.eks. Jerry Greenberg ville gøre det, og hun brugte i høj grad vores two-shots. Det tilfører filmen en næsten forskudt kvalitet. Der er meget få close-ups i den; det meste af filmen

afvikles på en næsten umærkelig halvdistance, nogle få stærke close-ups undtaget.

Når man ser filmen, har man denne rare fornemmelse, som man kun får ved de specielt gode film, at den afvikler sig af sig selv, at den er autonom.

Det er den fineste kompliment, en instruktør kan få, og det er vidunderligt at høre. Og hvis det er lykkedes, skyldes det samarbejdet – de forskellige bidrag fra Nestor Almendros, Carol Littleton, Arlene Donovan og mig selv. Vi var fælles om den samme vision. Det var en forrygende oplevelse. Det er virkelig kollektivet, der har æren af denne film.

De sagde, at Nestor Almendros forstår at omgå Deres svage punkter. På hvilken måde?

Mit svageste punkt er sandsynligvis en tendens til at blive opslugt af nuancer, som ikke har nogen betydning for andre end mig selv. Ved at vælge en meget klassisk komposition tvinger Nestor mig til ikke at blive det; han tvinger mig til at anskue scenen i en bredere kontekst, ved at trække kameraet på afstand, ved ikke at anbringe mig i en situation, hvor jeg i det uendelige bliver optaget af krydsklipning mellem ansigter. Han tvinger mig ud i en bredere synsvinkel, hvor jeg må give afkald på detaljen.

Da vi begyndte denne film, skete der noget interessant under det første møde med Nestor, Carol Littleton, art director'en, kostumieren og mig selv. Vi diskuterede filmens »look«, og Nestor sagde: »Jeg synes ikke, det skal bero på valget af råfilm, optik eller filtre; jeg synes vi bare skal fotografere den så visuelt enkelt som muligt, og at dens atmosfære skal komme fra ophobningen af detaljer«. Fra da af var det denne fornemmelse for detaljen – ikke detaljen i fokus, men detaljen som filmens tekstur, hvad enten den kunne ses eller ej – der havde overordnet betydning for os alle. F.eks. bestemte vores kostumier, Ann Roth, at hver eneste pige i filmen skulle gå med hofteholder. Man ser den ikke, men den ændrer på en kvindes måde at gå på og på hendes krops bevægelser. Oprindeligt føjede jeg hende bare for at glæde hende, men jeg kan forsikre jer om, at der er en optagelse i filmen, hvor en af kvinderne ikke har hofteholder på, og jeg kan se det. Alle disse detaljer skaber faktisk en fornemmelse af mættethed, som beriger filmens tekstur.

Men undervejs drillede jeg Nestor, når han gjorde klar til en optagelse. Jeg blev ved med at sige: »Nestor, det her er din sovjetiske indstilling. Efter den her film giver de dig en æresparade i Havana«. Selv vores plakater er en sovjetisk plakater!

Vi vil gerne tale om slutningen. Hvordan fik De den vidunderlige idé at samle alle filmens personer, også dem, der er døde eller rejst bort undervejs, til den sidste gudstjeneste?

Den kom til mig en dag, hvor jeg netop sad i kirken efter en sådan gudstjeneste. Den dukkede bare op, og det forekom mig, at det var det, hele filmen handlede om. Den er klart inspireret af Bergman og til en vis grad af Buñuel. Oprindeligt tænkte jeg på at lave nogle andre scener, der forberedte tilskueren på den, men det droppede jeg igen.

Det tog os en hel dag at få den scene i kassen. Bortset fra tornadoen var det den vanskeligste scene i hele filmen. Vi var nødt til at bygge en rampe, sådan at det så ud som om de enkelte rækker af personer var lige bag hinanden i optikken. Men Sally Fields fødder er faktisk halvanden meter over jorden, og folk måtte dukke sig, lige så snart de var ude af billedet, mens kameraet kørte kontinuerligt frem og tilbage på dollyen, samtidig med at det blev hævet og der blev skiftet fokus. Der var en million ting, der kunne gå

galt, og det gjorde de næsten allesammen. Det tog os indtil kl. 10 om aftenen, og jeg nåede et punkt, hvor jeg sagde, at vi ikke kunne lave den, og vi måtte løse det gennem en række overblændinger, men både Nestor og Carol forsikrede mig om, at vi var tæt på, og at den ville være hjemme inden for et kvarter, og de havde ret – det lykkedes.

Denne slutning understreger filmens karakter af erindring, af fortid.

Ja, her går den over til at være film igen, tror jeg, fra blot at være naturalisme. Og jeg kan forsikre jer for, at dette skift fra at være en naturalistisk instruktør til at bruge andre virkemidler er meget, meget svært. Jeg prøvede det også i »Still of the Night«, og det er noget af det vanskeligste – i hvert fald for mig – at regne ud, hvordan man laver. Jeg beundrer det meget i andres film, denne frihed til at gøre sådan noget.

Men denne slutning bringer os fra filmens nutid over i en slags flydende tid. Det er tanken, at den skal skubbe filmen ud i et bredere perspektiv, og præcis i det øjeblik, hvor det går op for tilskueren, hvad det er, der sker, skal den slutte – hvis vi ellers har *timed* det rigtigt.

Vi synes afgjort, at det er lykkedes. Synes De også den slags brud fungerede i »Still of the Night«?

Det var mit første forsøg på at bryde ud af den filmiske naturalisme, og det var jeg meget interesseret i efter »Kramer vs. Kramer«. I en vis forstand er »Still of the Night« en meget personlig film om min frygt for kvinder og min følelsesmæssige afhængighed af dem, men den er også et formelt eksperiment. Jeg har altid haft den opfattelse, at film er nært beslægtet med tegneserier; jeg synes de virkelig gode tegneserier er meget filmiske, og de anvender den samme klippeteknik, ikke kun moderne folk som f.eks. Mobius, men også klassiske serier som »Little Orphan Annie« og »Dick Tracy«. Det var den ene indflydelse. Den anden er, at der også eksisterer et stærkt slægtskab mellem film og musik med hensyn til brugen af tema, variation og repetition. Og disse elementer arbejdede jeg meget bevidst og hårdt med i »Still of the Night«, for at se om det var muligt at få det til at fungere, at give mening. Jeg kunne ikke have lavet den slutning i »Places in the Heart«, hvis jeg ikke havde lavet »Still of the Night« først, og jeg tror ikke, jeg er færdig med disse ting og med at prøve at regne ud, hvordan jeg kan bryde fri af den form, jeg er låst fast i. Jeg har en erkendelse af, at der er et eller andet sted jeg gerne vil hen i mine film, som jeg åbenbart endnu ikke kan formulere særligt præcist.

Er det også her indflydelsen fra Buñuel kommer ind? Af en eller anden grund kommer man til at tænke på »Nazarin«, når man ser »Places in the Heart«?

Det tror jeg til en vis grad skyldes, at der er en religiøsitet i begge film – og, håber jeg, en mystisk kvalitet. Det jeg holder mest af ved »Nazarin« er denne fornemmelse af dobbelthed og mystik. Faktisk var »Still of the Night« allerede blevet lavet fremragende af Buñuel, da han lavede »Begærets dunkle mål« med to forskellige skuespillerinder i den samme rolle. Hvis jeg havde været i besiddelse af tilstrækkelig genialitet til at gøre det samme, ville »Still of the Night« være blevet en stor film. Han havde allerede gjort det, og det er forbløffende. Men jeg tror, at jeg er klar over denne påvirkning, og når jeg taler om at bryde realismen, er det nok det, jeg stiler frem imod.