

Vi bringer her et uddrag af Stig Björkmans samtale med Woody Allen:

Husbands and Wives er på mange måder et uvovet projekt. Jeg kan lige præcis lide den for dens ligefremhed. For dens direktehed og for dens rå og barske overflade. Hvordan opstod filmens stil? Hvornår besluttede De at lave filmen sådan som den er lavet?

Allen: Jeg har altid ment, at så megen tid bliver spildt – hengivelsen til filmens kønne udseende, til dens gratie, til dens præcision er til gengæld stor. Og så sagde jeg til mig selv – hvorfor ikke bare gå igang med at lave nogle film, hvor kun indholdet er vigtigt. Gribe kameraet, glemme alt om 'dolly', bare holde tingesten i hånden og få hvad man nu kan. Og bagefter lade være med at bekymre sig om at korrigere farver – lade være med at bekymre sig så meget om at mixe – ikke bekymre sig om alt det der med præcision – og i det hele taget bare se, hvad der sker. Når man har lyst til at klippe – så klip! Skidt med om der bliver et spring eller sådan noget. Bare gør som du vil – glem alt andet end filmens indhold. Og det gjorde jeg så.

Men tror De, at det er nødvendigt at befinde sig på dette trin i karrieren, som De selv har opnået efter mere end tyve spillefilm, for at være i stand til at arbejde således? For at 'turde' arbejde på den måde – at negligere alle de anerkendte 'regler' for filmproduktion? For at opnå sikkerheden for at denne måde er ikke blot mulig men også funktionel?

Allen: Ja, jeg mener, at man har brug for en vis portion fortrolighed. Den fortrolighed, der kommer med erfaring, gør en beredt til at lave mange ting, som man ikke ville have kunnet i tidligere film. Man har en tendens til at blive mere ligefrem, fordi man – som årene går – føler, at man har større kontrol over tingene.

Da jeg selv begyndte at lave film – og jeg ved, at det også gælder for en del andre – var det i hvert fald sådan, at jeg – som vi tidligere har talt om – gjorde meget for at beskytte mig selv på alle mulige måder. Og hen ad vejen går man hen og bliver

mere vidende, får mere erfaring. Så dropper man alt det der, og kører frit og frejdigt på instinkterne og bekymrer sig ikke så meget om det pæne.

Da De før optagelserne diskuterede den nye stil med Deres fotograf, Carlo di Palma, hvordan var hans reaktioner da?

Allen: Han var interesseret, fordi han altid holder af, når der er noget spændende og provokerende i det fotografiske. Og han kunne lide ideen.

Var hans arbejde på nogen måde lettere i denne film? Brugte han for eksempel lige så megen tid som sædvanligt på at lyssætte scenerne? Eller var han mindre omhyggelig med lyssætningen?

Allen: Det var nemmere, for han belyste et større område på en gang. Og så sagde jeg til skuespillerne, at de skulle gå hvorhen, de ville. Gå ind i skyggerne, gå ind i lyset – bare spille scenen, som de selv følte, den skulle spilles. De behøvede ikke at

gøre de samme ting i en anden optagelse – de kunne i det hele taget følge deres egne interesser. Og til kameramanden sagde jeg, at han skulle forsøge at få så meget som muligt med; hvis noget smuttede, skulle han blot gå tilbage og prøve at få det – og hvis det smuttede igen, så gå tilbage en gang til. Find selv ud af det. Vi lavede ingen prøver med kameraet. Vi gik ind, han greb kameraet, vi lavede scenen, og han gjorde, hvad han kunne.

Efter denne film begyndte jeg at spekulere over, om det overhovedet kan betale sig at lave film på den gamle, regelrette måde. For sådan her går det meget hurtigere, og alt det, der tæller er alligevel med i slutresultatet. Så jeg vil måske nok prøve at lave nogle flere film sådan her – det er hurtigt, billigt og effektivt.

Var selve optagelserne også hurtigere overstået i forhold til Deres tidligere film?

Allen: JA! – Hurtigere, ja. Og det er første gang i årevis – årtier – at jeg har holdt budgettet. Det var både billigere og hurtigere.

Var der meget, der skulle optages om på filmen?

Allen: Tre dage. Normalt plejer jeg at bruge uger på at optage om. Faktisk er jeg berømt for det – men denne gang brugte jeg altså kun tre dage.



Woody Allen og fotografen Carlo Di Palma (nummer to fra højre) er i gang med en scene i filmen *Radio Days* (1987).

Hvordan fandt De på denne stil til filmen? På en måde går stil, tema og historie op i en højere enhed. *Husbands and Wives* handler om opbrud i forhold og opbrud i livet – så på en måde er stilen også...

Allen: ...komplementær til historien. Men jeg mener nu, at man kan sige det om mange historier. Denne stil ville fungere med mange andre historier også. Den forekommer ganske rigtigt helt perfekt for netop denne historie, men den ville også være perfekt for mange af mine tidligere film. Jeg kunne have lavet mange film på denne måde.

Hvilke af Deres film tænker De her på?

Allen: Jeg kunne have lavet *Shadows and Fog* sådan, hvis jeg havde ønsket. Jeg kunne have lavet *Alice* på samme måde. De fleste af dem. Helt tilbage. Fordi det, publikum får ud af filmene rent følelsesmæssigt og åndeligt, ligger i indholdet – personerne – filmens substans. Formen er kun en simpel, funktionel størrelse. Den kan skifte stil ligesom barok eller gotisk arkitektur. Det eneste vigtige er, at publikum er bevæget eller underholdt eller ledt ind på en tanke-række eller noget. Og det kan man gøre sådan her.

Gav manuskriptet til *Husbands and Wives* mere plads til improvisation – eller fulgte skuespillerne den samme type manuskript, som De har skrevet til Deres tidligere film?

Allen: Der var et manuskript, som skuespillerne i det store hele fulgte.

Filmene har også karakter af at være en undersøgelse af personernes liv. Jeg formoder, at dette også var tilstede i manuskriptet?

Allen: Ja, jeg tænkte, at disse mennesker skulle leve deres liv – kameraet skulle så være der og gøre hvad det selv ville. Og når jeg havde brug for, at folk sagde, hvad de følte, så skulle de bare gå i gang med at tale om det. Jeg syntes ikke, at der var noget af det, jeg gerne ville, som ikke kunne lade sig gøre. Jeg behøvede ikke at gøre indrømmelser til formaliteter af nogen art.

Hvem opfatter De som den undersøgende part – er det interviewer i filmen?

Allen: Det har jeg aldrig tænkt på. Kun på publikum. Det er en bekvem måde at lade personerne forklare sig selv.

Disse tilståelser eller fortroligheder, som personerne præsenterer, var de alle med i manuskriptet? Var der ingen af dem, der opstod som ideer hos skuespillerne?



En scene fra filmene *Shadows and Fog* (Woody Allen & Mia Farrow).

Allen: Nej, hele filmen er skrevet. Jeg mener, skuespillerne lægger ord til her og der for at gøre dialogen mere talesprogsagtig; men det er også det hele – ellers er alt skrevet.

Husbands and Wives viser på mange måder en mere voldelig opfattelse af parforholdet end Deres tidligere film har givet udtryk for. Ikke mindst i spillestilen og i særdeleshed i Judy Davis' og Sydney Pollacks tilfælde.

Allen: Ja, den er mere voldsom og eksplosiv.

En af de mere dramatiske scener i filmen er Sallys telefonsamtale med sin mand i operaselskerens hjem. Den er pinlig og forbløffende, tragisk og på samme tid ladet med sort humor – og iøvrigt tacklet med stor bravur af Judy Davis.

Allen: Bestemt – jeg kender den slags situationer, for jeg har været i dem selv... som en person, der ringer op med noget særligt på hjerte. Og Judy Davis er sandsynligvis den bedste filmskuespillerinde i verden idag.

Skuespilleren, der spiller hendes elsker, Liam Neeson, var mig et nyt bekendtskab.

Allen: Han er irsk skuespiller. Og han har været med i en del film – fx i en med Diane Keaton, *The Good Mother*. Han kombinerer maskulinitet og intelligens på en måde, som jeg kun sjældent finder hos amerikanske skuespillere. Han er en storlået skuespiller, og han er et 'rigtigt

menneske'. Der er aldrig en antydning af bedrag i ham. Han er autentisk i hver en bevægelse, hvert et ord.

Hvorfor valgte De Sidney Pollack til rollen som ægtemanden?

Allen: Jeg tænkte på, hvem af de mænd, hvis udseende passer aldersmæssigt, der ville være god i rollen; og hans navn dukkede op, da vi diskuterede casting, Juliet Taylor og jeg.

Så kom han og besøgte mig og var mægtig flink. Han læste rollen, og jeg sagde til mig selv, Gud, jeg håber han kan finde ud af at læse den, for det ville være så pinligt, hvis han ikke var god til det, og jeg dermed var nødt til at lade være med at engagere ham... Men han var flink som få, og da han læste kunne jeg fra første færd se, at han var naturlig og god. Han var strålende!

Jeg har faktisk aldrig tænkt på det på den måde før, når jeg har set Dem spille i Deres egne film... Måske skyldes det den usynlige interviewer i filmen, men i hvert fald blev jeg mere opmærksom på Deres dobbeltrolle som skuespiller og instruktør i *Husbands and Wives* end jeg gjorde i Deres tidligere film. Kunne De fortælle noget om deres følelser i forbindelse med at instruere sig selv? Er der nogen problemer i den proces?

Allen: Næ, det er så let som ingenting. Det er et ikke-eksisterende fænomen. Jeg mener, jeg instruerer ikke mig selv. Jeg har jo skrevet ma-

nuskriptet, så jeg ved, hvad jeg vil have mig til at gøre, og så gør jeg da bare det. Jeg behøver aldrig at instruere mig selv.

Så er det altså en fornemmelse De har? De ved, hvornår De har brug for en ekstra optagelse, og De ved, hvornår Deres spillestil er rigtig?

Allen: Ja, det er en fornemmelse. Hvis det føles godt, så er det som regel også godt. Det er meget sjældent, at jeg tager fejl med de ting. Det er normalt den anden vej rundt – nogen gange føles det ikke godt, idet man laver det, men så viser det sig senere at være meget bedre, end man troede. Det sker faktisk.

Der er en scene mellem Dem og den unge pige, Rain, spillet af Juliette Lewis, hvor I spadserer i Central Park og diskuterer russiske forfattere. I taler om Tolstoy og Turgenev, og De giver en levende beskrivelse af Dostojevskij – kalder ham 'a full meal, with vitamins and wheat germs added'.

Nu og da kommer De tilbage til Dostojevskij i Deres film, og nogle af Deres film har en vis 'dostojevskijsk' romanagtig aura og kvalitet – fx *Husbands and Wives*, *Manhattan*, *Hannah* og *Her Sisters* eller *Crimes and Misdemeanors*. Disse film lader til at have et fælles element.

Allen: Tja, jeg mener, at blandt de film De nævner, der er *Manhattan* ikke helt i den samme kategori som de andre, fordi den er romantiseret. *Manhattan* har på en måde den ene fod plantet i nostalgien og det romantiske. Men *Crimes and Misdemeanors*, *Hannah* og denne film (*Husbands and Wives*) er mørkere – meget mørkere.

Jeg kan i det hele taget godt lide ideen om romanformen. Den provokerer mig. Jeg elsker at arbejde med romanstilen på lærredet. Jeg føler altid, at jeg skriver med film. Der noget ved romanens behandlingsform af stoffet, som jeg godt kan lide, og selvom jeg af og til glider væk fra den angrebsvinkel – som fx i *Alice* – så vender jeg altid tilbage til den. Jeg kan lide at se 'rigtige' mennesker, 'rigtige' situationer og livet folde sig ud.

Det man kan gøre i en roman, kan man også gøre i en film og vice versa. Rent fysisk er de to medier meget tæt knyttet sammen; det er noget andet med teatret, det er fuldkommen anderledes.

Når De skriver manuskript til film som *Husbands and Wives*, *Misdemeanors* eller *Hannah*, laver De da et generelt mønster til personerne, eller udvikler den enkeltes drama sig under vejs i forhold til udvekslingen med de øvrige personer?

Allen: Jeg kører meget på instinkt. Jeg tænker en stund over tingene, og så får jeg en overordnet ide om, hvor det kan udvikle sig hen. Jeg foretrækker at spekulere lidt, inden jeg går igang – bare sådan at jeg ikke får kastet mig fyr og flamme over noget, der kun holder ti sider. Når jeg fornemmer, at der er plads til en udvikling, laver jeg et første prøve-udkast. Så skriver jeg og ser hvor, det bærer hen – ofte har jeg ingen anelse om det på forhånd, så digter jeg bare undervejs. Når det endelig er færdigt, laver jeg nogle få korrektioner og giver det straks videre til min producer; han lægger budget og får produktionen startet.

I taxi-scenen med Dem selv og Juliette Lewis (den unge pige, Rain) kommenterer hun Gabes roman. Hun forlader sin tidligere åbenlyse og spontane tilfredshed med bogen og viser et mere kritisk syn på den. Mener De, at det er et almindeligt fænomen blandt kritikere og kunstdommere – eller måske ligefrem venner? At de først har et positivt udgangspunkt og så gradvis ændrer det.

Allen: Ja, folks følelser for tingene ændrer sig, og så er de ikke altid lige åbenhjertige overfor een. Det er da sket, at et menneske har elsket en af mine film, og så er vedkommende blevet konfronteret med andre, hvis meninger har været modsat, og dermed fået mistillid til sin egen bedømmelse – for siden selv at føle sig kritisk stemt.

I scenen i taxien har De valgt at koncentrere Dem om hende, og De bruger springende klip i stedet for mere konventionel krydsklipning til den anden person – Dem selv. Blev dele af dialogen klippet bort på denne måde?

Allen: Ja, der blev klippet noget fra. Det var den sværeste scene at lave i hele filmen, fordi linsen fik os til at se hæslige ud, når vi begge skulle være med i samme indstilling. Den indstilling, der blev taget fra siden så bedre ud end den, der blev taget frontalt. Jeg så altså forfærdelig ud, min næste stak ud og... Linsen gjorde min næse deform. Så prøvede jeg at lave indstillinger med os hver for sig, jeg prøvede alt, men intet virkede. Til sidst tænkte jeg, at eftersom hun så sød nok ud, hvorfor så ikke lade kameraet hvile på hende – mig kunne man jo høre, så... – og nu virker det også mere interessant.

Ja, det synes jeg også. Sandelig. Måske fordi vi – som tilskuere – ser det fra Deres synsvinkel, vi oplever hende på samme måde, som den person, De spiller, gør det.

Allen: Juliette Lewis er en vidunderlig skuespillerinde.

Det er jeg enig i. Hvor gammel er hun? I *Cape Fear* skal hun forestille at være fjorten år, og i Deres film fejrer hun enogtyveårs fødselsdag.

Allen: Jeg tror hun er nitten eller tyve – noget i den retning. Hun er ung og meget talentfuld.

De bruger den teknik med de springende klip hele filmen igennem. Endda så vidt som kun at give et meget, meget kort glimt af skuespillerne, for dernæst at gå videre til den næste situation. I begyndelsen af filmen ser vi fx en kort scene med Mia Farrow i lejligheden. Indstillingen er måske et par sekunder for lang, for derpå går De videre til en samtale-scene, hvor hun har flyttet sig en lille, bitte smule fra udgangspositionen. Er dette lavet intentionelt for at skabe den samme følelse hele filmen igennem?

Allen: Ja, for at lave den mere forstyrrende – mere dissonant, som forskellen mellem Stravinsky og Prokofiev. Jeg ville have denne dissonans, fordi den indre, følelsesmæssige og mentale tilstand hos personerne har den samme dissonans. Jeg ønskede, at publikum skulle mærke den forrevne og nervøse fornemmelse. En urolig og neurotisk følelse.

Tror De, at dette ville have været muligt uden at have set og oplevet Godard og hans tidlige film?

Allen: Det kan man ikke vide. En filmskaber som Godard indførte så mange vidunderlige cinematografiske redskaber. Det er meget svært at sige, om det på et tidspunkt ville være kommet til mig selv – eller om han er een af de filmskabere, der bidrager til filmens vokabularium. Ofte gør man noget, og det er stimulerende og spændende, men det kommer i virkeligheden fra ens kulturelle arv indenfor film, litteratur eller filmsemiotik. Man kan ikke altid afgøre, hvor tingene stammer fra.

Jeg kan jo kun tale for mig selv, men nogen gange laver jeg et eller andet i en film, som overhovedet ikke kan relateres til noget, der tidligere er gjort. Og andre gange er det indenfor de traditioner for filmsproget, som andre filmfolk har givet os. Så jeg ved det egentlig ikke. Men jeg elsker Godards bidrag til filmkunsten meget højt.

Ja, det gør jeg også. Godard lavede film på sin egen måde og statuerede dermed ganske ufortrødent, at denne måde at lave film på ikke blot var mulig men også tilladt.

Allen: Sandt nok. Det er formodentlig ham, der først lod indholdet tælle mest i filmen – han gjorde, hvad han ville. Så jeg synes naturligvis, at han har givet filmmediet noget godt.

Men jeg synes nu, at *Husbands and Wives* i sandhed er enestående – den er Deres opfindelse.

Allen: Jeg håber, at man vil kunne lide den i Sverige. Jeg håber, at man vil forstå den. Jeg tror, den kommer til at gå fint i USA – i hvert fald i de større byer.

Det er jeg overbevist om, at den vil. Og jeg er sikker på, at Ingmar vil elske den.

Allen: Hmm, Ingmar er jo et godt publikum, han har et åbent sind og sætter pris på filmoplevelsen.

Da jeg så *Husbands and Wives*, var der faktisk en af hans film, jeg kom til at tænke på. Det eneste de to har til fælles er denne undersøgende attitude og 'angrebet' på publikum. Det er en af mine favorit Bergman-film – *From the Life of the Marionettes*. Den har også denne egenskab af at være en dybtgående undersøgelse af ukendte menneskers liv.

Allen: Ja, det er en meget interessant film. Det er et stykke tid siden, jeg så den – det var da den havde premiere i sin tid; her har den ikke gået så ofte. Det var jo ikke en økonomisk succes. Jeg burde se den igen... det er en dejlig film.

De nævnte de eventuelle muligheder for *Husbands and Wives* i publikumssammenhæng. Jeg mener bestemt, at de er gode. Fordi det ægteskabelige dilemma og de ægteskabelige problemer, de to par i filmen eksponerer og afslører, er problemer, der deles af mange mennesker i vorre dage. Judy og Gabes og Sally og Jacks historier vil sandsynligvis blive genkendt af mange.

Allen: Ja, disse er almindelige. Jeg har ustandseligt observeret dem omkring mig.

Der er et andet lille, men morsomt, sammenfald mellem *Hannah and Her Sisters* og *Husbands and Wives*, og det er forbindelsen mellem Dianne Wiests og Carrie Fishers personer i forhold til deres fælles objekt for romantiseren: arkitekten, der spilles af Sam Waterston; og mellem Mia Farrow og Judy Davis' personer i forhold til redaktøren, spillet af Liam Neeson.

Allen: Ja, det opfatter jeg som en ikke helt usædvanlig handlemåde. En person falder for en af det modsatte køn og bringer vedkommende sammen med en nær ven. Jeg ved nu ikke, hvad personen forestille sig at kunne vinde ved det.

Det kunne være en prøveballon. I *Husbands and Wives* lader Judy på en måde Sally afprøve denne fyr Michael – er han nu også denne romantiske mulighed, som hun har gået og forestillet sig.

Allen: Eller måske ønsker hun dybest set selv at gå i lag med ham – men tør ikke. Gennem veninden forsøger hun så at opnå en eller anden tilfredsstillelse selv.

Tror De, at den hemmelighedsfulde måde som Gabe og Judy opfører sig overfor hinanden er typisk for mange ægteskaber? Jeg tænker på det med, at hun gemmer sine digte for ham, og han lader en anden kvinde læse sin roman.

Allen: Jeg tror, det sker. Der er private områder eller private tanker, der bærer en eller anden form for skyld, skam eller aggression, som man ikke føler, man kan dele med den person, der står en nærmest. Det er altid et problem – det bliver et problem – og det vokser.

Hvorfor ønskede De at visualisere dele af Gabes roman – lade egentlige scener fra den udspille sig? Hvorfor lod De ham ikke bare læse disse sekvenser højt?

Allen: Jeg ønskede, at publikum skulle forstå hans betragtninger vedrørende visse aspekter af relationerne mellem mænd og kvinder. Og jeg mente, at dette måtte være måden at gøre det på, snarere end bare at lade ham læse. Det bliver også mere interessant for publikum – en slags lille, underholdende mellem-spil, sådan bare for at forklare bestemte følelser, som Gabe har i forbindelse menneskelige relationer.

Havde De diskuteret den nye teknik og stil med Deres klipper, Susan Morse, inden De begyndte selve klippearbejdet?

Allen: Ja, jeg føjede det ind i manuskriptet. Jeg forklarede i beskrivelsen, at der bare skulle klippes der, hvor vi havde lyst til det; og at der ikke skulle tages hensyn til spring og den slags.

Og fandt hun det så spændende og morsomt at arbejde på denne uortodokse måde?

Allen: Ja, hun elskede det. Vi havde det begge smadder skægt. Alle – både med fysisk og teknisk udgangspunkt – havde det meget sjovere under indspilningen af denne her film end nogen anden. Skuespillerne var helt vilde med den.

Husbands and Wives er en film, der gør mig som filmskaber lidt misundelig. Mens jeg så den, tænkte jeg hele tiden: 'hvorfor har jeg dog ikke fundet på det selv?'

Allen: Jah, det virker altså bare på den måde. Man behøver ikke at bekymre sig om noget. Det er billigere, hurtigere og i det hele taget sjovere. Man har enorm frihed på alle områder. Og så er det underholdende at se på.

De er igang med forberedelserne til den næste film, som skal være en mord-gåde...

Allen: Ja, det er sådan lidt for sjov. En ferie. Jeg har længe haft ideen til en krimi – faktisk var Manhattan oprindeligt en, men i forbindelse med gennemskrivningerne af manuskriptet forlod vi efterhånden dette element.

Jeg holder meget af den slags historier og de dertil hørende genrekonventioner. Men dette bliver første gang, jeg prøver det i en hel historie.

Nu vi taler om *Manhattan* – jeg har læst, at De var meget usikker, meget utilfreds, med filmen...

Allen: ...da jeg havde gjort den færdig? Ja, jeg er aldrig tilfreds med mine film, når de er gjort færdige. Næsten aldrig. Og i forbindelse med *Manhattan* havde jeg ikke lyst til at lade den få premiere. Jeg tænkte på at bede United Artists om ikke at udsende den. Jeg ville tilbyde dem at lave en ny film gratis, hvis de bare ville smide *Manhattan* væk.

Hvorfor var De så utilfreds med filmen?

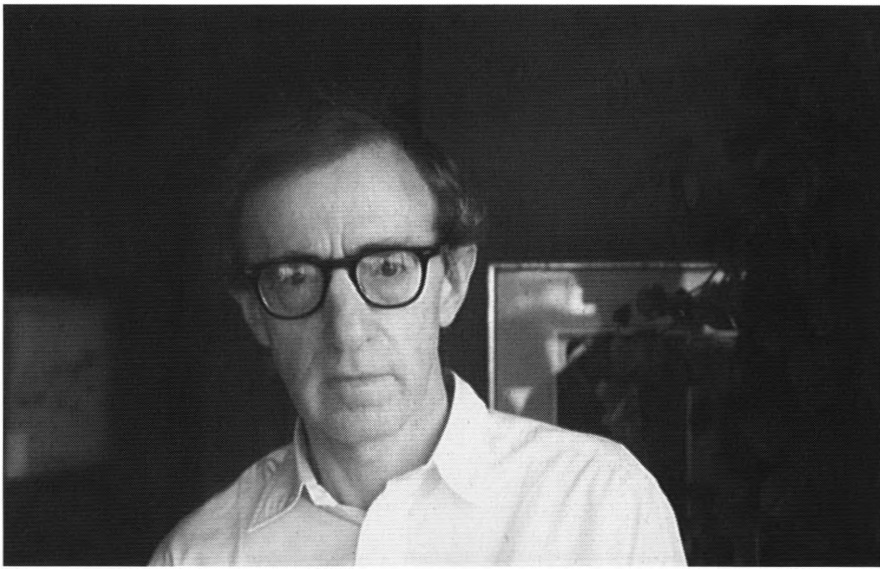
Allen: Det ved jeg ikke. Jeg havde arbejdet længe på den – men var simpelt hen ikke glad for den. Det er sket for mig på en række film.

Er De aldrig tilfreds med den film, De netop har færdiggjort. Har De aldrig fornemmelsen 'nu er den lige i øjet!'

Allen: Kun på *Purple Rose of Cairo*. Det er det tætteste, jeg er kommet på egentlig tilfredshed. Efter den tænkte jeg: 'ja, denne gang er det blevet helt, som jeg ville have det'.

Hvad så nu med *Husbands and Wives*?

Allen: *Husbands and Wives* var en af de mere tilfredsstillende film at lave. Men der er stadig forskellige ting, som jeg måske ville have skrevet anderledes, hvis jeg kunne gå tilbage og ændre på forløbet. Det kan jeg jo bare ikke. Men fundamentalt set er den blandt de mest tilfredsstillende film.



Til venstre: Woody Allen fotograferet i sit hjem i New York (1992).

Nederst: En scene fra *The Purple Rose of Cairo*.

Har det nogensinde været omvendt? Sådan at De oplever et bestemt sted og derefter får lyst til at lave nogle bestemte scener til en film på netop det sted.

Allen: Ork ja, det sker også. Jeg kan måske besøge en smuk kirke – eller noget i den retning – og så indarbejder jeg stedet i det, jeg skriver på.

I *Manhattan* siger personen, Isaac, at han ikke kan fungere andre steder end i New York; mange påstår, at det gælder for Dem selv også. Er der en sandhed i den påstand – eller er det ren myte?

For tiden er De i færd med at finde locations til den næste film. Hvordan griber De den opgave an? Går De alene ud i New York og spejder efter mulige optage-steder, eller har De følgeskab af nogle af filmholdets medlemmer?

Allen: Ja, jeg følges med filmens 'art director'. Og siden, når jeg har fundet nogle steder, jeg synes om, tager jeg Carlo de Palma med ud og kigger på dem. For det meste er han enig med mig, men nogen gange siger han: 'Åh, jeg tror ikke, jeg kunne få meget ud af det her – lad os finde et andet sted.'

Får De inspiration fra steder, som De kender i forvejen, når De sætter Dem til at skrive? Eller skriver De først og tænker på locations bagefter?

Allen: Først skriver jeg – og jeg spekulerer aldrig over hvad, jeg skriver – Jeg kan fx skrive: 'personerne går ind i en forlystelsespark...' – så drøner jeg rundt i byen og finder måske et museum, der tiltaler mig – og så ændrer jeg bare teksten, så sceneriet kommer til at foregå i et museum i stedet for en forlystelsespark. Sådan er det hele vejen igennem.

Allen: Tja, det er delvis sandt. Det afhænger selvfølgelig af hvilket andet sted, det drejer sig om – og hvor længe jeg i så fald skulle være der. Storbyer som Paris, London eller Stockholm har jeg ikke noget imod at være i et stykke tid, men jeg foretrækker alligevel New York.

Kunne De tænke Dem at lave film andre steder i verden?

Allen: Jeg kunne måske godt finde på at lave en enkelt i Europa – hvis eller historien passede til det.

Oversættelse: Maren Pust

