

AXEL MADSEN:

Det unge HOLLYWOOD

Det er et vanskeligt arbejde at vurdere de mennesker, hvis film vi ser. Det at lave film kan ofte forekomme at være en skræmmende række af levende begravelser, for tidlige fødsler og hasarderede opstandelser. Næppe har vi prist *Antonioni*, førend han afskrives, fordi han har for mange *tics*. Næppe har vi talt vildt bejgstret om „Hiroshima, min elskede“, førend vi hilser *Resnais'* seneste film med bekvemme, vidende grin, mens vi samtidig „opdager“ så inkompetente professionelle som *Phil Karlson* og *Mauro Bolognini*. I vore vokskabinetter flytter vi rundt med vore statuer med en overfladiskhed, der kun røber vor usikkerhed.

Den filmiske genius, siger vore æsteter, er en vis musikalsk, patetisk, opfindsom eller besnærende arrangeren, en sjælden blanding af mekaniske og skabende funktioner, en antydning af ophidselse og underkastet sig vore evner, en kombination af psykologisk anspændelse og lidelse. Filmsproget er stadig i sin vorden, og forholdet mellem lærred og publikum er stadig knyttet til aspekter af de figurative og plastiske kunstarter.

I Hollywood er substantiverne de samme som i andre af verdens filmcentre i dag, „overgang“, „nyorientering“, „vanskelighed“ og „fremtiden“, og verberne er „at spille“ og „at gå fremad“. Adjektiverne er „ny“ og „filmisk“, men adverbiet er „hvordan“.

På det industrielle plan besvares spørgsmålet ofte med overdreven, smart optimisme. Spillefilmproduktionen stiger. I løbet af denne vinter optages 24 film i Hollywood plus én i

det nærliggende Mexiko. Til sammenligning kan meddeles, at 17 amerikanske selskaber arbejder uden for Hollywood, og denne aktivitet lukrerer ikke af nogen form for statsstøtte – en kendsgerning, der alt for ofte negligeres af udlændinge, der udtaler sig om amerikansk film. Behøver man flere beviser på Hollywoods vitalitet? „Universal-Revue“-ateliererne er i gang med et konstruktionsprogram til 20 millioner dollars, „Warner Bros.“ og „MGM“ strømmer over af aktivitet, „Paramount“ lider af pladsmangel for at imødekomme kravene fra producenter uden for selskabet, og planerne for de foreslåede „MGM-Columbia-Fox“-atelierer i det nærliggende Malibu, der er fri for den generende smog, er ved at nærme sig igangsættelsen.

Alt dette rimer ikke med sortseernes dommedagsklager over det Hollywood, der er ved at dø eller miste fodfæstet. Men hvis vi graver lidt dybere, finder vi en angst og lovprisning af sig selv, der, hvis de vidste det, ville få gutterne fra Madison Avenue og presse-bureauerne til at gys.

På det industrielle plan er spørgsmålet ikke, hvem der vil afløse hvem ved en kunstnerisk revolution, men hvad der vil komme i stedet for den almindelige film. At B-filmen er død, betvivler ingen. B-film laves stadig – af vane og under pres fra tusinder af små biografejere fra hele landet, som kræver to friske film to gange om ugen. Til trods for at tusinder af lokale biografer er blevet lukket i det sidste tiår, er der stadig et enormt marked, der skal tilfredsstilles, hvis ikke det skal mættes af udenlandske film – først og fremmest af engelske komedier, der er begyndt at finde vej ind til fastlandets drive in-teatre.

De store studier, der i dag ejes af bankmænd, ikke af showfolk, ruller deres store kanoner i stilling for at genvinde det svindende marked. „Warner Bros.“ har kastet sig ud i en gæld på 15 millioner dollars for at optage „My Fair Lady“, instrueret af *George Cukor*. Hos „MGM“ er *George Stevens* ved at afslutte sin „The Greatest Story Ever Told“, der vil koste 22 millioner dollars. For „Universal“ har *Stanley Kramer* lavet sin „Hopla, vi lever“, der beløb sig til 14 millioner dollars. Hos „Paramount“ har *Edward Dmytryk* afsluttet en kostbar udgave af „The Carpetbaggers“ og er nu i færd med at filmatisere en ny

Robbins-best-seller for „Wunderkind“-produceren *Joe Levine*. „Columbia“ vil gerne filmatisere hele Biblen, og „20th Century Fox“ er ved at ændre sin salgsorganisation og gendøbe den „21st Century Fox“. Her er man parat til at putte pengene fra „Cleopatra“ i nye ekstravaganzas.

„Det er de gamle trætte mænd, der træffer afgørelserne,“ siger *Paul Wendkos*, „de kan ikke lave en god film, men de kan lave en stor film, en 40 millioner dollars-film. Det er dem, der har ødelagt industrien, så hvad ved de? Hvad man nu kan iagttage i Hollywood, er studiernes endeligt og agenternes og skatteeksperternes indmarch. Vi amerikanere har ar-

vet en tilbøjelighed til at holde fast ved det trætte og udtjente, som f. eks. *John Ford*. De fortsætter med ham, selvom han er en træt gammel mand, der ikke har lavet en god film de sidste 15 år. *Zinnemann* er også gammel og træt. *John Huston* er bare en drukkenbolt, der spiller kort hele tiden.“

Høj alder møder man allevegne. Bag kameraet eksisterer der ikke ungdom. Teknikernes gennemsnitsalder er et sted mellem 55 og 65. Hvis en ung filmand vil følge i sin fars fodspor, akcepteres han i Hollywood, men hvis han vil prøve nye veje . . .

„Det er umuligt at lave en „europæisk“ film her,“ siger *Buzz Kulik*, „ingen fotograf

Hubert Cornfield instruerer Bobby Darin i „Pressure Point“, som Kramer ændrede i uden Cornfields samtykke.



ville lave grumset foto som f. eks. i „Skilsmisse på italiensk“, hvis man bad ham om det, fordi han ville være bange for, at hans fagforening ikke ville give ham kontrakt til en ny film.“

„Vi optager med al for meget lys af hensyn til TV og drive in-biograferne – to markeder, som man ikke må forsømme,“ siger *David Swift*, „med hensyn til belysning har man ikke prøvet noget nyt i 30 år.“

De unge filmfolk i Hollywood er lige så individualistiske som deres europæiske kolleger. Nogle af dem følger den slagne vej, andre følger moden fra Rom og Paris, og atter andre er så langt forud for de nye bølger – i det mindste på papiret – at enhver sammenligning bliver latterlig. De mener, at morgendagens instruktører ikke kommer til at arbejde for et filmselskab, men for et narkotikafirma. *Rod Serling*, produceren og forfatteren af TV-serien „Twilight Zone“, og science fiction-forfatteren *Ray Bradbury*, *Poul Anderson* og *Frederick Pohl* tror, at i et nyt moralsk klima, hvor forskellen mellem Godt og Ondt kun vil være et spørgsmål om behag og smerte, vil kemiske og elektroniske raffinementer gøre det muligt at give drømme et formål og en handling. I løbet af en generation vil behagets teknologi være kommet så vidt, siger de, at det er muligt at producere „feelies“, som *Aldous Huxley* kaldte det næste århundredes film, sammen med narkotika. Nogle få fremskridt i neurologi og robotmekanisering, og Mennesket af 1984 vil ikke drømme tilfældigt, men i overensstemmelse med et manuskript og en „mise en scène“, som han selv har valgt i den lokale drugstore.

Men i 1960'erne har filmene netop opnået en ny status, i høj grad indvundet af udenlandske film, der er skabt af en række energiske og originale kunstnere, som lever og arbejder i forskellige dele af verden. Hollywoods unge instruktører ved, at Europas filmfolk i almindelighed er mere avancerede, end de selv er. Ingen her, måske med undtagelse af *Wendkos* og *Hubert Cornfield*, synes f. eks. at forstå, at styrken i en filmisk følelse kan være uafhængig af emnet. Begreberne om form og indhold er meget vage, og kritikerne er stadig „angelsaksiske“ i den forstand, at en film bedømmes på sin sociale værdi – et kriterium, der stadig er *en rigueur* i „Sight and Sound“ og „Film

Quarterly“ til trods for tapre bestræbelser på at gallisere det. Den kunst, der ligger i at sætte værdier i opposition til hinanden, i at skabe harmonier, kontraster og forbindelser mellem karakterer, hændelser, miljøer og episoder, den kunst at skabe et „jeu artistique“ udaf temaerne og ikke blot holde sig til selve temaerne, alt dette er ukendt for de fleste af Hollywoods unge instruktører. I forbindelse med dem er *André Bazins* udtalelse om, at „mise en scène“ stadig følger obskure love sandere end nogen-sinde før.

For oversigtens skyld kan vi klassificere de unge instruktører i henhold til deres grad af professionalisme, og tale om dem „der har gjort det godt“, om „de mindre kendte“, om dem, „der netop har overstået deres læretid i TV“, og endelig om de „meget unge“. Denne klassificering er naturligvis vilkårlig, men måske trods alt mindre irriterende end dialektiske eller æstetiske inddelinger. Jeg har talt med instruktører af alle kategorier og bedt dem om at tale lige ud af posen.

PAUL WENDKOS

Paul *Wendkos* er sammen med *Hubert Cornfield*, *Ralph Nelson*, *David Swift* og nogle få andre blandt de instruktører, der nu er over fyre uden at have oplevet et større gennembrud, og som nu gør deres skyldighed. *Wendkos* har nu efter at have lavet 8 spillefilm fuld kontrol over sit håndværk, og instruerer nu *quickies* for TV, mens han venter på at skrabte penge sammen, således at han kan komme i gang med sine projekter i de modnere år – i dette tilfælde en historie om en amerikansk *Don Quixote* fra det tyvende århundrede. Jeg traf ham i hans hyggelige *Beverly Hills*-hjem, og i tre timer taler han om Hollywood og om den dekadence, man kan spore i filmhovedstaden („den tror vi stadig på“).

„Lad os se i øjnene,“ siger han, „at det hele er et spørgsmål om en individuel opfattelse af livet, en vision som *Fellinis* i „8½“, en film, som det i øvrigt ville være umulig at lave her. Hvis man vil arbejde i Hollywood, må man tage bestemte pragmatiske afgørelser. Det første spørgsmål, jeg stiller mig selv, når en

eller anden kommer til mig med et projekt, er: Hvad kan jeg få ud af det? Hvis ikke jeg i det mindste kan udvikle mit professionelle talent, siger jeg nej.

Nu er jeg parat. Jeg har instrueret TV, jeg har lavet westerns, krigsfilm, komedier, alle succeser på det formelle plan. Nu er jeg klar til at lave mit „kærlighedsarbejde“, men jeg vil sikkert tage til England for at gøre det.

Hvis De vidste, hvordan jeg lavede min sidste film „Gidget Goes To Rome“. Jeg havde intet, jeg arbejdede med intet. Manuskriftet var som et stykke vådt kleenex. Hvis det er lykkedes for mig, er det udelukkende på grund af det rene kinematografi.“

Wendkos er streng, når talen er om hans egne film. Hans første lange spillefilm var „The Burglar“, der blev optaget i det østlige Amerika. „Den havde nogle gode momenter i klipningen, men ellers . . .“ „The Burglar“ var baseret på en roman af *David Goodis*, en forfatter, som *Truffaut* kom til at holde så meget af, at han bearbejdede en af hans bøger til „Skyd på pianisten“.

„Med „The Case Against Brooklyn“ lærte jeg at vise følelser med et kamera, men filmen havde egentlig ikke nogen kerne. „Tarawa Beachhead“ („Landgang på Helvedes-Øen“) lærte mig at arbejde med større folkemængder, og så instruerede jeg min første Gidget-film. Så kom „Face of a Fugitive“ og efter den „Battle of the Coral Sea“ („Slaget i Koralhavet“), hvor scenen med flugten fra fangelejren til slut var det eneste af værdi. *Albert Johnson* skrev i „Film Quarterly“, at *Otto Preminger* kopierede denne scene i „Exodus“. Jeg improviserede en hel del i „Angel Baby“. Så kom „Gidget goes Hawaiian“ og nu „Gidget goes to Rome“, som jeg ikke har større lyst til at tale om.“

Om de europæiske instruktører?

„Jeg er en stor beundrer af Fellini. „Det søde Liv“ er vor tids „Dantes Inferno“. Fellinis skuespillerinstruktion er næsten mystisk. Det er ikke det, han fortæller skuespillerne, der betyder noget men tonen i hans stemme. Jeg så ham optage en sekvens af „8½“ i Rom. Han er fantastisk. Han arbejder på et overnaturligt plan. Han har altid et „indre“ drama og en overjordisk virkelighed.

Visconti keder mig. Resnais er en fupmager, og det samme er *Bourguignon*, der vil brække

halsen med sin film nr. 2, som han iscenesætter her i en kultur, han ikke kender.“

DENIS SANDERS

Denis Sanders blev berømt i en ret ung alder. Idag må han leve med denne berømmelse.

Sanders skabte en lille revolution for sig selv i 1954 med sin 45 minutters „Time out of War“, som ialt modtog syv prisbelønninger rundt om i verden. Han var da 25 år gammel. Efter endnu tre kortfilm kom „De nøgne og de døde“ (manus.) og „Crime and Punishment, U.S.A.“. Endnu engang lagde man mærke til ham på de forskellige festivaler. „Bag fjendens linier“ fra 1959 vakte opmærksomhed på festivalerne i London og Locarno. Sidste år iscenesatte han „The Story of Norman Peale“, en „positiv“ film, der endnu ikke er blevet distribueret. På papiret synes de ni år i Sanders' karriere imponerende.

Jeg træffer ham på hans kontor hos „Fox“, for hvem han iscenesætter „Shock Treatment“.

„„Shock Treatment“ bliver min fjerde spillefilm,“ siger han og læner sig forsigtigt tilbage. „Titlen siger jo, hvad den handler om, så hvad er der andet. Jeg er en af dem, der foretrækker at lave en B-film fremfor slet ikke at lave noget. Jeg har haft så meget vrøvl med udlejerne, fordi jeg savnede baggrund og resultater at fremvise, så jeg sagde til mig selv: Nu laver du to eller tre film af den slags; det vil overbevise udlejerne, og så kan du måske komme igang med det, der hedder „personal expression films“.

Jeg snakkede forleden med Frank Perry. Han gik op til „United Artists“ – ikke med en synopsis eller et manuskrift eller et manuskrift og halvdelen af pengene, men med den fuldt færdige „David og Lisa“. Og „UA“ sagde nej. Det har de jo siden bittert fortrudt, men de hævder dog stadig, at „David og Lisa“'s succes ikke beviser noget, at den er én ud af tusind. De vil simpelthen ikke forstå. Jeg ved dog, at markedet er der. Jeg har ikke selv tid, men en eller anden burde bede Ford Foundation eller nogen andre om et stipendium til at drage rundt til biograferne i forstæderne og i landdistrikterne, til de biografer, der holder lukket fra mandag til torsdag. Der er tu-

sinder af den slags biografer. Jeg er sikker på, at biografdirektørerne ville gå med til at åbne biograferne hele ugen for „betydelige“ eller endog eksperimenterende film. Markedet er der. Folk vil gerne blive klogere og dygtigere.“

Og fremtiden?

„Fremtiden er ikke opmuntrende. Producenterne hykler støtte og større begejstring for den nye film, for den kunstneriske film. Det er ikke andet end hyklery, men man hører det oftere og oftere.“

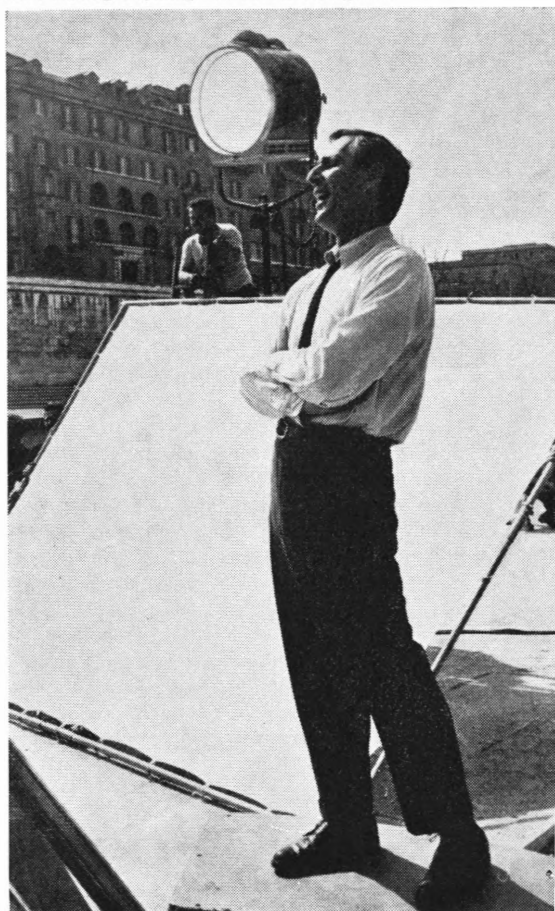
BUZZ KULIK

Buzz Kulik er endnu et offer for udlejerne, og han er ikke bange for at sige det. Dette besvær med udlejerne er ikke enestående for de nye, unge filmfolk. En så sikker og anerkendt instruktør som *Robert Aldrich* vil starte sit eget udlejningsselskab. Kulik er veteran fra TV (bl. a. „Preston og Søn“) og iscenesatte sin første spillefilm, „The Explosive Generation“, på samme tid som *Robert Wise* iscenesatte „West Side Story“. Begge film distribueredes af „United Artists“, som slog en uanstændig handel af med „Catholic League of Decency“. „United Artists“ sagde simpelthen til „CLC“, at hvis de gav „West Side Story“ et B, kunne de give „The Explosive Generation“ et C. „Catholic League of Decency“ sagde diskret ja. Jeg lavede en helvedes ballade bagefter, og det lykkedes mig at få dem til at give filmen et B, men det var forsent. Filmen blev kun i meget ringe udstrækning distribueret i USA. Den er for tiden i Europa, og jeg forstår, at den har fået en pæn modtagelse.“

Kuliks anden film var „Evil Come, Evil Go“, skrevet af Rod Serling. Efter den har han fået flere tilbud, men han mener at have gjort klogt i at sige nej. Først fik han tilbudt „Mænd er jo kun mænd“, som *Michael Gordon* iscenesatte, og derefter „Far, find dig en kone!“ „*Joe Pasternak* fik mig til at læse bogen, en nuttet historie om en ung enkemand og hans syv år gamle søn Eddie, som beslutter at faderen skal gifte sig igen og som søger at finde en passende kone til sin far. Meget nuttet. Pasternak ville have filmen i farver, jeg ville have den i sort-hvid. Jeg ville optage fil-

men i New York for at få den new yorkske flair med. Jeg foreslog et par unge skuespillere, Pasternak sagde nej. To dage senere forlangte Pasternak en revision af manuskriptet, idet han sagde: Jeg laver film som en kok laver middage: hovedret, salat, grøntsager og dessert. Pigerne er desserten. Vi skal bruge en masse dessert. To dage senere blev filmen givet til *Vincente Minnelli*. På intet tidspunkt forstod Pasternak, at hele historien hang i en meget tynd tråd: faderens ungdommelighed. Fordi han er en så ung enkemand, kan han ikke klare situationen, og barnet vil derfor finde en ny kone til ham. Pasternak gjorde ham gammel nok til at passe til sine stjerner.

Paul Wendkos ved Tiberen sidste indspilningsdag af „Gidget Goes to Rome“. Bemærk Hollywood-teknikken: Kunstig belysning ved udendørsoptagelser.



Men en mand på fyrrer kan klare at blive enke-mand, han ville ikke som en tredive-årig føle sig ude af stand til at overskue situationen.“ Kommentarer til film, han ikke iscenesatte, er ikke Kuliks eneste kritik af, hvad han kalder „the establishment“. Transatlantisk tur-retur-snobberi er også et af hans yndlingsemner.

„De ved, vi beundrer briterne for deres besættelse af rollerne i deres film, især de lidt større biroller. Men da jeg var i London sidste sommer, fortalte nogle engelske skuespillere mig om, i hvor høj grad de beundrede vor „Method“, denne Actor's Studio-måde at portrættere og karakterisere på. Det er utroligt, dette transatlantiske snobberi begge veje.“

Jeg smiler og tænker på, hvad jeg selv har oplevet af interkontinentalt snobberi – de franske highbrow-kritikeres „envouement“ for amerikanske veteran-instruktører og „forklarede“ amerikaneres udsøgte beundring for visse ny bølgefolk. Ironisk nok steg amerikansk films indtægter fra udlandet sidste år til rekorden 54,6 % af de samlede indtægter; det vil sige, at mere end halvdelen af Hollywoods indtægter kommer fra udlandet. Kulik ler ad et par anekdoter om emnet.

Men film er en alvorlig affære, og Kulik er ivrig efter at komme i gang med sin næste film.

„Jeg skal optage „Achille's Affair“ i Jugoslavien til foråret. Manuskriptet er af *Barkley Mather*, en glimrende engelsk manuskriptforfatter. I mellemtiden iscenesætter jeg TV-pilots ... nogle af dem med et budget af størrelse som for en billig spillefilm.“ (Pilot er betegnelsen for den første film i en ny TV-serie, den film, der skal sælge serien). Budgettet for en bedre 50-minutters pilot er ofte så højt som \$ 200.000.-. TV-film optages altid på 35 mm, aldrig på 16 mm, og teknikernes fagforeninger kræver de samme lønninger ved TV-produktioner som ved spillefilm.

„Hollywood havde sin sidste chance for få år siden,“ tilføjer han uden overgang, „da *Cornelius Vanderbilt Whitney* ankom fra New York med fem millioner dollars på lommen. For et sådant beløb kunne man lave fem eller seks top-film og så forhandle med udlejerne fra en langt stærkere position ved at sælge dem samlet og ikke en efter en. Med en enkelt film kan man ikke gennemføre det.

Ben Hecht prøvede for nogle år siden, og

andre har gjort det samme, men udlejerne har tre sæt regnskabsbøger -- et som de viser Dem, et som de viser biografejerne og et, der er beregnet på dem selv.“

JOHN CASSAVETES

John Cassavetes er en fremmed i Bagdad-on-the-Pacific. Manden bag „Skygger“ er tilbage i Hollywood, som han første gang forlod, idet han knaldede døren i efter sig. Jeg blev meget gode venner med John i de uger, som gik forud for hans afrejse til sit elskede New York og til en plan, der ikke blev til noget. Han er nu på udkig efter nye muligheder i, hvad man tidligere har kaldt „Warm Siberia“ og andre søde eufemismer, men han er stadig så stolt, at han ikke bøjer sig for „The Establishment“.

Jeg var sammen med ham på hans „Columbia“-kontor, en stor skandinavisk-møbleret suite, da han var i færd med at forberede indspilningen af „Germini“, en film om en Brooklyn-præst, der har besluttet sig til at forlade kirken. Filmen blev aldrig til noget, for John kunne ikke komme til at indspille den, som han selv ville. En anden plan, som gik i stykker for ham, var filmatiseringen af „Tchin-tchin“, en opgave, som han ville have nydt at gennemføre. Han fortalte mig engang om sine visioner med „Tchin-tchin“ – det lød meget lovende.

„Det er ikke nemt at lave film, når man ikke er indstillet på kompromis'er. Og det eneste, som en instruktør kan give en film, er sin egen opfattelse af den, og det giver man ham ikke lov til.“

Cassavetes er et eksempel på Hollywoods traditionelle talent for at shanghai folk. Han havde indspillet „Skygger“ i New York med et bundt skuespillervenner. Ingen udlejer var interesseret i den usædvanlige, racemæssigt følsomme film, men den blev modtaget med begejstring i London. Hollywood-cheferne blev forbløffede og spurgte sig selv: „Hvem er denne Cassavetes? Han har måske noget, som folk vil ha' nu om stunder, dette hersens nybølge-stof. Lad os tilbyde ham en kontrakt.“ Og en skønne morgen stod Cassavetes i „Paramount“-studierne, ansigt til ansigt med 80 tek-

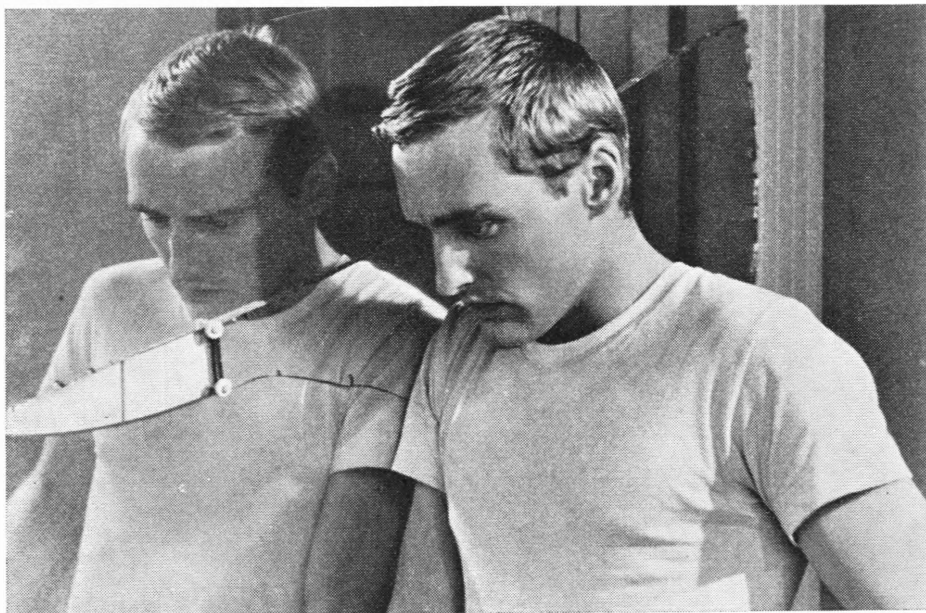
nikere, der brændte efter at arbejde for ham.

„Jeg vidste ikke, hvad jeg skulle sige til dem. Jeg vidste ikke, hvad de lavede. Jeg havde taget nogle af mine skuespillerkammerater med fra New York. Hver og én af dem var hundeanst. Bare for at tømme op begyndte jeg at klovne rundt. Så derfor fik jeg det omdømme, at jeg ikke er nogen særlig alvorlig skuespiller. Fra selve den første dag af „Too Late Blues“.*)

*) Den scene-nervøse Cassavetes-trup har sin parallel i den klassiske historie om pigen, der kom til Hollywood for at gøre karriere, og som vidste, at hun derfor var nødt til at gå i seng med alle. Hun begynder med selskabets politimand og arbejder sig derpå opad og går i seng med 3. assistenterne, 2. assistenterne, 1. assistenterne, 2. fotografen, og alle lover de at ville introducere hende til den næste mand på stigen. Til sidst kommer hun i seng med producenten, som beder hende møde i studiet næste morgen til en prøveoptagelse. Glædestrålende ankommer hun, men alle har så travlt, råber til hende om at stå dér, se den vej, ikke gøre det, men tværtimod det, så hun til sidst bliver of forvirring og spørger en stik-i-rendreng: „Undskyld, men hvem skal jeg gå i seng med for at komme ud herfra?“ Historien bliver almindeligvis fortalt med et noget stærkere ordvalg.

„Too Late Blues“ faldt, og jeg knækkede min hals på den. Næ, det var ikke manuskriptets skyld, ansvaret er helt og holdent mit. Men jeg ville bevise over for mig selv, at jeg var i stand til at lave en film i Hollywood. Den skulde aldrig have været overført til West Coast. Den hører i et og alt til i New York, denne historie om rastløse *cats*, om deres tilværelse, hele atmosfæren, deres jargon, deres væremåde. „A Child is Waiting“ var ikke dårlig, men Stanley Kramer byggede helt om på den efter først at have ladet mig klippe den i en uge. Jeg havde gennemarbejdet alle scenerne med *Judy Garland*. Jeg ville ikke have hende til at græde i filmen, og vi havde sammen fundet frem til noget godt, ikke nødvendigvis altid i de første optagelser af scenerne. Men Kramer tog alle „outs“ (= alt det kasserede) med Garland, der græd, og satte dem ind i den færdige udgave i stedet for mine klip. Det er grunden til, at hun hele tiden tager sig så tåbelig ud. Vi havde et stormfuldt møde om det, og jeg bad Kramer fjerne

Denis Hopper i „Night Tide“ af Curtis Harrington.



mit navn fra filmens credits, men han sagde bare: „Ta' og læs kontrakten.“

Jeg er 33 år. Jeg har ikke meget at sige, men det, jeg har, skal frem. Ingen i Europa forstår Amerika. Vi er et lidenskabeligt folk, men vi har aldrig udstillet vore lidenskaber. Vi er så sophisticatede, at vi kun har mod til at fremvise vore lidenskaber kandiserede med humor.“

ROBERT MULLIGAN

Robert Mulligan er i gang med sin ottende film for „Paramount“. Den reserverede Mulligan, der er 38 år, er det bedste eksempel på den unge filminstruktør, der er kommet frem via fjernsynet. I 1954 blev Mulligan instruktør efter i to år at have arbejdet som hjælpeinstruktør på det ugentlige show „Suspense“, og han lavede 100 dramatiske 30 minutter-shows i to år for „Philco Goodyear Playhouse“ og „The Alcoa Goodyear Show“.

„Vi nød det. Vi – det vil sige *Frankenheimer*, *Delbert Mann*, *David Swift* og jeg. Det var gode TV-år dengang, forestillingerne gik direkte og var altså ikke som nu på bånd. Det er netop af den grund, at jeg ikke vil lave noget for fjernsynet i dag. Det er sket med det spontane.“

Har TV-årene betydet noget?

„Ja, jeg kan lide at arbejde hurtigt. Jeg kan lide at få det hele med i første optagelse.“

Og nu efter syv film?

„Jeg er instruktør og ikke „auteur“. Jeg tror, en instruktør skal fortolke et stykke arbejde, ganske som en dirigent. Det er alt for nemt at spille den store mand. Jeg tror, skuespillerne skal have fuld frihed til at udtrykke sig selv. Jeg ved meget vel, hvad jeg selv vil, men om fremtiden i al almindelighed . . . derom har jeg ingen anelse. Jeg prøver at lære noget fra film til film.“

Og de andre . . .

Der er nogle stykker unge instruktører og instruktører in spe, som prøver at klatre op ad

stigen i et Hollywood, som helst er fri for dem. Lad os omtale den 22-årige *Gary Graver*, der har formået at lave en forbløffende og ærlig selvbiografisk spillefilm om Hollywood og en ung mands kamp for at klare sig. Desuden *Kent McKenzie*, som lavede „The Exiles“, en film om indianske arbejdere i Californien. The Motion Picture Department of UCLA (University of California, Los Angeles), der ledes af *Richard Hawkins*, dimitterer hvert år mellem 20 og 30 kandidater. Af de 60 kandidater fra klasserne i 1959-60 har kun én klarret sig: *Francis Coppola*, der har indspillet en film i Irland(!). En anden har fundet arbejde som assistent hos *Billy Wilder*, en tredje har fundet et job hos „Fox“ — i publicity-afdelingen.

Lad os endvidere fra den gruppe af TV-instruktører, der har gjort springet til spillefilm omtale *John Rich*, der netop er blevet færdig med „Wives and Lovers“, en tåbelig og vulgær filmatisering af et Broadway-skuespil, og *Ralph Nelson*, som gjorde springet med „Sidste runde“ og som senest er kommet med „Markens Liljer“, en slags nuttet efterligning af „Miraklet i Milano“. Højere oppe på stigen finder vi *John Frankenheimer* (se „Kosmorama“ 63), *Irvin Kershner*, *Boris Sakal*, *Stuart Rosenberg* og *Phil Silverstein*, alle folk i trediverne. I tyverne er *Tim Wheelan Jr.*, der har indspillet „Out of the Tiger's Mouth“ i Asien med en ny teknik, der anvender letvægtskameraer, som bæres af fotografen, instruktørmikrofoner og transistorudstyr – og *Curtis Harrington*, der gjorde sin entre med „Night Tide“, en fascinerende *oozy* film, der fik begejstrede anmeldelser i det strenge „New York Times“.

Jeg har forbigået den nedslående New Yorker-skole og de Hollywood-folk, som arbejder i New York, den fremragende *Arthur Penn* og den uegale *Sidney Lumet*. Jeg har desuden forbigået folk, der arbejder i Europa, deriblandt *Stanley Kubrick* og *Robert Parrish*.

Ingen lærer at mestre instruktørkunsten i de unge år, og alder er et slet kriterium i bedømmelsen af filmisk talent. Men det kan dog uden videre siges, at Hollywood stadig er på udgik efter sin unge Truffaut.