

ARTHUR PENN

Et interview ved Axel Madsen



Ikke siden *Elia Kazan* er grænsen mellem scene og lærred blevet mere heldigt overskredet end af *Arthur Penn*, en 43-årig instruktør, der er i den misundelsesværdige situation at være efterspurgt af alle. Penn har netop prøvet at tumle med film på Hollywood-manér efter at have instrueret „*Toys in the Attic*“ på Broadway og „*The Miracle Worker*“ („Helen Kellers triumf“) på TV, Broadway og film.

„*The Chase*“ er hans fjerde film, og optagelserne afsluttedes den 28. august i år. Hans første, „*The Left-Handed Gun*“ („Billy the Kid“), var en økonomisk fiasko, hans anden var „*The Miracle Worker*“, og hans tredje, „*Mickey One*“, havde verdenspremiere ved festivalen i Venedig i år.

Den dag jeg aflagde besøg på „Columbia“s scene 12, var „*The Chase*“ en myldrende myretue af skuespillere, statister og teknikere. Penn var i gang med at optage en af de mest omhyggeligt gennemarbejdede selskabscener, som man nogen sinde har optaget på „Columbia“. „*The Chase*“ handler om en by i Texas, og historien udspiller sig i løbet af de 24 timer, som en flygtet fange tilbringer dér. Filmen præsenterer os for et mikrokosmos af sydstatsdekadence og er en studie af en by, der regeres af en oliefyrste (*E. G. Marshall*). Der er to i byen, som han ikke kan købe, knuse eller på anden måde beherske, hans datter (*Jane Fonda*) og byens sherif (*Marlon Brando*) – og i denne situation ligger konflikten.

Hvordan forholder „*The Chase*“ sig til den linie, De arbejder på?

„Fint. Der er et interessant teknisk problem i at skulle arbejde med så enormt et projekt. Som De ved, har jeg aldrig før arbejdet i det store format. Der må i hvert fald være 200 omkring mig i øjeblikket. Efter denne film vil jeg gå i gang med noget af samme størrelse, men med noget, som virkelig skal være en film. Dette her er *a movie*, og det, jeg gerne vil lave, er en film. Men jeg vil også gerne være sikker på at have et lignende udstyr til min rådighed, for den næste film, jeg vil lave, er en western i den store stil, en kompliceret western. Det skal være en meget usædvanlig film, noget i retning af den mytiske stil fra „*The Left-Handed Gun*“.

Og hvordan er Hollywood, rent teknisk?

„Det ved jeg ikke. Jeg tror ikke, at jeg kan arbejde særlig godt på denne måde. Jeg er ikke tilstrækkelig tyrannisk til at kunne få mine medarbejdere til at arbejde, som jeg vil, til at få billederne til at se ud, som jeg vil have, at de skal se ud. Det er svært for mig at arbejde på en produktion, der bliver lavet i atelier af folk, som har lavet den slags film hele deres liv. De er præget af en meget fast arbejdsmetode, og jeg kan ikke ændre denne metode.“

Synes De selv, at De arbejder i retning af *cinéma-vérité*?

„Nej. I grunden føler jeg snarere, at jeg

går i den anden retning, mere i retning af kontrollerede film, i retning af det antikke græske teater, med mere præcise, stærke og voldsomme elementer. Voldsom på en anden måde end i James Bond-filmene f. eks., voldsom på en anden måde end den moderne voldsomhed. Jeg prøver på at få noget af den klassiske voldsomhed frem igen. Jeg tænker på den voldsomhed, der vokser ud af karaktererne som hos *Ibsen*. Dette forudsætter naturligvis forhold mellem personerne af større intensitet end den, man f. eks. finder i James Bond-filmene, hvor man dræber en anonym person for en anden anonym person, hvor den ene anonyme organisation kæmper mod en anden anonym organisation. I „The Chase“ er det tanken at etablere meget nære forbindelser mellem personerne og så se, hvad der sker som en følge af voldsomheden.“

Og „Mickey One“?

„Jeg synes egentlig, at det er den af mine film, som jeg er mest glad for at have lavet. Jeg synes, at den kommer meget nær på, hvad man kunne kalde en amerikansk stil inden for den moderne film.“

Lidt i retning af *Richard Lesters* film, den amerikanske instruktør, som...?

„Nej, jeg har ikke set „The Knack“ („Det“), men jeg så „A Hard Day's Night“ („En hård dags nat“), som var vidunderlig.“

Jeg ved, at det er et temmelig omfattende spørgsmål. Men i hvilken retning går vi. I hvilken retning går Hollywood eller amerikansk film?

„Jeg tror ikke, at amerikansk film i virkeligheden kan komme ret langt. Det er en pragtfuld teknisk perfekt maskine, som i hænderne på enkelte af mestrene, som *Hitchcock*, *Hawks* og den slags fyre, har kunnet udvikle sig til meget fin kunst, i melodramer og action film. Om den store amerikanske film også kan skabe det udsøgt bevægende, personlige, spontane, moderne... om den kan indfange det menneskelige, er jeg mere tvivlende overfor. Hele komitémekanismen er meget indviklet herude. En film bliver ikke lavet af én hjerne, men af mange. Og især når omkostningerne stiger. Jo dyrere filmen bliver, jo flere hjerner kommer til at spille med, ikke dårlige hjerner, gode hjerner. Men det betyder ikke, at man for hver ny hjerne, der kommer til,

forøger filmens kraft. Snarere svækker det ganske givet kraften.“

Kunne man tænke sig en amerikansk *Truffaut*?

„Det tror jeg ikke. Jeg tror ikke, at der i Hollywood er en sådan instruktør. Jeg tror, at det ville være umuligt at lave „Jules og Jim“ i et Hollywood-atelier, fordi vi ikke har ret mange skuespillere med den form for indforståethed med instruktøren, som man har i Frankrig. *Jeanne Moreau* er en vidunderlig hengiven kvinde, der tror på de folk, som hun arbejder med. Det kender vi ikke. Vore stjerner er industrier, hver stjerne er i sig selv en industri. De er alt for højt udviklede økonomiske mekanismer til overhovedet at kunne være sådan.“

Mod eller med deres egen vilje?

„Sikkert mod deres egen vilje. Det er men-

Patty Duke og Inga Swenson i „The Miracle Worker“.



nesker, der føler sig lige så stærkt kunstnerisk engagerede som europæerne, men det sociale system i Amerika er så meget anderledes, at når en stjerne først for alvor begynder, og det vil sige, når han eller hun begynder at anskaffe sig managere og agenter og bliver et aktieselskab, er det meget vanskeligt at stige ned af piedestalen for at være med i en „Jules og Jim“. Og dette gælder også for filmselskaberne. De oplever også den ubønhørlige eskalation, hvorved indtægterne bliver større og større, hvilket bevirker, at man meget hurtigt ikke har råd til at lave små film.“

Selv cinéma-vérité-folkene går nu i gang med widescreen, farver etc.

„Ja, netop.“

Hvorfra tror De, at nye amerikanske film-
skabere vil komme?

„Jeg tror... Hvis jeg skulle begynde i dag? Jeg ville tage et 16 mm kamera med lyd, gå ud og lave en 16 mm film, blæse den op i 35 mm, rende rundt med den under armen, indtil jeg fandt en udlejer, således at jeg kunne få nok penge til at lave en ny film på den samme måde.“

Hellere på den måde end gennem komiteer eller...

„Der skal selvfølgelig nok komme nogen frem i Hollywood. Jeg mener, der er altid unge talentfulde fyre til stede. Man begynder at høre om dem. Jeg har ikke set noget af *Sidney Pollock*, men jeg hører, at han er talentfuld, og måske også *Silverstein*.* Men film må være personlige, det må være *auteur'en*, der virkelig har en idé, og som laver sine film for at udtrykke denne idé. Dette bliver stadig vanskeligere, fordi man prøver at møde op med sin idé hos en producent. Man må fremlægge sin idé på en måde, således at den kan forstås af mere end ét menneske, og når man skal til at gøre dette, er det næsten usvigelig sikkert, at man må præsentere ideen i mere almindelige vendinger, og inden der går ret lang tid, ender man med at have en film, der ikke længere er en personlig film.“

Hvad synes De er det mest værdifulde, en instruktør kan give skuespillerne?

„Jeg mener, at det er atmosfæren af frihed

inden for arbejdsdisciplinen. Jeg arbejder ganske almindeligt med dem. Ikke så meget i denne film („*The Chase*“), fordi den egentlig ikke er min film i den forstand, at jeg ikke rigtig kan fortælle dem, hvorledes de skal reagere. Denne film bliver lavet for *Sam Spiegel*, og det er meget vanskeligt – men hvis jeg lavede min egen film, ville jeg sige, at skuespillerne ville få friheden til inden for historiens rammer at udtrykke sig selv personligt, ikke nødvendigvis som jeg ville have det, eller som jeg ville fortolke det. Det er ikke usædvanligt. Det er i meget høj grad den amerikanske metode, Actor's Studio-metoden, som jeg er overbevist om, at mange instruktører bruger. Kazan gør det i hvert fald.“

Måske er dette et banalt spørgsmål. Men hvad er efter Deres mening forskellene mellem teater og film?

„Jeg tror, at den mest fundamentale forskel ligger i, at man på teatret er nødt til at sige alt for at få det meddelt videre. Det gør man ikke på film, og det forekommer mig, at film bliver bedre, jo mere tavse de bliver, inden man skal bruge sproget. På teatret tvinges man konstant til at finde på fikse måder, hvorpå man kan simulere naturalisme for simpelt hen at få folk til at sige noget, som de normalt aldrig ville sige. På film kan man håbe på at fange netop det øjeblik af sandhed, der så vidt muligt ligner det, som vi selv erfarer.“

Filmen har også en mulighed for at operere på en mangfoldighed af planer og med mange meningslag, som det er meget vanskeligt at gøre for et skuespil, medmindre det drejer sig om det poetiske drama som hos *Shakespeare*, hos hvem det udsøgte valg af sprog udtrykker idé på idé på idé, illusion på illusion, allusion på allusion. Man kan ikke presse alle disse mange meningslag ind i det naturalistiske teater. Dér siger man: „Vil du have noget at drikke, skat?“. „Ja, jeg vil gerne have noget at drikke.“ „Vil du i badeværelset?“ „Dér er badeværelset.“ Der ligger ikke meget andet i det, end hvad man siger. På film er det helt anderledes. *Godard* er selvfølgelig en mester i den kunst...“

Og *Fellini*...

„Ja, i „*La strada*“. Lag på lag til det bliver en slags „divina commedia“. I „8½“ er der allusioner i strukturen, som får genkendelsens klokke til at ringe, ikke nødvendigvis be-

* Pollock har netop efter mange år i TV, bl. a. på „*The Defenders*“, lavet sin første film „*The Slender Threat*“ med *Sidney Poitier* og *Anne Bancroft*. *Elliot Silverstein*'s første film er „*Cat Ballou*“.

vidst genkendelse, men det er den gode kunsts genkendelse. Man kan sige „Jeg forstår meningen med dette“ uden nødvendigvis at fatte det fuldt og helt. Det er vanskeligt at gøre dette på teatret, meget vanskeligt, og det er sandelig også vanskeligt at gøre det i Hollywood. Vorherre bevares!“

Ville De nævne „Who's Afraid of Virginia Woolf“?

„Det er et af de mest enestående af de nyere dramatiske arbejder. Dette skuespil har den særlige kvalitet at opsummere meningslag, der ligger langt over dets tilsyneladende minutbanalitet, den bevidste banalitet i det, der siges, af personer, der bevidst siger banale ting. Men meningsekkøerne i dette skuespil er usædvanlige, og jeg synes, at De valgte netop det usædvanlige skuespil. Det er et af de få skuespil, som jeg ville kalde vellykket i den forstand, at oplevelsen af at være til stede ved skuespillet er større end dets øjeblikkelige betydning. Det står nærmere ved det, jeg forstår ved en god film. Når jeg ser en god film, har jeg lignende følelser af mangfoldighed, at den omgiver mig, at den virkelig fylder min bevidsthed og fylder rummet med betydninger, som jeg kan nyde at samle op, når jeg ser den, og efter at jeg har set den.“

Blot for en ordens skyld: Hvad var historien omkring „The Train“ („Toget“)?

„Jeg ved det ikke fuldstændigt. Det, der skete, var, at nogle af de mennesker, der var indblandet i den, i høj grad manglede oprigtighed. I virkeligheden skete der det, at jeg optog i tre eller fire dage. Det var den sidste uge i august, da vi kunne være i fred i Paris' gader, og vi lavede derfor de hurtige ting i filmen. Vi havde nogle dages prøver med nogle af skuespillerne, med *Scofield* og *Michel Simon*, der var flinke fyre, da *Burt Lancaster* viste sig. Han var til stede halvanden dag, tror jeg, og han fandt ud af, at han ikke kunne lide, hvad jeg lavede, eller at jeg var ved at føre filmen hen, hvor han ikke ville have den. Under alle omstændigheder kunne hverken han eller filmens producer bekvemme sig til at sige noget til mig. De talte aldrig mere med mig. De gjorde det ved at telefonere til New York, og så telefonerede New York til mig, og det var ikke videre rart. Jeg fandt aldrig rigtig ud af, hvad der skete. Jeg synes, at *John Frankenheimer* var moralsk forpligtet til at sætte sig i forbindelse med mig, men det gjorde han aldrig. Han gjorde nogle forsøg. Han ringede til min agent, skønt jeg blev i Paris 10 dage efter, at han selv var ankommet. Han ringede aldrig til mig, selv om han bliver ved med at sige, at han gjorde det.“

Har De set „The Train“?



Warren Beatty i „Mickey One“.

„Nej, men jeg kan forestille mig, hvordan resultatet blev. Jeg mener, jeg kender Frankheimers arbejde tilstrækkeligt til, at jeg kan forudsige resultatet. Det er stort, fysisk overvældende og psykisk urimeligt. Han kender ikke meget til mennesker, og det har han aldrig gjort. Derfor skjuler han sig altid bag kameravirtuoseri og meget moderne *store emner*. Jeg tror ikke, at han forstår nogen af dem. Jeg tror, at han er villig til at grave i hvilke som helst følelser blot for at give dem etiketter. Jeg tror, han vil gøre, hvad det skal være, for at kunne udøve denne særlige form for filmisk styrke, som han er meget talentfuld til.“

Er der nogle moderne temaer, som De gerne ville tage op?

„Ja, jeg arbejder i øjeblikket på nogle ting, som interesserer mig. Jeg kan ikke lade være med at sætte dem i forbindelse med den særlige rolle, amerikanerne, De forenede Stater, spiller i verden, både socialt og politisk. Jeg arbejder med nogle ting, der har at gøre med problemet i forbindelse med den lederrolle, som er blevet lagt på dette land, om mangelen på forberedelse til denne rolle og om den ulighed, der er mellem, hvad jeg opfatter som bevidsthedsstandarden i dette land og i den øvrige verden. Dette er et særligt isoleret land. Jeg har også været optaget af, hvad der er sket med menneskene i vort land siden *McCarthy*-forhørene. Vi lever nu et meget forsigtigt liv, i hvilket det er farligt at udtrykke ideer, og det er i virkeligheden et af de problemer, som findes i „Mickey One“, jeg mener, „Mickey One“ begynder med at beskæftige sig med dette tema.“

Efter „The Chase“ vender Penn tilbage til Broadway for at sætte skuespillet „Wait Until Dark“ af *Frederick Knott* op på *Barrymore Theatre*. Det skal have premiere i januar 1966. *Lee Remick* skal spille hovedrollen i stykket, der allerede er købt af „*Warner Bros.*“, som vil have *Audrey Hepburn* til hovedrollen.

„Det er ikke, fordi jeg svigter filmen“, grinede Penn, „men Broadway er et godt sted til overfladisk arbejde, til at have sjov og til at tjene penge.“

Penn, der engang blev kaldt instruktør af kroppens og sjælens elementære bevægelser, blev født i Philadelphia og studerede ved

østlige universiteter. Tre år med stort set ørkesløse anstrengelser for at få foden inden for på teatret afsluttedes, da den anden verdenskrig brød ud. Mens han lå i træningslejr i Fort Jackson, S. C., mødte Penn *Fred Coe*, der dengang var instruktør ved et teater i Columbia. Det blev et betydningsfuldt møde for Penns senere karriere.

Efter krigen, og efter at Penn havde studeret på veteran-legater i Italien, fik han arbejde inden for underholdningsbranchen i „Colgate Comedy Hour“ i NBC. Efter indbydelse fra *Fred Coe* instruerede han i 1953 nogle sommerserier og fik fast plads i Coes stab. Det næste (logiske) skridt var at gifte sig med den tidligere *Peggy Maurer*. Var hun ikke ligefrem chefens datter, så var hun i det mindste stjerne i et af chefens TV-shows.

Mange TV-skuespil og adskillige belønninger senere fik Penn overdraget instruktionen af *William Gibsons* „Two for the Seesaw“, som Coe producerede på Broadway. Penn blev derefter interesseret i et andet af Gibsons arbejder, „The Miracle Worker“. Han instruerede en TV-version for „Playhouse 90“ af denne sande historie om en døvstum og blind kvinde. Den blev succes, og den fik Gibson til at skrive et skuespil, som Penn satte op på Broadway i 1960. Et år efter fulgte „The Miracle Worker“ som film. Den blev lavet ind imellem Penns Broadway-engagementer „An Evening With Nichols and May“ og Pulitzer-prisstykket „All the Way Home“.

Det, der især har fået kritikerne til at lægge mærke til denne instruktør, som kommer fra TV, er hans fremragende instruktion af skuespillere. Penns ry hviler imidlertid ikke blot på glorificering hos de intellektuelle. Producenten *Sam Spiegel* og to selskaber har været parat til at investere penge i den måde, han kan behandle skuespillere på.

Penn har fået en producer-instruktør-kontrakt med „MGM“, hvor han skal filmatisere *Thomas Bergers* „Little Big Man“. Indspilningen kan finde sted, når Penn ønsker det, og han skal selv vælge stjernerne. Hans kontrakt med „Columbia“ er usædvanlig i den forstand, at han fuldstændig frit kan vælge og producere to film. Den eneste begrænsning for ham er, at filmene skal holdes på 1 million dollars planet, og at han skal vælge emner, der ikke kan skaffe vrøvl med censuren.