

HENRY FONDA

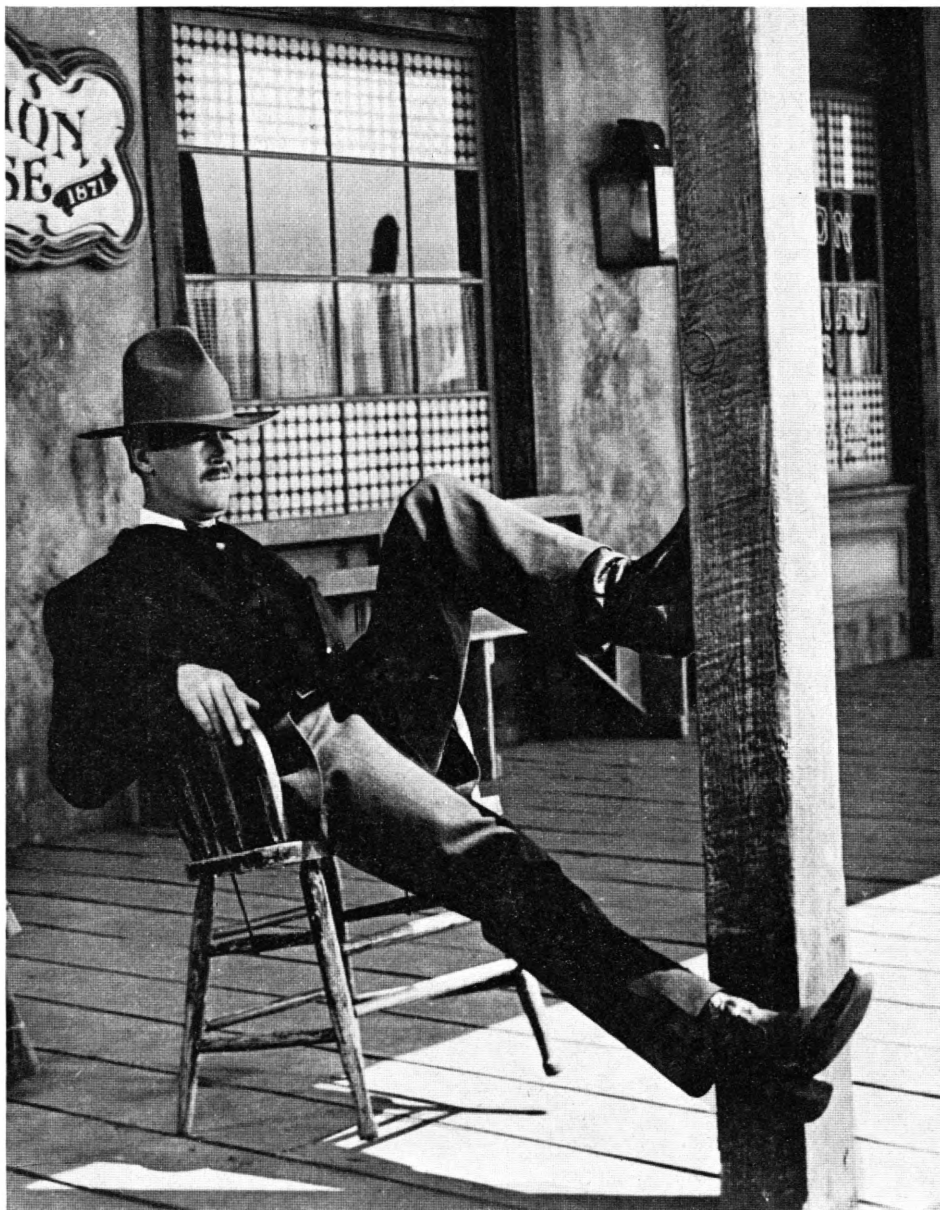
Interviewet af
Curtis Lee Hanson

© CINEMA

Enhver har sine egne minder om Henry Fonda. Måske er det Henry Fonda, der siger farvel til Ma Joad i »Vredens druer«. Eller Fonda imod elleve andre nævninge i »Twelve Angry Men«. Måske er det den omvandrende cowboy, der rider ind i en lille western-by, hvor han bliver indblandet i »The Ox-Bow Incident«. Eller Fonda sjasket til med vand af Hattie McDaniel i »The Mad Miss Manton«. Eller Fonda som en lakonisk Wyatt Earp, der rider ud af Tombstone i slutningen af »My Darling Clementine«.

Henry Fonda har hørt til de førende filmstjerner i fyrré år. Han har haft hovedrollen i mere end 50 film. Han har arbejdet sammen med Wyler, Hitchcock, Sturges, Wellman, Lang, Walsh og Hathaway og især sammen med Ford. Han har spillet alle slags roller og har udmærket sig i dem alle. Foruden at være filmstjerne er han også en af kritikken meget rost Broadway-skuespiller.

Curtis Lee Hanson fra CINEMA mødtes med Henry Fonda under indspilningerne af Burt Kennedys »Welcome to Hard Times«. Ind imellem optagelserne talte de sammen en hel dag.



Fonda som Wyatt Earp i Fords »My Darling Clementine«.

HANSON: Hvilken spillemæssig erfaring havde De som ung skuespiller?

FONDA: Ingen. Jeg tænkte end ikke på at blive skuespiller, førend jeg kom ud af college, så jeg havde ingen som helst formel træning bag mig. Jeg blev nærmest skubbet ind i det mod min egen vilje. Jeg var meget ked af det, for jeg var frygtelig genert. Det begyndte i et lille teater i Omaha, Nebraska, og der skete ikke det, at jeg lige pludselig fandt ud af, at det var let at spille komedie. Nu i dag, hvor det er fyrré år siden, kan jeg ikke huske, hvordan jeg følte mig til mode den første gang. Jeg spillede den unge fyr... Hvad jeg derimod husker, er de forskellige lugte bag scenen, tæppet der gik op, og de stærke projektører. Det hele var så fremmed, og jeg blev indfanget. Min familie anså mig for en bums. Jeg levede og åndede på det lille teater. Jeg malede dekorationer, fungerede som dørvogter, satte på plads, passede telefon, kort sagt, jeg lavede alt muligt. I et helt år... dvs. fra september til maj, spillede jeg småroller, som f. eks.

butleren i »The Swan«. Næste sæson kaldte direktøren mig ind og sagde: »Jeg ønsker at åbne den nye sæson med »Merton of the Movies«, og du skal spille Merton.« Men på det tidspunkt tænkte jeg ikke som en skuespiller. Jeg reagerede ikke som en skuespiller, der får en stor rolle. Ikke endnu. Men under prøverne begyndte det langsomt at gå op for mig, hvad det var at spille komedie – nem »make-believe«. Selv om jeg var 20–21 år gammel, var jeg stadig som et barn, der leger røvere og soldater. Det at foregive, at man var en anden, at spille en anden, var spændende og sjovt. Hvad jeg her siger, lyder naivt, og sådan taler man ikke om at optræde i dag. Men jeg husker, at det var min reaktion dengang. Jeg tænkte ikke: »Ah, dette er, hvad jeg ønsker at lave«, men »Det her, det er skægt.« Jeg spillede udfra noget inden i mig selv, som jeg ikke en gang selv forstod. Jeg troede så meget på det, at jeg fik åndenød, når jeg spillede banke, og jeg plejede at få gåsehud, og de små hår rejste sig i nakken på mig, når

der skete noget spændende. Det skete virkelig for mig. Nå, men efter at jeg blev instruktørassistent med løn...

HANSON: Fik De da ingen løn hele det første år?

FONDA: Ok nej! Omaha Community Playhouse var jo et lille teater. Instruktøren var den eneste, der fik løn. Så blev jeg lønnet instruktørassistent til 500 dollars. Ikke om ugen eller om måneden, men pr. sæson. Jeg havde haft et halvdagsjob ved siden af, men det opgav jeg, da jeg kom til at tjene penge ved teatret. I løbet af det andet år spillede jeg endnu en vigtig rolle. Det var Marlon Brandos mor – han selv var endnu ikke født – der i begyndelsen bakkede mig op. Hun var meget aktiv på teatret. Jeg spillede sammen med hende i Eugene O'Neills »Beyond the Horizon«. Det var i den periode, at jeg begyndte at tænke alvorligt på at blive skuespiller. Efterhånden både vidste, læste og hørte jeg mere om det. Indtil da havde jeg ikke en gang kunnet sige ordet »teater«. Desuden fandt jeg ud af, at New York var hovedstaden – og stedet, hvor man blev betalt for at optræde. Stadig naiv sagde jeg til mig selv: »Godt, så ta'r jeg til New York.« Jeg havde ingen idé om, hvad jeg gik ind til. Men det fik jeg hurtigt. I næsten 10 år kæmpede jeg imod slutten.

HANSON: Hvordan blev De knyttet til »University Players« i Falmouth?

FONDA: Det var lige blevet oprettet, og jeg havde en ven, der kendte gruppen, og som tog mig med derhen. Jeg mødte dem alle sammen, og de bad mig om at blive. Det b'ev begyndelsen til et 5-årigt venskab med »University Players«. Der var Jimmy Stewart, Josh Logan, Margaret Sullivan og mange andre – store navne, for hvem det både kom til at gå op og ned. Det var en fantastisk skoling for mig. Som svar på Deres spørgsmål for lidt siden kan jeg sige, at det var her, jeg lærte mit håndværk. Vi spillede 10 stykker hver sommer. Alle fik en chance, og alle lavede, hvad de havde lyst til. Man fik lejlighed til at instruere, male dekorationer osv. Da jeg jo havde malet i Omaha, var det mit job i flere stykker at sørge for dekorationerne, og jeg iscenesatte også flere gange. Jeg spillede alt lige fra gamle mænd til 12 års drenge. Det er den bedste træning, man kan få. Hermed ikke sagt, at jeg foragter teaterskoler. Det er helt i orden, at man studerer, især stemmen, bevægelser, dans og sådanne ting. Men for at lære at spille komedie er man nødt til at optræde – og det lærer man bedst med publikum på. Et publikum, der lige på stedet fortæller, om kontakten er der. Det er bedst, at man spiller alt. Klassisk, nutidigt – lige meget hvad. Jeg er ikke og bliver aldrig klassisk skuespiller, men dengang var jeg nødt til at spille de roller også. Jeg spillede Shakespeare, »Master Skylark«, »Penrod and Sam«, »Tom

Sawyer« ... Det er træning. Da lærer man timing, og man lærer det instinktivt. Selv om min datter nok vil protestere, så har jeg aldrig været metodeskuespiller. Jeg ved ikke, hvad metode er. Jeg ved, at der er noget kaldet »Metoden«. Jeg ved ikke, hvad det store M står for. Enhver skuespiller har en metode, som han ikke er i stand til at definere, hvilket er mit tilfælde. Jeg er ligeglad med, hvad den går ud på – bare den virker.

HANSON: Når man ser Dem optræde, tror jeg, at det netop er denne mangel på synlig metode, der får Dem til at træde frem.

FONDA: Et af de mål, jeg har sat mig, er at skjule, at jeg spiller. Det er en grundregel, jeg er kommet til ved at betragte andre skuespillere, både på teatret og i biografen. Jeg fandt ud af, at hvor god en skuespiller end er, hvor hårdt han end arbejder, så forsvinder illusionen, når man bemærker, at han »arbejder«. Lige fra jeg kan huske, har jeg sagt til mig selv: »Lad dem ikke se, at du arbejder, lad det ikke komme til udtryk.« Det er min trosbekendelse i en nøddeskal.

HANSON: Hvad gør De, for at man ikke skal få det indtryk?

FONDA: Jeg ved det ikke rigtigt. En eller anden kunne måske skrive en bog om det, men ikke jeg. Personligt tror jeg, at det i høj grad er noget instinktivt. Måske skyldes det... Nu kommer jeg til at bruge ord og tale om mig selv på en måde, jeg ikke synes om, fordi det lyder som om, jeg pudser glorien eller noget i den retning. Men jeg tror *virkelig*, at jeg har et godt øre for det, og det kommer meget af det an på. Hvis man hører eller læser en tekst, fortæller ens øre, om det lyder rigtigt eller ej. Der er visse forfattere, der har øre: John O'Hara f. eks. har et meget fint øre for dialogen. Det er et af skuespillerens store problemer, fordi hans medium er det talte ord, og det skal siges, som om det kom inde fra ham selv – som om han lige var kommet i tanke om det. Hver gang det siges, skal det lyde, som var det første gang. Når jeg ikke kan få en tekst til at makke ret, siger jeg ikke: »Mit øre kan ikke lide den,« men rent instinktivt: »Det lyder ikke rigtigt.« Så forsøger jeg at få den til at lyde rigtigt enten ved at arbejde med udtalen af den, eller om nødvendigt – med instruktørens og undertiden også forfatterens tilladelse – at jonglere med ordene. Jeg siger det samme, men bare på en anden måde, så det ikke støder mit øre.

HANSON: Når De arbejder med manuskriptet, og efter at teksten forekommer Dem korrekt, hvordan får De den så til at lyde rigtigt? Med andre ord, hvordan finder De frem til rollen?

FONDA: De taler vel om at filme, for der er stor forskel på film og teater

HANSON: Den forskel vil jeg også gerne høre noget om.

FONDA: På mange måder er der en

stor forskel. Sædvanligvis begynder teaterprøverne med, at man sidder omkring et bord sammen med instruktøren, regissøren og de andre skuespillere. Stykket læses en eller flere gange på én eller flere dage alt efter instruktørens skøn. Når instruktøren ønsker en enkelt prøve eller måske tre-fire prøver den første dag, indøver vi også bevægelserne. Men til »Two for the Seesaw« læste vi i syv dage uden nogen sinde at rejse os, vi sad bare rundt om bordet sammen med instruktøren. Når man er så heldig at vide, at man har fire uger, før nogen skal bedømme én, dvs. publikum og kritikere, behøver man ikke straks at udforme rollen. Jeg har altid på fornemmelsen, at en for tidligt udformet rolle meget let bliver falsk, fordi skuespilleren for hurtigt forsøger at gøre indtryk. Når jeg kan, hvilket er tilfældet på teatret, »kæler« jeg for min rolle. I begyndelsen gør jeg ikke så meget ud af spillet, men lader det komme gradvis. Forsøgsvis prøver jeg at bygge noget op over udtalen, udtrykkene og følelserne, hvorefter jeg tilføjer noget og kasserer noget andet, alt efter hvordan det synes at passe eller føles rigtigt. Det er det modsatte med film, hvor man på grund af denne industris særlige struktur ikke har så intense prøver. For det meste har man kun nogle få prøver – det drejer sig om minutter og i bedste fald om timer – før scenen filmes. Instruktørassistenten ringer dagen før, man skal arbejde, og siger: »Vi starter i morgen kl. 9 med scene 104 og 105.« Ikke nok med, at det ikke er begyndelsen af historien, men man har kun den samme nat til at forberede scenerne. Man lærer teksten, ankommer til studiet med sin tekst lært udenad og sin egen idé om, hvad man gerne vil udtrykke. Man starter, og sammen med fotografen, instruktøren og de andre skuespillere gennemprøver man scenerne. Dette fortsætter, indtil instruktøren er tilfreds med spillet, og fotografen med ens bevægelser, så de passer til den tekniske side af sagen. Så sætter man sig, og stand-in'erne kommer ind til lysprøve. Når man sidder der og venter, er det eneste, man kan gøre, at øve teksten med de andre skuespillere. Undertiden gør man ikke en gang dét. Det afhænger af, hvor svær teksten er. Ca. en time senere, alt efter hvor vanskelig scenen er at belyse, optager man. Hvis instruktøren er tilfreds, går scenen til laboratoriet – det er hele ens forestilling, og alt, hvad jeg kan tænke på, er: »Gid jeg havde en chance til. Hvadenten *de* er tilfredse eller ej.« Det er aldrig nogen rigtig tilfredsstillelse for mig, fordi jeg ikke har følelsen af at være så god, som jeg ønsker at være. Jeg har ingen chance for at kassere noget eller bygge noget lidt mere op.

HANSON: Som De sagde før, har De ikke haft chancen til at »kæle« for rollen.

FONDA: Nemlig. På teatret kan man rigtig »kæle« for den (baby up). Det er

et udtryk, jeg husker, fra jeg var dreng og spillede kugler, men man tegner altså en cirkel på jorden, lægger kuglerne indenfor og placerer sig selv udenfor. En virkelig dygtig kuglespiller forsøger at få en af kuglerne ud med det samme. Jeg var ikke så god til det, så jeg plejede at »baby up«, hvilket vil sige at ramme den ganske let én gang og så skyde igen. Deraf kommer udtrykket, og jeg bruger det om den måde, jeg arbejder på inden for teatret. Man lærer sin tekst lidt efter lidt under de første dages prøver, hvor man stadigvæk har manuskriptet med sig og et øje på instruktøren hele tiden. Efterhånden klarer man sig længere og længere uden at kigge på instruktøren og lægger eventuelt manuskriptet. Man begynder at se den anden skuespiller i øjnene, og da er det, at man begynder at gøre rollen levende. Når noget går godt, føler jeg en slags snurren inden i mig selv af bare glæde over at vide: »Det er rigtigt, du er på det rigtige spor, bliv der og byg videre ud fra det.« I »Mister Roberts« var den sidste forestilling efter fire års forløb bedre end den første, blot fordi vi fik bedre og bedre tag om stykket. Når man spiller den samme rolle mange gange, er der stor fare for, at man bliver automatisk, at man holder op med at lytte, og det er noget, der lægges mærke til. Publikum er klar over det med det samme. Så for at holde ånden oppe og ikke blive automatisk, finder man små detaljer i rollen. Hver gang man spiller, skal det være en lille smule bedre. Dette er for mig glæden ved at optræde – at være i stand til at gå hen og spille rollen og samtidig vide, at man har en chance til næste dag.

HANSON: Hvad er Deres forhold til filminstruktøren i modsætning til teaterinstruktøren?

FONDA: Jeg føler ikke, at der er nogen forskel. Måske er der færre filminstruktører, som virkelig forstår at kommunikere med en skuespiller, og som virkelig kan hjælpe ham med at opbygge en rolle, hvilket ikke skal forstås som en kritik af filminstruktøren – det er bare en anden teknik. En filminstruktør er nødt til at vide, hvorledes han vil fortælle sin historie med kameraet. Men nogle forstår at kommunikere, fordi de tidligere har været skuespillere. Sidney Lumet, der var skuespiller for mange år siden, er fantastisk i den retning – han forstår at tale med skuespilleren. Der er andre som han, men de er i mindretal. De fleste filminstruktører er filminstruktører med eftertryk på *film*, hvilket vil sige, at de kender deres kamera og ved, hvordan det skal bruges, og de engagerer de bedste skuespillere og forventer, at de spiller godt. Burt Kennedy har ingen teatererfaring, men han synes instinktivt at vide, hvad han skal sige, for at antyde noget andet ved en scene. Det er vidunderligt at spille en scene, så godt man kan, og instruktøren derefter henkaster:



Fonda med Jane Darwell i Fords »Vredens druer«.

»Hvorfor forsøger vi ikke... hvad om du gjorde *sådan*.« Det får én til at tænke: »Åh, Gud, hvorfor tænkte jeg ikke på det?« eller »Jeg ved, hvad du mener! Nu skal jeg vise dig!« Han har fået én til at se scenen i et helt andet lys. Det er dejligt men sjældent at arbejde sammen med en sådan instruktør.

HANSON: Hvad er forskellen mellem at spille foran et kamera og foran et publikum?

FONDA: Den er ikke så stor. Den væsentligste forskel er spillestilen. I film er kameralinsen ens publikum, og man behøver ikke at gøre noget, som man ikke ville gøre i virkeligheden. Det var min første og største erfaring inden for film. Jeg havde arbejdet på teatret i mere end ti år, før jeg spillede med i min første film. Instruktøren var Victor Fleming. En dejlig mand, som jeg holdt af, endnu før vi påbegyndte filmen. Den første dag, vi filmede, spillede jeg som på teatret. Jeg vidste ikke bedre, ingen havde fortalt

mig om dette kamera. Og Victor... Jeg kunne se, at han ligesom spekulerede på, hvad han skulle sige. Endelig tog han mig lidt af sides, og med armen om min skulder sagde han: »Hank, du skærer lidt grimasser.« For mig var ordet »skære grimasser« et beskidt ord. Det er en frygtelig fornærmelse mod en skuespiller. Da han sagde det, blev jeg som lammet, men i samme sekund forstod jeg, hvad han mente, og hvad det var, jeg gjorde galt. På film behøver man ikke de overdrevne ansigtsudtryk.

HANSON: Hvordan var det at arbejde sammen med John Ford?

FONDA: Det er en af mine største oplevelser. Jeg var så heldig at arbejde sammen med ham i hans bedste år, dvs. fra 1937–1953. Selv om jeg aldrig havde mødt ham før, vidste jeg, hvad han havde lavet og var en stor beundrer af ham.

HANSON: Var Deres første Ford-film ikke »Young Mr. Lincoln«?

FONDA: Jo. Men da man bad

mig om at spille rollen, var jeg meget bange. For mig var det at spille Lincoln det samme som at spille Jesus. Men der blev lavet en prøvefilm, hvor jeg uden at have lovet noget sad i tre timer og blev sminket, hvorefter jeg blev fotograferet. Næste dag kom jeg hen og så det på lærredet. Da jeg sad og kiggede på denne høje fyr med den store næse og vorten, var min første tanke: »Men Gud, det ligner jo.« Lidt efter begyndte han at tale, og da jeg hørte min stemme, sagde jeg: »Nej, det må I undskylde, men mig bliver det ikke.« Jeg ville ikke have noget at gøre med den. Nogle måneder senere blev Ford udpeget til at instruere filmen. Han så prøveoptagelserne igennem og sendte bud efter mig, og efter at have brugt alle de værste *four letter words*, der findes, fik han mig overtalt ved at gøre mig flov. Han sagde: »Hvad er det for noget fordrøkket sludder om, at du tror, at du kan spille den Store Frigører? For himlens skyld! Det er jo bare en ung sagførerspire fra Springfield.« Han skammede mig rigtig ud, og det er jeg glad for i dag. Det var den første blandt mange dejlige oplevelser sammen med ham. Han er og var en af de største. Han havde altid et nært samarbejde med manuskriptforfatteren, og dog var hans manuskripter altid meget små, og kun det allernødvendigste var noteret ned. Men under optagelserne indføjede han små detaljer. Jeg ved ikke, om han havde tænkt på dem lige fra begyndelsen, men bare ikke havde noteret dem ned. Jeg tror det imidlertid ikke. Jeg tror, at han kom i tanker om dem i sin bil på vej til optagelserne.

HANSON: De mener visse replikker og dele af handlingen?

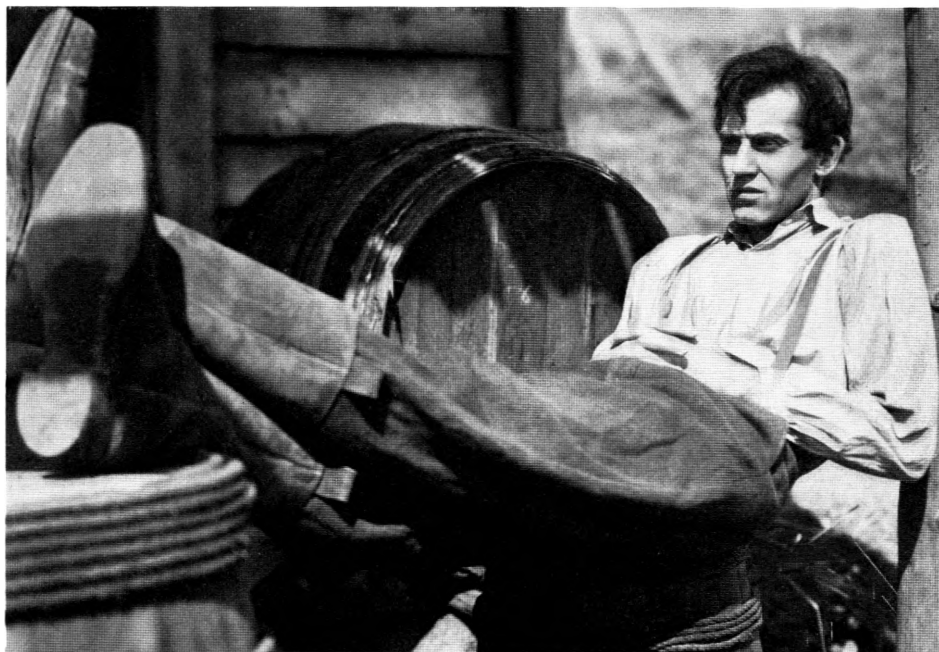
FONDA: Ja, små ting. Ikke længere end for et par dage siden kom der én hen til mig her i studiet og sagde: »Ved De, hvad jeg altid husker, når jeg ser Dem? Scenen i »My Darling Clementine«, hvor...« Jeg stoppede ham og sagde: »Hvor jeg sætter fødderne op på stolpen og...« »Nemlig,« sagde han. Se, det er Ford. Det var meningen, at jeg skulle sidde mageligt henslængt på en veranda i Tombstone ved siden af en bjælke, der holdt verandataget oppe. Ford sagde: »Ryk nærmere, så du kan få fødderne op på stolpen.« Da stolpen var smal, kunne jeg kun have den ene fod ovenover den anden. »Skift fodstilling,« sagde han og derefter: »Gør det igen og bliv ved.« Det blev en slags ballet at sidde der, indtil en eller anden kom forbi. Det havde egentlig talt ikke nogen særlig betydning, og dog er det noget, som alle husker. Der er en anden ting, jeg også husker fra »Clementine«: Jeg var lige kommet ud fra barberen, hvor jeg var blevet klippet, så håret sad slikket ind til hovedet. Ward Bond kommer hen til mig og siger: »Jeg skal love for, ørkenblomsterne dufter,« og jeg svarer: »Det er mig.« Det var alt, men det er en

af de ting, der gør rollen uforglemmelig.

HANSON: Hvordan gik samarbejdet med Ford i »Vredens Druer«?

FONDA: Ligesom på de andre film – det var en stor oplevelse og også en stor film. Der er én ting, jeg især husker i forbindelse med »Grapes of Wrath«, og det viser en anden side af Ford, en af hans utroligt instinktive ideer. Jeg siger utrolige, fordi han ikke har *spillet* på teater. Han har aldrig lært at spille komedie. Han kom herud for at være stand-in for sin bror, der var westernstjerne. Ca. 19 år gammel blev han instruktør. Det var et eller andet med, at studiet ønskede at chikanere Harry Carey, og derfor satte den unge og ukendte Ford til at instruere. Han handlede så fantastisk instinktivt og følsomt i »Grapes of Wrath«, hvor jeg som Tom havde en afskedsscene med Ma Joad. Tom var

tekster. Det var han ikke bekymret for. Men på en eller anden måde vidste han instinktivt, at han burde bruge det første forsøg, den første bevægelse. Rent teknisk var scenen vanskelig. Kameramanden var nødt til at oplyse teltets indre. Jeg tror bare, at jeg skulle stryge en tændstik derinde, derefter kom vi udenfor, og der skulle panoreres og kameraet køres hen til, hvor vi sad. Derfor var der to-tre timers tekniske prøver. Men hver gang vi kom hen til trinnet og skulle til at sætte os ned, sagde han: »Stands.« Vi kom aldrig til at sige vores tekst. Efterhånden var også det tekniske i orden. På det tidspunkt var Jane og jeg som galophesten før startskuddet. Vi havde jo været parate hele tiden, men vi havde ikke fået lov til at spille. Uden at have sagt noget til hinanden, vidste vi, at vi havde lyst til at sige: »Vi vil



Fonda som Lincoln i Fords »Young Mr. Lincoln«.

klar over, at han måtte af sted, fordi han var eftersøgt. Han vækker moderen. De befinder sig i et telt i en lejr. Aftenen før har der været bal, og bagved teltet er der rejst en balustrade. Scenen, der er taget i ét stræk, begynder, da jeg kommer ind i det mørke telt, rusker i hende og hvisker, at jeg vil tale med hende. Kameraet fjerner sig, og jeg går ud af teltet og venter et øjeblik på hende, medens hun tager en kjole på. Hun kommer ud, og sammen går vi ned langs teltet og sætter os på trinnet op til dansebalustraden. Det er en scene med megen følelse i, og for skuespillere, der holder af deres arbejde, er det en af de bedste i filmen, fordi den har *det hele*. Vi var klar over, hvad der var i den scene, men Ford vidste det også. Når jeg nu tyve år efter ser tilbage, kan jeg godt se, at han vidste det, men dengang var jeg ikke klar over det. Vi fik ikke lov til at gennemprøve scenen én eneste gang. Han vidste, at både Jane Darwell og jeg kunne vore

skide jer et langt stykke, lad os nu komme i gang. Det er alle tiders scene.« Endelig fik vi lov. Vi begyndte på scenen, og det gik som smurt. Vi lod os begge rive med af bevægelsen – en bevægelse, der både var i vores ansigter, i øjnene, ja, overalt. Det var helt på toppen, og Ford sagde aldrig... han gik bare. Han sagde ikke en gang, at det var godt. Han rejste sig bare og gik væk, men alle vidste, at det betød, at den optagelse kunne fremkaldes. Han klippede ikke i scenen eller lavede nærbilleder eller noget andet. Han *lavede* den bare, og det er typisk for Ford – han ved, hvordan tingene skal gøres.

HANSON: Hvordan var det at arbejde med Fritz Lang på »You Only Live Once«?

FONDA: Jeg hadede det. Jeg kunne overhovedet ikke komme ud af det med ham. Jeg vidste ikke, hvad jeg gik ind til, eftersom jeg aldrig havde arbejdet sammen med ham før. Jeg havde set

»M« og »Metropolis« og syntes om dem. Han er en virkelig god og skabende kunstner, men han tager intet hensyn til sine skuespillere. Han gør det ikke bevidst... det falder ham bare slet ikke ind, at skuespillere er menneskelige væsener med hjerte, instinkter osv. Han kan sammenlignes med lederen af et marionetteater, og han er lykkeligst, når han kan få lov til at håndtere de livløse dukker. Rent bogstaveligt kunne han sidde og bakke med ens hånd, medens man sad og stirrede ind i kameraet. Det er i sig selv ikke så slemt, men hvis man forsøger at arbejde indefra, er det distraherende. Selv om filmen blev god, har jeg ikke noget godt minde om den.

HANSON: Fritz Lang plejede vist at tage scenerne om mange gange, ikke?

FONDA: I *evigheder*. 16 uger og undertiden længere. Han plejede at tage scenerne 30, 40, ja, 50 gange, fordi han hver gang kom i tanker om små forandringer. Hvis man f. eks. skulle spise en dessert, smattede han først lidt rundt i den og lagde skeen på underkoppen. Bagefter skulle den anbringes på fadet osv. Mange gange sad han og blæste cigaret-røg ind fra siden af kameraet. Så skulle en rekvisit anbringes lidt anderledes, og sådan blev det ved. Jeg syntes, det var åndssvagt. Den anden film, hvor jeg arbejdede sammen med ham nogle år senere, var »Return of Frank James«. På det tidspunkt vidste han, hvad jeg syntes, og med store krokodilletårer i øjnene kom han op til mig og sagde, at han var blevet klogere osv. Til slut indvilgede jeg og sagde okay. Men ikke nok med, at det var helt fjollet, at han ville lave en western, han var heller ikke blevet et hak klogere. Tre-fire heste blev dræbt under optagelserne. Han red dem for hårdt og fik andre til at gøre ligeså – op ad bakker og i temmelig stor højde. Nå, men sådan er Fritz Lang altså.

HANSON: Hvordan var det at arbejde sammen med Alfred Hitchcock på »The Wrong Man«?

FONDA: Dejligt. Det var ikke en af hans bedste film, måske fordi det ikke var en typisk Hitchcock-film, men en dokumentarisk film. Han købte historien af »Life«. Filmen blev optaget, hvor beghenhederne havde fundet sted i virkeligheden, i Stork Club, i undergrundsbanen, i East Brooklyn, og i det lokale, hvor den faktiske retssag havde fundet sted. Jeg lærte meget af at arbejde sammen med Hitchcock. Han er så godt organiseret, og alle hans assistenter – produktionsleder, instruktørassistent, script-girl osv. – ved nøjagtigt, hvad han vil, og hvordan han ønsker det realiseret, fordi de har arbejdet sammen med ham under alle forberedelserne. De kender ham så godt, at han faktisk ikke behøver at være til stede, de kan gøre klar til en optagelse, som man næsten på forhånd kan sige god for. Han ved lige præcis, hvad han vil og instruerer meget lidt. Han engagerer

skuespillerne, og han ved, hvad de kan give. Han placerer dem i de stillinger, som er nødvendige for kameraet, og så er den ikke længere.

HANSON: Arbejder Sidney Lumet på samme måde som de fleste andre filminstruktører, dvs. næsten uden prøver?

FONDA: Tværtimod. Vi prøvede i to uger, før vi begyndte på »Twelve Angry Men«. Jeg har senere arbejdet sammen med ham i to andre film, og også da prøvede vi i to uger.

HANSON: Vil det sige, at De har prøvet med kamerabevægelser?

FONDA: Ikke med selve kameraet, men sammen med kameramanden. I »Twelve Angry Men« f. eks. var kameramand og script-girl lige fra den første dag sammen med Sidney hele tiden. Først arbejdede han så hårdt med skuespillerne, at de begyndte at nære stærke tanker om at løbe væk. Derefter gik han hen til kameraet sammen med kameramanden og script-girl'en for at stenografere alle oplysninger ned. Når vi endelig kom til lyden, var hver eneste optagelse gennemgået.

HANSON: Er en sådan prøveteknik god, når hele handlingen ikke foregår i ét værelse?

FONDA: Selvfølgelig er den da det. Måske giver det ikke helt så meget, fordi det ikke er muligt at gennemgå det hele på samme måde. Men hvad angår »Twelve Angry Men« kunne vi have haft premiere på et teater. »Fail-Safe«, der er den seneste film, hvor jeg har arbejdet sammen med Sidney, havde mange forskellige scener. Jeg spillede først og fremmest med i scenerne i præsidentens kontor i det underjordiske beskyttelsesrum. Men der var også en scene i krigsværelset i Pentagon, og en i Omaha hos Strategic Air Command plus scener i biler i Rock Creek Park i Washington, et cocktail party i et hotel osv., ja, masser af scener. Vi havde prøver i en meget stor sal, hvor gulvet var afmærket med alle filmens dekorationer, samt med nogle enkelte møbler. Da vi var klar til en sidste og hurtig prøve, var dekorationerne på plads. Det gik i bogstaveligste forstand hurtigt for Sidney, kameramanden og script-girl'en, når de f. eks. befandt sig ca. 150 m borte i en eller anden husdekoration, og den næste scene så var i præsidentens værelse. De havde stopur og alt muligt, så selv om jeg ikke kunne høre dem, begyndte jeg på min scene, når de vinkede, og var således i gang, før de kom hen til mig. De løb rundt for at sammenligne noter om kameravinkler etc. og derefter hen til den næste dekoration. Det gav trods alt skuespillerne indtryk af et uafbrudt spil, selv om det naturligvis ikke er helt det samme som at prøve i ét og samme værelse, men...

HANSON: Hvorfor mon andre filminstruktører ikke prøver på samme måde?

FONDA: Jeg tror, de er ved at blive

klar over, at det er umagen værd. Producenterne er ved at opdage, at selv om det på sin vis koster mange penge, så betaler det sig i den sidste ende. Til »The Best Man« prøvede vi i to uger på Columbia med alle dekorationerne og klædt i vore kostumer. Det var for Stu Millar og Larry Truman og med Franklin Schaffner som instruktør. Det må have været for Columbias penge, men ingen gjorde indvendinger. En eller anden var endelig blevet overbevist om, at det var umagen værd, hvad det så sandelig også var, både hvad angik vores spil og den hurtighed, hvormed de endelige optagelser fandt sted. Jeg tror, at Willy Wyler har prøvet nu, men det havde han ikke, da jeg arbejdede sammen med ham for 27–30 år siden. Men til »The Detective« havde han mere end en uges prøver.

HANSON: Hvordan var det at arbejde sammen med ham på »Jezebel«?

FONDA: Skønt. Helt igennem skønt. Jeg var blevet advaret om, at det ville blive forfærdeligt, og i sandhedens interesse skal det siges, at jeg vægrede mig ved at acceptere rollen. Men han ville have mig, og var villig til at indgå adskillige kompromiser for at få mig. Min datter, Jane, skulle fødes i december, og vi vidste datoen, fordi barnet skulle tages ved kejsersnit. Men Willy havde aldrig indtil da lavet en film på 16 uger, så jeg sagde, at jeg ikke ville begynde på den og så ikke være til stede ved mit første barns fødsel. Dette var i oktober, så jeg afslog, hvorefter han sagde, at han nok skulle være færdig med optagelserne i god tid. Vi talte ikke sammen personligt, men gennem agenter. Til slut fik jeg en kontrakt, hvori det var garanteret, at jeg var færdig den 20. december – og han blev færdig. Efter at jeg var taget af sted, fortsatte han i 8 uger med at optage andre scener. Jeg var virkelig glad for at arbejde sammen med ham. Han er en af vore allerbedste instruktører. Han ligner ikke alle de instruktører, der er kendt for at tage om og om igen op til 50–60 gange, indtil det bliver monotont. Ofte tager han om mange gange, men der er altid en grund til det – en grund, der får én til at glæde sig til at tage scenen om. Den er lidt forskellig, og så har man chancen for at spille den igen. Han siger måske: »Hvorfor prøver du ikke denne gang at strække hånden op og smække en myg?« Hver gang er der en eller anden lille ting, der gør det umagen værd at prøve igen for at få andre sider frem. Jeg var vildt begejstret for Willy, og det er jeg stadig.

HANSON: Af ren og skær nysgerrighed ville jeg gerne vide, om den scene i »Jezebel«, hvor De jo smækker myggen på Deres hånd, mens De går ned i haven, fandtes i manuskriptet, eller om det var...?

FONDA: Det var netop én af de ting, han fandt på under optagelserne.

HANSON: De producerede jo »Twelve Angry Men«, har De planer om at producere andre film?

FONDA: Jeg tror det ikke. Den slags film, som jeg er interesseret i at producere, er ikke kassefilm. På trods af alle de priser »Twelve Angry Men« fik, blev den ikke nogen økonomisk succes, hvilket heller ikke var tilfældet med Bill Wellmans »Ox-Bow Incident«, som hører til de film, jeg er stolt af, og som jeg gerne ville spille med i igen.

HANSON: De forudser altså ikke, at markedet eventuelt forandrer sig, så den slags film får større succes?

FONDA: Nej, det er jeg bange for, selv om jeg håber, det vil ske en dag. I øjeblikket er jeg overbevist om, og det ved jeg fra mine agenter, at hvis jeg ønsker at lave film som »Twelve Angry Men«, »Ox-Bow Incident« eller »Welcome to Hard Times«, er jeg nødt til at lave et vist antal »Sex and the Single Girl« og »Battle of the Bugle« for simpelt hen at have råd til at kunne forkæle mig selv. Hvis man i 2-3 år kun spiller med i sådanne film, der ikke tjener penge ind, er der ingen, der vil engagere én.

HANSON: De anbringer altså »Welcome to Hard Times« i den kategori?

FONDA: Ja. Da bogen »Welcome to Hard Times« udkom, blev den sammenlignet med »Ox-Bow Incident«, ikke fordi emnerne overhovedet ligner hinanden, men fordi det var en frygtelig ukonventionel og ikke-kommerciel western. Det er sandsynligvis meget forkert at kalde en film ikke-kommerciel, før den er færdig. Det kan meget let betyde dødsstødet. Men det tror jeg, at alle er klar over. Studiet er i hvert fald, for den er allerede blevet mærket som hørende til de film, de laver for ABC Television med ret til at frigive dem til teatrene, hvis man mener, at der kan laves et lille overskud på den. Jeg ser ikke ned på en sådan handling, for jeg synes, at de har ret. De kan sandsynligvis tjene deres penge ind ved én stor forevisning i TV, hvilket er i orden, hvorefter den kan frigives til teatrene rundt omkring i verden og tjene lidt penge ind. Jeg synes ikke, at den, der håber at kunne spille i små, kunstnerisk betonedede biografer og ikke tjener fem flade øre, burde befinde sig inden for filmindustrien. Det er der ingen grund til.

Oversat af Mette Knudsen



Øverst Fonda i Hitchcocks »Den forkerte mand«, nederst i Wellmans »Ox-Bow Incident. Det er Fonda til venstre.