

GENE KELLY

INTERVIEWET AF CURTIS LEE HANSON

OVERSAT AF METTE KNUDSEN

© CINEMA

Skønt filmmusical'en besidder en universel tiltrækning, er den dog forblevet et klart amerikansk fænomen. Den opstod i USA, udviklede sig der, og er - på få undtagelser nær - blevet bedst udnyttet der. Forrest blandt de ansvarlige herfor står Gene Kelly. Dans, sang, koreografi og instruktion - han har prøvet det hele. Han tilhørte MGM's fantastiske flok af musical-talenter. Han har danset med Astaire og er blevet instrueret af Minnelli, Cukor, Donen og Berkeley. Til titelnummeret i „Singin' in the Rain“, der er den mest lykkedyldte og livsglade af alle musicals, skabte han den fineste filmdans, der nogensinde er set.

Kelly, der i øjeblikket er i gang med at instruere „Hello Dolly“, hævder, at „musical-genren er den sværeste af dem alle“. Det er højst sandsynligt rigtigt, men det bedste bevis på Kelly's geni er, at hvad enten han danser på rulleskøjter, på skraldebottelæg eller sammen med Tom og Jerry, så får han det altid til at se legende let ud.

Hanson: *I de fleste af Deres film har De fungeret både som instruktør eller koreograf og som skuespiller. Hvilken fordel synes De, der er ved at instruere sig selv i en spillefilm?*

Kelly: Jeg har aldrig brudt mig om at gøre begge dele på en gang. Derfor har jeg altid haft en assistent eller en kollega til at hjælpe mig. Koreografien bør inkluderes i instruktionen. Det at instruere dansenumre i en musical er et lige så stort arbejde som selve instruktionen. Det vanskeligste er både selv at spille med og at instruere - man har brug for en, man kan stole på, og som kan hjælpe. Den hjælp, man har i musicals, er, at stoffet er så let. Jeg tror, at dette også gælder komikere som Jerry Lewis og Chaplin. Især i sine stumfilm havde Chaplin chancen for at optage en masse og selv klippe det. Han kunne lave en masse prøver, og kunne med andre ord se sig selv på film. Hvis jeg skulle spille i - lad os vælge et virkeligt svært eksempel - „King Lear“ . . . Rent skuespilmæssigt ville jeg så sandelig ikke være i stand til at spille rollen. Jeg er ikke god nok. Selvom analogien er latterlig, er den nu alligevel ikke så tosset. På grund af emnets intensitet og dybde ville jeg ikke være

i stand til at instruere mig selv ordentligt. Musicals derimod er sædvanligvis lette og luftige.

- Hvilken forskel er der på at iscenesætte et dansenummer på film i modsætning til på teatret?

- Først og fremmest sætter man sig ned og finder frem til numre, der kun kan bruges på film og ingen andre steder. På film kan jeg gå ud og danse i gaderne f. eks. i regnvej. Der er nu kommet et lidt kunstfærdigt ord, „cine-dance“, hvormed menes en særlig slags dans, der kun kan udføres på film. Man kan f. eks. danse med en tegnefilmsfigur, med sit eget „jeg“ o.s.v. Den styrke, der findes i dansen, kan understreges ved at danse henimod kameraet, men man er nødt til at konstruere dansen for at udnytte denne fordel. Man kan ikke bevæge sig sidelæns, baglæns, op og ned og rundt omkring, som man kan på scenen. Man må konstruere dansen, så der kan klippes i den, og således at klippene ikke bliver iøjensfaldende. Den danser, man arbejder sammen med, må kunne udføre sine numre ud fra den særlige teknik, man benytter. Mange gode dansere har ikke været vellykkede på film, fordi deres dansenumre ikke var konstruerede med dette for øje.

- Lad os tage et specielt nummer som f. eks. „Singin' in the Rain“-scenen. Hvorledes ville De rent umiddelbart opbygge eller konstruere den for kameraet?

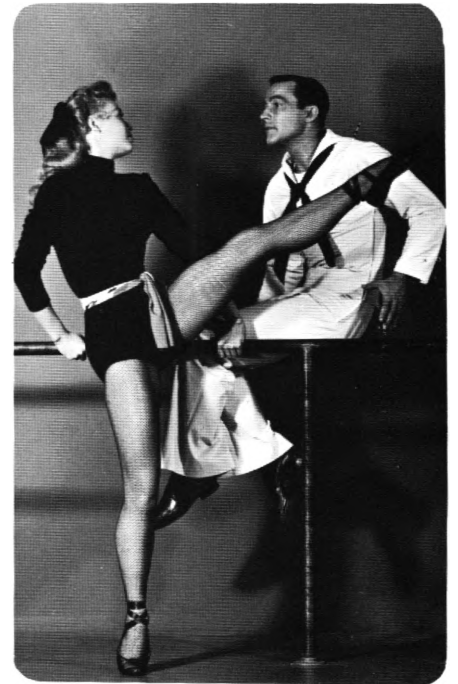
- I virkeligheden var det en let dans at skabe. Vi havde først en sang, der slet og ret hed „I'm singin' in the rain“. Jeg blev spurgt, hvad jeg havde tænkt mig at gøre, medens jeg sang den og svarede, at jeg havde tænkt mig at synge den ude midt under et regnskyl. Den naturlige følge var derefter, at jeg dansede i regnen. For mig har det altid været en forudsætning, at en sanger, der også er danser - vi har sædvanligvis svage stemmer - synger for at udtrykke, hvad han har på hjertet. Først siger jeg, at jeg synger ude i regnen, og derefter synger og danser jeg det. I slutningen af sangen fastslår jeg, at jeg synger og danser i regnen. Hele nummeret blev meget hurtigt lavet. Rogers Edens skabte den yderst specielle lille skomagerbas i begyndelsen, som musikalsk set er blevet meget berømt; man hører aldrig nummeret uden den. Så besluttede Stanley Donen og jeg at udnytte de filmiske muligheder i endnu højere grad, og vi blev ved med at føre dansen henimod og ind i kameraet. Jeg forlod Debbie Reynolds ved hendes hus, kyskede hende godnat, sendte min vogn hjem, og begyndte at gå ned ad gaden, rundt om hjørnet, ned ad en anden gade - med andre ord jeg havde aldrig nogle „svage“ bevægelser. Hvis jeg standsede op, standsede vi kameraet, og kørte det over på siden, så jeg kom til at bevæge mig frem og tilbage. Altid ind i kameraet. Et dansenummer er det samme som en novelle, hvor man har en begyndelse, en historie og en slutning. Undertiden har man endog en prolog og en epilog. Prologen i „Singin' in the Rain“ var, scenen hvor jeg talte med pigen, kyskede hende, begyndte at mærke regnen på mit ansigt og slog paraplyen ned. Epilogen var, da jeg gav paraplyen væk. En anden ting er, at man altid bør have en slags kommentar til scenen. En fyr, der synger midt ude i regnen, skal iagttages af andre for at virke sjov. I dette tilfælde er det politibetjenten, der ser ham. Det var vanskeligt at filme i regnen. Fotografens job var hårdere end mit. Alt, hvad jeg behøvede at gøre, var at blive våd.

- For virkelig at få en idé om bevægelserne, plejer De så at danse dem igennem på scenen og . . .

- Nej, jeg sidder i en stol eller går op og ned ad gulvet som en anden forpint forfatter. Jeg får ideen til bevægelsen, før jeg ser selve dens udførelse for mig. Når jeg har udarbejdet ideen, fylder jeg den ud med bevægelse. Hvis man er en trænet danser, og især hvis man er trænet i mere end en enkelt dansegenre, er bevægelse det letteste af alt. Det er ligesom for en maler. En maler ved, at hvis han blander blåt med gult, får han grønt. Han kender sit håndværk, og det er det samme med dansen. Man er nødt til at vide, i hvad retning man går, akkurat ligesom en forfatter er



Øverst: Gene Kelly og Cyd Charisse i »Singin' in the Rain«. Til venstre: Abnings-scenen i »On the Town«. Herunder: Vera-Ellen og Gene Kelly i deres »Main-Street«-nummer fra »On the Town«.



nødt til at være klar over retningslinierne i sin roman. Man kan ikke lige springe og begynde at shake som i „Daisy Club“. Det gælder kun for amatører, og gøres for sjov om aftenen efter endt arbejde. Men når man arbejder, er det nødvendigt at sætte sig ned og med sved og tårer flikke noget sammen.

– *Var De også koreograf på Donald O'Connor's numre i filmen?*

– Ja. Stanley Donen og jeg lavede hele filmen – instruktion og koreografi. Faktisk skulle Donald have lavet et nummer til, men han var nødt til at rejse, fordi filmen tog længere tid end beregnet, og han skulle lave en TV-serie. Der var et balletnummer tilbage, som producenten ønskede, at vi skulle udføre – et potpourri over „Broadway“-sangene. Så fik jeg fat i Cyd Charisse. Donald og jeg ville have lavet det som en slags personlig humoristisk ting. Nu måtte vi lave det næsten som en drømmesekvens. Vi var nødt til at finde ud af et eller andet. Det var meget svært, fordi det var påtvunget, og det forcerede filmen. Vi kunne ikke få det til at glide. Da nummeret endelig kom igang, blev det ligesom Topsy: det voksede. Det var begyndelsen til et dejligt samarbejde med Cyd Charisse. Hun dansede helt vidunderligt. Det er en film, som jeg er meget glad for af mange grunde.

– *Det er min foretrukne musical.*

– Betty Comden og Adolph Green, der skrev filmen, var særligt egnede til den slags satire, hvor man laver sjov med Hollywood, premiererne, Louella Parsons, der falder i trance over filmstjerner, og viser hvor panikslagne vi bliver, lige så snart der sker en forandring. Det var et vellykket samarbejde. Min yndlingsfilm er „On the Town“. Den kan virke gammeldags nu, og dens tema med sømænd, der slår sig løs, er blevet brugt den ene gang efter den anden; men den havde større indvirkning på Broadway og film-musicals, end nogen anden film har haft.

– *Hvad slags indvirkning?*

– Vi tog til New York og sang og dansede i gaderne. Film var ikke før blevet brugt på den måde til en musical. Man havde haft Nelson Eddy og Jeannette MacDonald i operetter, hvor han sejlede rundt i kano og sang „Rosemarie, I love you“; men det var en stereotyp form fuld af klischeer, der passede meget bedre til teatret. Men følelsen i „On the Town“, hvor vi gik i land på Brooklyn Navy Yard, og sang og dansede os frem igennem gaderne i New York City, var noget helt nyt. Ingen dekorationer. *Byen* var vores dekoration. Den film havde stor betydning for musicals. Den er ikke nær så god som „Singin' in the Rain“, men jeg tror, at den på det tidspunkt betød mere for filmen.

– *Hvordan fandt De på nummeret med Deres eget „jeg“ i „Cover Girl“?*

– Fuldstændig frustreret satte jeg mig en dag ned og sagde til mig selv: „Hvad kan jeg lave på film, som jeg ikke kan på en scene?“ Jeg kom fra New York, og min

første film var med Judy Garland, „For Me and My Gal“, hvor vi var stepdansere, der prøvede at få succes. Min anden musical var med Lucille Ball. Jeg havde en natklub og var skuespiller, medens hun var sanger. Jeg tror, at den tredje var „Cover Girl“, hvor jeg også var indehaver af en natklub; blot var det denne gang en lille snasket en i Brooklyn. Jeg var skuespiller, og Rita Hayworth var sanger og danser. Jeg satte mig altså ned og sagde til mig selv: „Vi laver jo det samme som på teatret i New York – vi er simpelthen nødt til at lave en dans, der er umulig på en teater-scene“. På det tidspunkt havde jeg fundet ud af, at numre, der var helt rigtige i et show på Broadway, ikke duede på film. Der skete et eller andet med dem. Ikke alle er velsignede med en Fred Astaire's intime, lette stil. Han *passer* simpelthen til et hvilket som helst rum. Sæt et kamera op og film Fred Astaire, og det forekommer helt rigtigt, selv på TV. Hans stil er let at tilpasse, og det er min ikke. Jeg måtte altså finde på noget andet. En af de mest indlysende ting var at danse uden dekorationer. Så lavede jeg disse numre, hvor Phil Silvers, Rita Hayworth og jeg danser på gaden. Da Harry Cohn derefter sagde, at han også gerne ville have et nummer med mig alene, fik jeg den idé at danse sammen med mit andet „jeg“ og føre en lille dialog med ham under dansen. Scenen blev altså til af ren og skær nødvendighed.

– *Var det samme tilfældet med tegnefilm-dansen „Anchors Aweigh“?*

– Fuldstændigt. Jeg sad i flere nætter sammen med Stanley Donen og spekulerede på at lave noget nyt – men hvad? Vi sad som et par skribenter og led over det tomme papir. Til slut spurgte Stanley: „Kunne du ikke danse sammen med en tegnefilmfigur?“ og jeg sagde: „Dér er den“. De tekniske problemer var utallige, fordi det aldrig før var blevet forsøgt. Det var meget vanskeligt. Jeg var nødt til at sidde sammen med tegneren og vise ham, hvor hver eneste person bevægede sig.

– *Hvordan kom De til at arbejde sammen med Stanley Donen? Var han også danser?*

– Ja. Jeg var med i „Pal Joey“ i 1939–40, og Stanley var med i koret. Da jeg instruerede og satte „Best Foot Forward“ op med George Abbott, var Stanley også med i koret dér. Da han kom til Californien, arbejdede han først rundt omkring, og til sidst engagerede jeg ham som min assistent. Derefter gik jeg ind i hæren, og da jeg kom tilbage, begyndte han at arbejde for mig igen. Omkring 1947 spurgte jeg studiet, om han kunne blive min medinstruktør på „On the Town.“ Jeg følte, at han var klar nu, og jeg kan vist roligt sige, at jeg havde ret. Vi lavede tre film sammen. Alene lavede han ikke så få andre film for MGM.

– *Hvordan var det at arbejde for MGM på den tid?*

– Fantastisk! Sikken en flok! Minelli, Donen, Walters, Freed, Edens og Saul

Chaplin – sikke nogle fyre. Og musikerne! Folk som Connie Sallinger, Lennie Hayton og Johnnie Green. Alle var flinke mod hinden. Alle tog fat. Det var ligesom en fast-tømret skuespillerstab, når undtages at kun få af os var skuespillere, nemlig Judy, Astaire, Cyd Charisse og jeg selv. Men grunden til, at vi lavede sådan nogle fine musicals, var, at vi havde nogle dejlige mennesker sammen med os. Det var virkelig, hvad man kalder samarbejde. Da Stanley var bare 18 år gammel, var han min assistent. Han arbejdede både nat og dag, hvis en bestemt idé eller et trin ikke ville makke ret – og sådan var de alle. Vi havde det sjovt og betragtede det ikke som rigtigt arbejde. I hvert fald var det ikke et, hvor man kom kl. 9 og gik kl. 18.

– *Nu vi taler om samarbejde, hvem var det så, der fandt på Jean Hagen-rolle i „Singin' in the Rain“?*

– Den stod i manuskriptet. Hvis jeg husker ret, kom den af en gammel ting, Judy Holliday plejede at bruge i et nummer kaldet „The Reviewer“ med Comden, Green, Judy og to andre fyre. Til sidst var der bare de tre første. Judy var den dumme blondine. En masse af det sneg sig også med ind i „Børn Yesterday“. Men Comden og Greene brugte denne prototype på pigen, på filmstjernen, der ikke kunne tale. Rent historisk set var det naturligvis sandt, med hensyn til mange stumfilmstjerner. Man tog bare historien om John Gilbert og overførte den til en kvinde. Vi prøvfilmede ca. 10 piger til den rolle. Hvis vi ikke havde fundet Jean Hagen, ville hele filmen have lidt under det. Alle de piger, der var kønne nok til at gå for at være filmstjerner, var ikke sjove nok. Vi var meget heldige at få fat i Jean Hagen.

– *Hvordan blev „It's Always Fair Weather“ til?*

– Den var skrevet for Frank Sinatra og mig som en fortsættelse af „On the Town“. Ligesom Dumas' „Tyve år senere“. Dette var blot 10 år senere, hvor de samme to fyre mødes igen.

– *Kun de to?*

– Der var en tredje fyr, hvis rolle endnu ikke var besat, og vi vidste ikke, om studiet ville acceptere Jules Munshin, som vi ønskede. I sidste øjeblik, da alt var klar, blev Frank og studiet uenige. Studiet tog det hele meget overlegent og tromlede lige hen over Freed's, Comden's, Greene's, Stanley's og mine egne protester. Så vi måtte se os om efter en ny skuespiller. Vi fik først fat i Dan Dailey. Som den lille fyr, der kunne passe ind i de numre, vi ville lave med Frank, fik vi Michael Kidd. Sammen med Michael, der ikke var skuespiller men en mægtig god danser, kunne vi lave den til et danseshow. Vi tilføjede nummeret med skraldebøttelågene o.s.v.

– *Hvordan fandt De på det?*

– Som De husker, bliver de tre soldater fulde, før de rejser. De går rundt i gaderne og laver alle mulige dumme ting. Hvordan jeg fandt på det... jeg fantaserede mig

bare til det, det er såmænd det hele. Mange gange er det på grund af en sjov tilfældighed. Når jeg går en tur, slentrer jeg rundt og ser på alt omkring mig – biler, skarnbøtter, tennisbaner o.s.v.; men på gaden i New York er det syn, der oftest møder ens øjne, skraldebøtter. Sikken et besvær vi havde med det nummer, fordi vi både forsøgte at danse og undgå at brække benene, alt i mens vi snurrede rundt på lågene og sparkede til dem.

– *Jeg har hørt, at De og Vera Ellen prøvede i seks uger på „Slaughter on Tenth Avenue“–nummeret i „Words and Music“. Er det rigtigt? Bare for et syv minutter langt nummer?*

– Jeg tror snarere, at det var fire uger. Men De må huske på, at det var det længste dansenummer, udført ud i en køre på den tid. Dansere har ofte arbejdet seks eller otte uger på et tre minutter langt nummer. Men syv minutter er lang tid. Vi prøvede i to måneder på balletten i „An American in Paris“.

– *Hvordan var det at arbejde sammen med Busby Berkeley?*

– Det jeg lavede sammen med Buzz, var ikke i hans grandiose, klassiske stil, men jeg synes, at han var helt fantastisk i „For Me and My Gal“ og i „Take Me Out to the Ball Game“. Busby Berkeley vidste i sandhed, hvad der kunne gøres med et filmkamera. Meget af det gør man i dag grin med og ler af; men det var ham, der fjernede filmen fra det lukkede teaterum, hvad musicals angår. Det er der en masse men-

nesker, der tager æren for, men det var nu Buzz Berkeley. Han fjernede den fra scenen, og det gjorde han med kameraet. Han gjorde alt, sendte klaverer ned ad vandfald, satte damer til at svømme formation o.s.v. Det var ikke dansenumre, men filmiske numre, så når man kritiserer ham ud fra et dansesympunkt, er man på forkert spor. Kritikken må anlægges ud fra et filmisk og underholdningsmæssigt synspunkt. Hvis nogen ønsker at lære noget om, hvad der kan gøres med et kamera, burde de indgående studere hver eneste optagelse af Busby Berkeley. I løbet af fem år tog han alle de billeder, det overhovedet er muligt at tage, og glem ikke, at man dengang ikke havde zoom-linser og helikoptere eller noget i den stil. Han opfandt noget nyt og smart, som samtidig fik betydning.

– *De har i Frankrig arbejdet sammen med Jacques Demy på „Pigerne fra Rochefort“. Gik det godt?*

– Jeg kunne godt lide det. Hans idé er at lade dansebevægelsen fortsætte hele tiden uden afbrydelse. Det er eventyrland, og dog er det moderne danse. Folk danser i baggrunden og taler sammen, og lige pludselig synger de dialogen ligesom i „Paraplyerne fra Cherbouurg“. En meget stiliseret form. Det er måske et nyt gennembrud for en ny musicalstil. Hvor populær den bliver, ved jeg endnu ikke, dertil har jeg ikke set nok af filmen, men jeg er vild med ideen.

– *De har arbejdet sammen med George Cukor. Er han så pragtfuld, som alle siger?*

– George er den vidunderligste fyr i verden, og jeg har endnu ikke mødt den skuespiller, der ikke bryder sig om at arbejde sammen med ham.

– *Hvorfor?*

– Han er så tiltalende af natur, at man simpelthen er nødt til at synes om ham. Hvis man f. eks siger: „Jeg hader denne scene. Hvad er det, du vil have mig til at gøre?“, siger han: „Så, så, så, lad os nu se“, hvorefter han diskuterer den med en og ler, og så gør man, hvad han vil. Han bliver aldrig vred eller mister tålmodigheden. Han ved virkelig, hvordan man kan hjælpe en skuespiller. Skuespillerne kan lide at arbejde med ham bare for *arbejdets* skyld. Ikke fordi han er morsom og fuld af påfund. Nej, det er noget helt andet. Det får mig imidlertid til at tænke på den gamle historie. Man nævnte en dag hos Metro en instruktør for Judy Garland. Hun sagde: „Nej, jeg kan ikke arbejde sammen med ham“. „Jamen han er da sådan en rar fyr“. „Ja, det ved jeg godt, men giv mig i stedet en bisse med talent“. Skuespillere foretrækker at arbejde sammen med en bisse med talent i stedet for bare en rar fyr. George er både rar og har talent.

– *Et af mine yndlingsnumre er dét, De laver sammen med børnene i „Living in a Big Way“. Men naturligvis havde det ikke noget at gøre med resten af filmen.*

– Nu må jeg komme med en meget stor tilståelse. Det var slet ikke meningen, at der skulle have været musical-numre i „Living in a Big Way“. Jeg var lige kommet ud af militæret, og man havde ikke noget arbejde til mig. L. B. Mayer sagde: „Jeg har her i studiet en pige, der bliver en stor stjerne en dag, Marie MacDonald. Vi har nogle gode manuskriptforfattere, Charlie Lederer og Harry Kurnitz, og en stor instruktør, Gregory LaCava. De kommer til New York for at møde dig“. Jeg trænede da min dans i Charles Weidman's studio for at komme i form efter militærtjenesten. „De kommer flyvende for at fortælle dig historien i filmen, for der foreligger endnu ikke noget manuskript“. De kom så alle til New York, og der sad hele dette opbud af talenter og stirrede fuldstændigt tomt på hinanden! Historie havde vi ingen af, men igang med at lave en film gik vi. For at sige det så mildt som muligt: det blev en fiasko. De Metro så den, spurgte de mig om jeg ikke kunne lave et par få numre for ligesom at peppe den op. Jeg lavede så tre, et af dem var endog med Marie MacDonald, et med børnene i parken, og et hvor jeg danser med en stor statue og en hund. Vi puttede numrene ind sammen med de scener, der var taget om, og sådan kom de altså med i filmen.

– *Akkurat som „the Dancing Cavalier“ i „Singing in the Rain“?*

– Fuldstændig med en undtagelse. Førstnævnte var stadig en fiasko. De to sidste numre er blandt mine favoritter, men kun ca. tre personer har set dem, og to af dem befinder sig her i værelset.

Gene Kelly i poetisk udfoldelse. Scenen er fra George Sidneys »Anchors Aweigh« (»Orlov i Hollywood« – 1945).

