

STANLEY

I SANTALE MED RENAUD WALTER



KUBRICK

Stanley Kubrick under indspilningen af »Dr. Strangelove«.



Hvad synes De om de amerikanske science-fiction film, der ligger forud for »2001«?

Jeg tror ikke, at nogen tidligere har haft hverken den nødvendige tid eller tilstrækkeligt med penge til at skabe interessante visuelle effekter eller til at forsøge på realistisk vis at præsentere science-fiction emner. Derfor synes jeg ikke, at mine film har ret meget at gøre med, hvad der er blevet lavet tidligere. Jeg mener, at »2001« snarere er en mytologisk historie end en science-fiction historie. Naturligvis er der en hel del videnskabelige ting i filmen, men...

Personligt synes jeg bedst om science-fiction-arbejder, der indeholder noget mytisk.

Mener De, at en god science-fiction film nødvendigvis, ligesom »2001«, bør være meget dyr?

Visse science-fiction film, hvor handlingen udspilles på jorden, og hvor de fremmede ligner menneskelige væsner, kræver ikke noget stort budget. I det tilfælde afhænger filmens værdi helt og holdent af drejebogen.

Er der nogen speciel film, De især synes om?

Ingen af dem har forekommet mig at være store film. Jeg har set nogle, der var udmærkede, men jeg kan ikke lige nu komme i tanke om titlerne...

Hvad tilskyndede Dem til selv at lave en science-fiction film?

Grunden til, at jeg valgte netop det emne, er, at mange videnskabsmænd og astronomer mener, at hele universet er beboet af intelligensvæsener. Det mener de fordi antallet af stjerner i mælkevejen er 100 milliarder, og antallet af mælkeveje i det synlige univers er også 100 milliarder, hvilket medfører, at antallet af sole i det synlige univers ligger på omkring 100 milliarder gange 100 milliarder. Teorien går ud på, at planternes tilblivelse ikke er sket på tilfældig måde men efter et bestemt mønster, og at livet er en uundgåelig konsekvens heraf: på en planet, der løber i en fast bane, som hverken er for varm eller for kold, vil der efter et vist tidsrum – 2-3 milliarder år – tilfældigt finde den kemiske reaktion sted, der skaber liv. Ens fantasi har frit spil, når man tænker på, hvad intelligensvæsners sidste udvikling kunne være, ikke om 10.000 år eller 100.000 år, men om millioner af år måske. Solen er nemlig ikke særlig gammel. På mange andre kloder er der opstået liv – intelligensvæsner – langt tidligere. Det, der således fascinerede mig, var, at lige så snart man forsøger at forestille sig intelligensvæsners kapacitet om en million år, bliver man klar over, at der vil eksistere liv på flere planeter.

Der er først og fremmest den biologiske udødelighed. Kemikerne mener, at man på kemisk vis kan forhindre, at cellerne ældes og at man endog kan forynge dem. Det punkt udgør den første etape om 300-500 år. I den næste etape om 10-15.000 år vil intelligensmaskinerne være nr. 1 på planeten, for alle de erfaringer, biologiske væsner kan gøre, kan maskinerne også indhente. Vi får en verden, hvor maskinerne er mere på deres plads end menneskene, fordi de ikke er begrænsede af personlige erfaringer, men disponerer over al den erfaring, det er muligt at registrere.

I den endelige etape når man til væsner, der har en fuldkommen viden, og som bliver til en slags energivæsner, på sin vis en slags ånder. De får sandsynligvis en næsten guddommelig magt. Telepatisk kommunikation

med hele universet, fuldstændig kontrol over alle materier og enden til at udføre ting, som vi kun regner mulige for Gud. Det var det, der fascinerede mig ved emnet; det er baggrunden for filmen og dens eksistensberettigelse.

Var filmens slutning nøjagtig som i drejebogen?

Ja, filmens sidste billeder var også med i drejebogen. Tanken er, at astronauten genopstår på et højere niveau. Han er allerede en engel eller et overmenneske. Han vender tilbage til jorden på samme måde som helten i alle mytologier. Det er skemaet, alle eller næsten alle heltesagn er bygget over: helten stiger ned i en magisk verden, der er meget farlig, og bliver indviklet i alle mulige frygtelige hændelser, hvorfra han på den ene eller anden måde vender forherligt tilbage. Han er blevet et andet menneske. Men på den anden side eksisterer der også en teori, der går ud på, at kontakten med de næsten guddommelige væsener, der utvivlsomt bebor universet, sandsynligvis er det skridt, der mangler for at gøre mennesket til noget mere, end det er idag.

En del af publikum har søgt en logisk forklaring på den kendsgerning, at helten pludselig befinder sig i en lejlighed fra det 18. århundrede.

Jeg ønsker ikke at give forklaringer.

De amerikanske science-fiction film var blot en indirekte måde at kritisere »the american way of life« på. Genren har udviklet sig på bekostning af »the space opera«.

Det er rigtigt: størsteparten af det, man kan kalde de »gode« science-fiction film, var indirekte sociale undersøgelser. Deres ophavsmænd forestillede sig visse ekstreme former af aktuelle problemer. Men meget få har handlet om, hvor langt intelligensvæsner kan nå.

Filmens opbygning følger overhovedet ikke de filmiske regler. I den første del er der ingen hovedperson. Midtvejs gennem anden del forsvinder doktor Floyd for at gøre plads for Keir Dullea, som derefter selv forsvinder...

Ja. Det drejer sig på en måde om fire noveller, der alle har samme idé til fælles. Filmen er baseret på en novelle af Arthur Clarke, men man kan sige, at sekvensen med aberne udgør én historie, den om månen en anden, sekvenserne med Hal, og senere hans død, en tredje, og slutningen en fjerde.

De sammenlignede filmen med en dokumentarfilm: jeg vil snarere sige, at det er en magisk dokumentarfilm i fire dele. Jeg har også forsøgt at filme den på en sådan måde, at der ikke bliver sagt noget af vigtighed i dialogen, men at alt det vigtige i filmen kommer til udtryk i billederne eller i selve handlingerne. Det er i den ånd, jeg har lavet den, selvom også slutningen kun er antydning, hvilket beviser, at de fleste tilskuere er ude af stand til at forklare den og spørger én om betydningen, hvis de får lejlighed til det. Men filmen når følelsesmæssigt ind til dem. Den får en enorm succes – den største MGM har haft. (Der foreligger ikke noget officielt tal for filmens spilleindtægt, men branchebladet »Variety« anslår, at »2001: A Space Odyssey« alene i USA har indspillet foreløbigt knap \$ 11.000.000 pr. 11. juni 1969). Man kan psykologisk og emotionelt komme i kontakt med mange mennesker, som på grund af deres intelli-

genskvotient og kulturelle niveau ikke burde have interesse for filmens emne. Men de reagerer stærkt på den og er meget bevægede. Derimod tror jeg, at hvis de samme ting blev udtrykt i ord – hvor godt det end ville blive gjort – ville alle de kulturelle barrierer være til stede, og disse ideer ville blive forkastet. Det er jo netop fordi filmen hæver sig op over emner, der er klassificerede og udtrykkes i ord, at den når ind til noget skjult i de menneskers personlighed og får dem til at reagere stærkere og mere spontant.

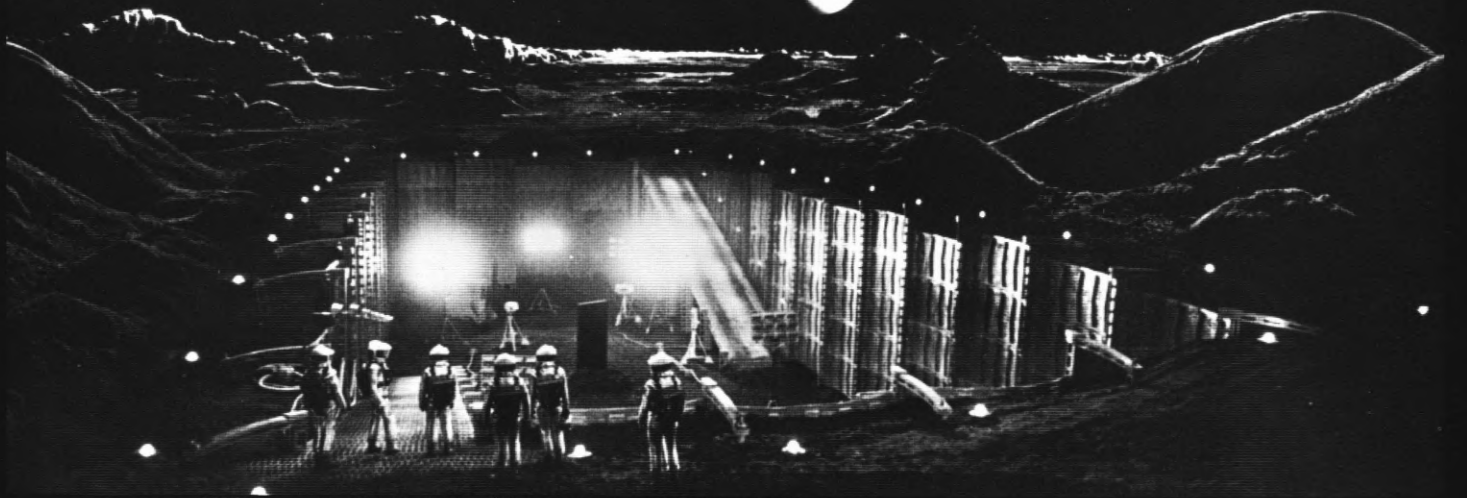
Folk forstår filmen, men ønsker alligevel en bekræftelse. De er utilpasse, fordi de fornemmer noget uden at være i stand til at forklare det. Men på den anden side bevirker det, at filmen optager dem i længere tid. De tænker på den efter at have set den. Jeg har mødt en del mennesker der absolut ikke er »filmomane«, som har sagt: Jeg så filmen for fjorten dage siden, og jeg kan ikke lade være med at tænke på den. Jeg tror, at jeg går hen og ser den igen. Jeg tror, at den indeholder netop så meget dobbelttydighed, at den både »kommunikerer« og samtidig bibeholder noget fascinerende, noget antydning.

I første del af filmen stiller De homo faber overfor dyret...

Jeg tror ikke, at nogen som helst mutation er et tilstrækkeligt kriterium for en naturlig udvælgelse, hvis ikke netop det levende væsen har brug for denne fornyelse for at overleve. Hvis en tiger var født med en genial intelligens, ville det ikke have været et udvælgelseskriterium, for en tiger har ikke brug for den. Den klarer sig udmærket: den har hugtænder, kløer, en tyk pels og ser i mørke. Men filmens væsner stod overfor fjendtlige omgivelser: skovene var blevet udtørrede i den præhistoriske periode, der havde været i næsten ti millioner år og de selv havde ingen naturlige forsvarsmidler: hverken hugtænder eller kløer, og de var ikke i stand til at løbe ret hurtigt – kort sagt de havde ingenting. Brugen af redskaber eller af våben blev uundværligt for deres overlevelse. Intelligensen blev således et meget vigtigt udvælgelseskriterium, eftersom den hjalp dem til at finde ud af at bruge redskaber eller våben.

Og da der fandt mutationer sted hos disse væsner, som blev mere og mere intelligente, blev intelligensen, der altid forbindes med brugen af redskaber eller våben, et vigtigt udvælgelseskriterium. Intelligensen alene hævdede dem op over de andre væsner, for at de kunne overleve, og følgelig skabte de flere og flere ting, der blev mere og mere komplicerede og til slut førte til det sociale samarbejde. Derfor mener jeg også, at redskaber og våben har gjort intelligensen til et vigtigt element i udviklingen og til menneskets vigtigste egenskab. G.B. Shaw har sagt: »Mennesket har den styrke, dets våben besidder«. Vor kærlighed til vore redskaber og våben – hvadenten det er en bil eller en revolver – er ubestridelig. Der er en meget stærk forbindelse mellem dem og os. Det er maskinæstetik. Maskiner er smukke, de lugter godt. Indenfor rumteknikken siger tegnerne faktisk om et apparat, at det er »sexy«. Adjektivet »sexy« er i den forbindelse blevet ganske almindeligt.

Øverst: Gary Lockwood i »2001«. Nederst: Keir Dullea i »2001«. I midten: den mystiske monolit er gravet fri af månens støv.



Keir Dullea bliver næsten følelsesmæssigt involveret i elektronhjernen Hal...

Ja, det er et meget personligt forhold. I en så teknisk betonet tidsalder er mennesket nødt til at opnå større disciplin og kontrol over sig selv, hvorved han nærmer sig maskinen. Omvendt må maskinen for at kunne kommunikere med mennesket og udvide sin horisont, blive mere menneskelig. Disse faktorer regner man klart med.

I »Dr. Strangelove« fik man indtryk af, at mennesket var blevet distanceret af teknikken. I »2001« føler det sig bedre tilpas med teknikken.

Jeg tror, at alle kan være enige om, at teknikken idag har gjort større fremskridt end de moralske værdier, og at mennesket nu har frembragt midler til at ødelægge sig selv med, uden at have fundet en effektiv måde at løse sine problemer på. Men på den anden side tror jeg at overførelsen af liv til andre planeter og udviklingen af atomenergi sandsynligvis udgør et vendepunkt, hvor kun to muligheder står åbne: enten udsletter livet sig selv på vor planet, eller også sker der endnu større og endnu smukkere ting. Jeg kan umuligt forestille mig, at menneskene fuldstændig udsletter hinanden. Jeg er sikker på, at nogle bliver udslettet, men ikke alle.

Det lyder pessimistisk!

Logisk set er der de to muligheder. På ethvert tidspunkt i historien har de mest kritiske problemer forekommet uøselige: jeg er sikker på, at ingen i den viktorianske periode virkelig troede på, at der en dag ville komme sygekasser og alle de andre sociale ordninger, man har i England i dag. Man ville have troet det umuligt. På samme måde forekommer situationen i dag håbløs. Det ser ikke ud til, at mennesket kan finde svar på sine problemer, men på den anden side kan den situation, hvori vi nu befinder os, ikke fortsætte uendeligt uden at den frygtelige brug af atomvåben, eller kemiske og bakteriologiske våben indtræffer. Det er et kapløb med tiden: enten når mennesket til et højerestående stade end i dag, eller også bliver det udslettet i en kæmpemæssig krampetrækning, alt efter hvad der sker først.

Er det satirisk ment, at De i »2001« til fremtidsbillederne benytter en underlægningsmusik, der fremmaner en ganske bestemt historisk periode?

Strauss-musikken er hensigtsmæssig, fordi den er smuk, selvom man almindeligvis synes at forbinde den med noget banalt. Især når den dirigeres af Herbert von Karajan er den meget smuk. Den understreger det yndefulde, der prægede den tids omgangstone. Forøvrigt er det ikke nødvendigt, at musikken virker fremtidig, for når den tid kommer, hvor man bygger Hilton-hoteller i rumstationerne, vil musikken hverken virke fremmedartet eller fremtidig, men meget hverdagsagtig. Jeg havde ingen satiriske intentioner – jeg valgte simpelthen en musik, jeg fandt smuk. Har De set »Oh, What a Lovely War« eller »Laser og pjalter«? Blev den dejlige musik benyttet, fordi den var satirisk eller fordi den var smuk? Man finder en slags irrational glæde over sangene i »Laser og pjalter«: musikken er smuk, mens ordene er kyniske, ja endog grimme. Jeg tror ikke, at Kurt Weill ønskede at skrive en satirisk musik, men blot en musik der var så god som mulig. Der sker noget meget mærkeligt, når man lytter til smuk musik, lige meget hvordan handlingen er. Det samme er til-

fældet med »Oh, What a Lovely War«. Alle disse sange fra den første verdenskrig er meget smukke, selvom der ligger en satirisk hensigt i at synge »Roses of Picardy«, når der samtidig sker alvorlige og tragiske ting. Men sangen er smuk.

Musikken skaber et slags kontrapunkt i forhold til billedet ved at give afkald på pleonasmen.

Hvis De dermed mener, at musikken tilfører noget, som ikke findes i billedet, er jeg enig med dem. Da astronauten f. eks. svævede rundt om rumskibet, tror jeg, at man, uden denne triste musik der ligesom giver en følelse af ensomhed, ville have tænkt: »Åh, det er vidunderligt! Hvor verden dog er smuk!«

Om lyden af åndedrættet?

Det var for at understrege, hvor lidt der forbinder ham med livet. Lyden af åndedrættet i rummets fjendtlige omgivelser forekom mig også at være en interessant lyd – fuld af spænding.

De har ladet musikken, der undertiden fuldstændig overdøver dialogen, spille en stor rolle.

Visse sekvenser har jeg ville lave, som om det drejede sig om et syngespil; blot er der i stedet for syngende og dansende personer rumskibe, der kredser rundt til en dejlig musik, for at man skal få indtryk af en virkelig musiksekvens.

Altså »rumopera«!

Snarere »rumballet«...

Det gør filmen mere abstrakt. Sædvanligvis følger man på film altid en person på grund af dialogscenerne.

Faktisk er den historie, man fortæller, filmens virkelige helt.

Er det derfor, at De ikke har brugt nogen stjernenavne?

Jeg har kun benyttet skuespillere, som jeg fandt særdeles gode, men bortset fra det tror jeg, at der er fordele ved at bruge ukendte skuespillere. Det vedligeholder filmens ligevægt. Hvis skuespilleren, der spillede Dr. Floyd havde været stjerne, ville alle have ventet, at han også dukkede op senere i filmen.

Har De forklaret Keir Dullea ganske nøje, hvad han skulle gøre, når vi ser ham i nærbilledet inde i rumkabinen?

Ja selvfølgelig vidste han, hvad der foregik, men jeg benyttede mig meget af musik. Til den slags scener har jeg en rejsegrammofon til at skabe atmosfære med.

Hvad er vigtigst for Dem: skuespillerinstruktion eller billedet i egentlig forstand?

Begge dele! Visse ting kommer bedst til udtryk gennem skuespillerne, andre gennem selve iscenesættelsen. Når en skuespiller er på lærredet, må man på intet tidspunkt glemme hans tilstedeværelse. Alle midler skal benyttes: hvis en skuespiller foretager sig noget, bør han spille så godt som muligt, for en skuespiller i bevægelse er lige så – om ikke mere – interessant end en skuespiller, der taler. Når man tænker tilbage på store, uforglemmelige roller, mindes man især den måde, skuespillerne bevægede sig på. Hvis vi f. eks. tager Albert Finney i »Lørdag aften, søndag morgen«, tænker man snarere på hans bevægelser, hans måde at samle ting op på, end hvordan han talte. Talen er kun en del af personen.

Har De selv stået for specialeffekterne? Hvilken idé gik De efter?

To ting spiller ind. Først og fremmest det

at opridsse selve grundplanen, bestemme hvordan den skal se ud; derefter at finde frem til den tekniske fremgangsmåde, der muliggør dens realisering, så den ser virkelig ud. Det er noget, der aldrig helt er lykkedes før i tiden. Man mærkede altid forfalskningen, man så fejlene, men denne gang tror jeg, at vi har gjort alt for, at man virkelig kan tro på hvert eneste billede. Der er intet, som ser forfalsket eller uægte ud. Vi har fundet frem til nye tekniske fremgangsmåder for at nå så vidt. En af grundene til, at filmene ikke var gode, var jo nemlig, at man ikke havde de nødvendige tekniske hjælpemidler.

Er det på grund af de dårlige dekorationer, at De ikke synes så godt om science-fiction film?

Når jeg ser dem, kom jeg altid til at tænke på, at de eksisterende, tekniske midler ikke var gode. Selv uden at have set filmene, blot ved at undersøge deres teknik, bliver man straks klar over, at de ikke kan være gode.

Jeg har villet, at publikum kan tro på alt, hvad der foregår i filmen. Det er soleklart, at en rejse i en anden dimension af virkeligheden må være en fantastisk og frygtindgydende oplevelse, selvom det i sidste instans har et gavnligt eller fornyende formål. Men derfor var også hver eneste detalje vigtig: vi ønskede at vise alle de dagligdags handlinger for at gøre selv de vanskeligste ting sandsynlige.

Har De forandret Arthur C. Clarkes drejebog meget?

Man tilføjer altid mange ting under optagelserne. En drejebog er kun en slags rettesnor, der er nødvendig for at have hold på optagelser, og hvori der findes de ideer, man havde, da den blev skrevet. Lige meget hvor grundigt man tænker sig om, tror jeg ikke, at man klart kan se alle muligheder i en given situation, før man befinder sig på optagelsesstedet med skuespillerne foran sig. En ting, man troede var vanskelig at skildre, bliver pludselig let. Andre, der forekom lette, er i virkeligheden vanskelige, og pludselig dukker der så nye ideer op. Man må på ny afpasse alt under hensyntagen til, hvad der sker under prøverne, og til det der skete dagen før eller to dage før. Indenfor film er det sådan, at selv den mindste rettelser medfører forandringer i hele resten af filmen. De, der ikke er hæmmet af at skulle forelægge enhver forandring i drejebogen for studiets ledelse, foretager altid rettelser. Sådan arbejder alle i dag. Man kan ikke opnå en perfekt scene, medmindre man retter på den under optagelserne.

Hvad synes De om Deres første film »Fear and Desire«?

Det er en meget dårlig amatørfilm. Jeg kendte intet til instruktion. Jeg var ikke engang klar over, hvor lidt jeg vidste. Filmen kom kun i distribution, fordi den var blevet lavet i 35 mm og var for dyr til bare at blive gemt væk i en skuffe. Udlejeren hed Josef Burstyn og han tog sig især af kvalitets- og forsøgsfilm. Han var den første, der åbnede en art cinema i USA. Han importerede bl. a. også Rossellinis film, som man endnu ikke kendte på det tidspunkt.

Var De, hvad man kalder filmtosset?

Ja, i allerhøjeste grad.

Var der en speciel filmkunstner, der påvirkede Dem lidt på det tidspunkt, eller som De syntes særlig godt om?

Jeg havde set så mange gode film, at der ikke var nogen bestemt instruktør, jeg foretrak fremfor andre. Faktisk spillede man meget få udenlandske film, indtil Josef Burstyn begyndte at importere Rossellini's film. Selvfølgelig viste »The Museum of Modern Art« også før den tid mange gode film. Fra tid til anden spillede man også franske film. Jeg husker f. eks. at have set »Hertugen ønsker natkvarter« med Louis Jouvet. En meget køn film. På det tidspunkt så jeg alt, hvad der var at se, d.v.s. alt hvad der blev vist. Der var en avis i New York ved navn P-M (den udkommer ikke mere), som havde en hel tætskrevet side med alle New Yorks biografer – iberegnet dens fem forstæder – og alle deres programmer. Jeg husker, at jeg skulle læse den side meget omhyggeligt for at finde en film, jeg endnu ikke havde set. Hvis man ville se en Hollywood-film, var det ideelt at bo i New York, for på det tidspunkt gik de alle sammen i RKO's og Loew's biografkæder: nye programmer to gange om ugen med to film pr. forestilling. Blot ved at gå i de RKO- og Loew-biografer, der fandtes i ens eget kvarter, kunne man se otte nye Hollywoodfilm om ugen.

Synes De om de amerikanske film fra trediverne?

Nogle af dem er meget gode rent filmisk, når man ser bort fra emnet. De udsårede en uvirkelig atmosfære af lethed og lykke. Mange er fremragende. Men netop fordi disse film fra begyndelsen var udtænkt med det ene formål for øje, var drejebøgerne så meget desto mere uærlige. Man kunne ikke tro på handlingsforløbet, fordi det fulgte et ganske bestemt ritual. Dog må man fastholde, at filmene var godt lavede, godt spillede og godt instruerede. De holdt tilskuerens interesse fangen under hele forestillingen, selvom resultatet ikke var et kunstværk.

Er der nogen filmand fra den tid, De foretrækker fremfor andre? Vidor, Hawks o. s. v. ...

Jeg kan ikke nævne et bestemt navn, jeg foretrækker. Størstedelen af dem har lejlighedsvis skabt en eller to gode film, men ... jeg kan ikke med sikkerhed sige, at jeg synes om den ene eller den anden af de gamle Hollywood-instruktører.

Føler De Dem da mere influeret af europæisk filmkunst?

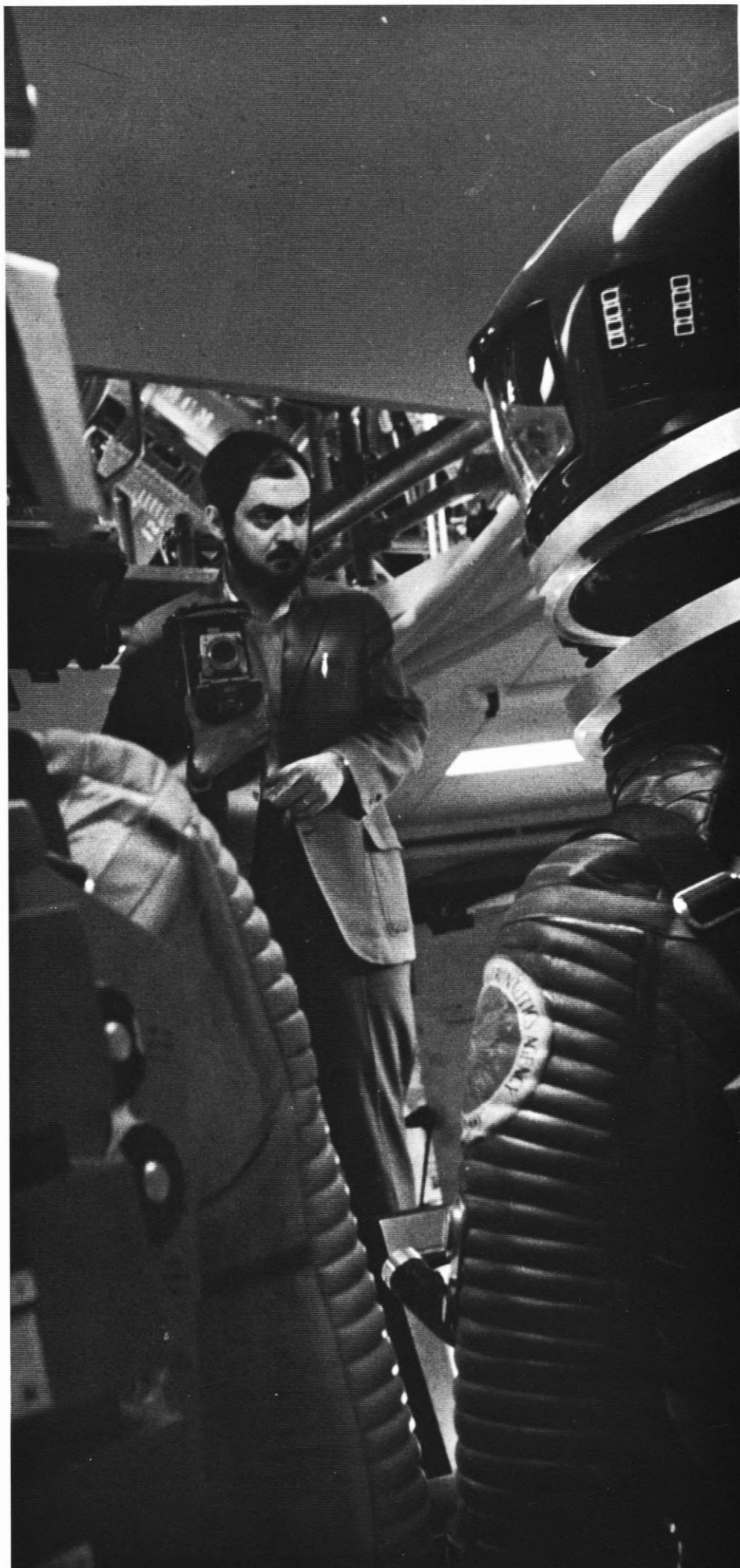
Nej. Eller rettere: jeg er simpelthen blevet influeret af alt, hvad jeg har set ...

Foretrak De ikke desto mindre på det tidspunkt europæiske film? Fandt De dem ikke mere intelligente og mere frie?

Jeg havde så at sige intet set før slutningen af fyrrerne; men det er helt sikkert, at europæisk film var først med at forsøge at lave historier, der nægtede at gå på kompromis, og for hvem det ikke var saliggørende at skabe en verden fuld af lykke – et urealistisk billede af verden og menneskene. Jeg tror, at de europæiske film var de eneste og første, der virkelig for alvor forsøgte at bearbejde en historie.

Det er lidt mærkeligt, for de europæiske instruktører var selv inspireret af den amerikanske førkrigsfilm ...

Størsteparten af de europæiske film, jeg så i Amerika, og som man betragtede som mesterværker, er faktisk temmeligt klodsede.



Kubrick under indspilningen af »2001«.

Men deres drejebøger er mere interessante end vore. På det tidspunkt gjorde filmene et meget dybt indtryk på publikum, fordi man endnu ikke var vant til den slags.

Det er utvivlsomt grunden til, at De besluttede Dem til at producere Deres film sammen med James Harris.

Jeg var så heldig at debutere, lige da TV gav filmbranchen store bekymringer. Grunden til de amerikanske films sterilitet var, at forretningsmændene fulgte deres egne personlige griller og kunne gennemtvinge deres pseudokunstneriske smag, fordi alt havde succes på det tidspunkt. Deres tilbagevendende argument var: »Hvordan kan De sige, at det er forkert, hvad vi gør, se bare alle de penge, vi tjener!« Men lige så snart fjernsynet begyndte, brød filmindustrien sammen. Jeg kan ikke lige huske det nøjagtige tal, men antallet af biografiangere blev mere end halveret på grund af fjernsynet. Det, der sker i dag, er, at et meget lille antal film tjener mange flere penge ind, end man før var ude for, og at de fleste andre film har underskud. Den gang gav alle filmene derimod penge – visse mere end andre – og producenterne var yderst tilfredse. De levede som en slags halvguder, mens de som tyranner herskede over deres studier. Ingen kunne overbevise dem om, at de tog fejl, eftersom de havde så stor succes med den type film.

Det var altså studierne og ikke instruktørerne, der var de ansvarlige?

Jeg kan forestille mig, at instruktørerne i Hollywood for TV's fremkomst måske kunne ordne sagerne enten ved at være elskværdige overfor studiochefen eller ved at vinde hans respekt. Men de kunne ikke forandre nok til, at der blev skabt såkaldt seriøse film. Nu hvor der er TV, og hvor visse film tjener enorme summer ind og andre næsten intet, må man være noget mere snu for at vide, hvad slags film, man skal gå i gang med. Og en dag fandt man ud af, at mange af de film, der havde succes, var blevet lavet af de bedste instruktører – en tanke man aldrig havde kunnet acceptere før. Dengang havde produceren altid det afgørende ord. Instruktøren var blot den øverste på arbejdsområdet: over fotografen, men alligevel blot et menigt medlem. Men så fandt de jo ud af, at det var instruktøren, der i virkeligheden lavede filmen og ikke produceren. Fjernsynet betød begyndelsen på instruktørernes og de uafhængige instruktør-produceres æra. Bortset fra nogle få undtagelser, er producere rent kunstnerisk temmelig passive nu og lader instruktøren arbejde, som han vil. De uafhængige producenter forsøger kun sjældent, for ikke at sige aldrig, at indtage den rolle, producenterne spillede i Hollywoods guldalder, hvor filmene var »deres« film, mens alle de andre: instruktører, b-fotografer, klippere og drejebogsforfattere ikke var andet end marionetter i deres hænder og de selv almægtige herrer. Det var latterligt; og så snart kvalitet blev det kriterium, man gik efter, fandt de ud af, at det især afhang af instruktøren, om en film blev god eller dårlig.

Hvordan var James Harris som producent?

Meget venlig. Vi var venner, og han hellegede sig fuldstændigt den administrative side. Han talte ofte med mig om optagelserne, men forsøgte aldrig at gennemtvinge sine synspunkter. Selvfølgelig fandt han hur-

tigt ud af, at hvis man kan andet og mere, så er jobbet som producent ikke det mest tilfredsstillende inden for filmen. Altså besluttede han sig til selv at blive instruktør, og han lavede »Fremmed u-båd jages«, der var en virkelig god film.

Hvordan kan man bibeholde sin uafhængighed, når man arbejder med store studier som United Artists, M.G.M. o. s. v.?

Den sædvanlige fremgangsmåde er i dag følgende: de store selskaber står for udlejning og finansiering. Vi henvender os til dem med et projekt, en drejebog og et skøn over udgifterne, og de siger så ja eller nej. Hvis de accepterer, giver de en alle de penge, man har brug for; man laver filmen, som man vil, og derefter distribuerer den. Det virker perfekt. Faktisk er der kun meget få selskaber med folk, der anser sig selv for kvalificerede nok til at gribe ind med hensyn til filmens kunstneriske ideer. Det er ikke som tidligere, hvor studierne havde folk ansat til at sige, hvad de syntes om filmene. De var studiets kunstneriske repræsentanter. Ingen forhindrer produktionschefen i at have sine egen lille idé om filmen og komme med kommentarer, men det er ikke mere hans væsentlige funktion.

Om censuren, som f. eks. Hay's Office anvendte?

Der har aldrig været politisk censur i Amerika. Man censurerer kun sex. Man har aldrig censureret vold, hvilket man måske burde have gjort – i det mindste en slags klassificering samt at visse film skulle forbydes for børn – og der har aldrig været politisk censur. Udlejerne havde påtvunget en slags censur. Hvis man kom til dem med en drejebog, der forekom dem chokerende anti-amerikansk, afslog de den.

Vil De sige noget om »Killer's Kiss«?

Den er bedre end »Fear and Desire«, men det er en temmelig idiotisk film. Der er et par gode ting i iscenesættelsen, men emnet er tåbeligt. Skuespillerne er også temmelig dårlige, og... hvad er en film værd, når historien er idiotisk og skuespillerne elendige?

Hvem fik Dem til at vælge den historie?

Mig...

De har altså samme mening om Deres to første film.

I begge tilfælde var jeg min egen fotograf, b-fotograf, klipper og klippeassistent... Det var meget lærerigt, for selv om jeg spredte mig over for meget, og selvom jeg betalte dyrt for ikke at have været tilstrækkelig opmærksom på f. eks. skuespillerinstruktion og på hvordan historien skulle behandles, lærte jeg trods alt meget om filmteknik. Jeg måtte selv sørge for lyden hele filmen igennem – hvert eneste næveslag, hvert eneste øksehug.

Interesserede De Dem ikke for personinstruktion?

For det første kendte jeg ikke så meget til det, og for det andet havde jeg ikke tid.

»Killer's Kiss« er momentvis en slags dokumentarfilm om New York.

På sin vis. Det er ikke nogen særligt dybtgående vision af New York. Det er simpelt hen standardomgivelserne til en kriminalfilm, der foregår i New York. Det er en falsk dokumentarfilm. Avenuerne, reklamelysene der tændes og slukkes... Man mærker ikke rigtig New York. Filmene er forøvrigt ikke den første, der viser New York. Det eneste, der er værd at notere med hensyn til den film, er måske at det var første gang (og det er jeg ikke engang bombesik-

ker på) at en fuldstændig privat finansieret film blev vist i biograferne, men jeg tør ikke sværge på, om det er rigtigt. Hvis filmen er noget værd, er det ud fra det synspunkt, og det er faktisk alt.

Blev filmen lavet som en reaktion mod den traditionelle kriminalfilm?

Jeg ved ikke mere hvorfor. På det tidspunkt var jeg meget interesseret i klipning, fotografering o.s.v.... Jeg troede, at hvis man havde gode billeder og god klipning, var det nok til at berettiggende en film, og jeg tror ikke, at jeg tog den særlig alvorligt. Jeg var så lykkelig over at komme til at lave en film overhovedet, at jeg var komplet ligeglad med story og deslige.

Og »Det store gangsterkup«?

Lionel Whites roman, »Clean Break«, som »Det store gangsterkup« var baseret på, var en god, hårdkogt spændingsroman. Forskydningen i den tidsmæssige kontinuitet fandtes også i bogen, hvilket gjorde den mere interessant end en almindelig kriminalhistorie. Det var det, der tiltrak os, foruden, selvfølgelig, at historien var intelligent.

I »Det store gangsterkup« har De for første gang Sterling Hayden med...

Han er en stor skuespiller. Det paradoksale er, at denne fabelagtige skuespiller ikke bryder sig særlig meget om at spille. Han påstår, at det er et arbejde, der ikke er en mand værdigt. Han er en bemærkelsesværdig personlighed, som man sjældent støder på. Han er som trådt ud af det 19. årh.

De har visse yndlingsskuespillere, hvis personlighed mærker de film, de er med i...

Når jeg har roller at besætte, rådfører jeg mig med en liste over hele verdens skuespillere! Selvfølgelig sker det, at jeg straks tænker på et bestemt navn, men jeg gennemgår alligevel dem allesammen, fordi man måske støder på en, man ikke havde tænkt på, og som måske netop er den, man har brug for. Jeg siger som regel til mig selv: »Hvordan ville den og den være i den rolle?« Jeg havde f. eks. set Slim Pickens (pilotten i »Dr. Strangelove«) ti år tidligere i en western og fundet ham fantastisk. Jeg havde ikke glemt ham siden, så da jeg, tom i hovedet, satte mig til at gennemgå skuespillerlisten med henblik på »Dr. Strangelove« og stødte på hans navn, tænkte jeg: »Han ville være fantastisk«.

Dog kan man næppe forestille sig nogen anden end Peter Sellers som Dr. Strangelove.

Nej, det er faktisk rigtigt, at man får det indtryk efter at have set skuespillerne i rollen nogen tid. Der er mange roller, hvor forskellige skuespillere hver på sin måde kan finde frem til et meget interessant spil. Ingen anden kunne imidlertid have spillet Dr. Strangelove som Peter Sellers. Det var så utroligt perfekt. Jeg tror heller ikke, at nogen anden i verden besidder Sterling Haydens egenskaber, og det samme er tilfældet med George C. Scott og Slim Pickens. Men sådan noget finder jeg først ud af, når filmen er færdig.

»Ærens vej« er meget forskellig fra Deres to første film. Iscenesættelsen er mere sober.

Jeg tror ikke, at måden at filme på er så forskellig fra »Det store gangsterkup«. Ret beset er teknikken i de to film temmelig enkel. Jeg har i så høj grad som muligt forsøgt at økonomisere med teknikken. F. eks. må man, når man vil opnå en speciel virk-

ning benytte sig af den, hvilket er bedre end at fortsætte med at lave ting uden at give dem en mening og en begrundelse. Det vigtigste i »Det store gangsterkup« er efter min mening at vise i hvor høj grad, man kan lave en god film med et ret ligegyldigt emne.

De synes at have fulgt den traditionelle genreopdeling inden for amerikansk film.

Jeg tror ikke, at De kan finde nogen systematisk plan. Det er bare sket på den måde; jeg har lavet to kriminalfilm og tre om krigen, sådan er det bare...

Synes De, at et emne som f. eks. krig er mere interessant end en kriminalhistorie på grund af alle de muligheder, der står en åbne?

Det er klart, at skrig skaber situationer, der er meget dramatiske og yderst visuelle i en film. Under en krig gennemgår menneskene på kort tid en enorm spænding. I fredstid ville en sådan spænding forekomme kunstig og forceret, for alt ville foregå for hurtigt til, at man kunne tro på det. Krigsfilmene gør det altså muligt kort og klart at beskrive, hvordan en person eller en bestemt holdning udvikler sig. På den måde løses problemerne hurtigere.

Hvorfor indspillede De ikke »Ærens vej« i Frankrig?

Jeg ved ikke, om vi tog fejl, men vi mente, at den franske censur ikke ville give os tilladelse til at lave den.

De havde utvivlsomt ret, eftersom filmen er forbudt i Frankrig. Har De nogen kommentarer hertil?

Jeg synes, at det er forkert. Man burde ikke forbyde en film udelukkende af politiske grunde, især ikke når de skildrede begivenheder ligger så langt tilbage. Selv ikke af statslige hensyn forekommer det særligt fornuftigt. Det er jo en storm i et glas vand, for selv med ens bedste vilje kan man ikke forestille sig, at den skulle kunne sætte en debat igang halvtreds år efter! Det er latterligt. Det var idiotisk gjort af censuren. Man ville trods alt ikke kunne finde på at forbyde »Intet nyt fra vestfronten«. Jeg kan ikke tro, at blot fordi en film er imod krigen... jeg tror nemlig slet ikke, at film påvirker folk i så høj grad – desværre! De kan højst stimulere en udbredt ideologisk bevægelse, men jeg kender ingen film, der har en virkelig indflydelse på de politiske begivenheder.

Tag f. eks. »Dr. Strangelove«: problemet er tværtimod, at man meget ofte kun henvender sig til de mennesker, der allerede er interesserede. De mennesker, der holder af filmen, var allerede optaget af problemet, før de kom og så den. Det er kun en yderst marginal gruppe, der bryder sig om filmen uden at have tænkt over problemet før. Filmene har ikke haft nogen konkret betydning – se blot på den nuværende verdenssituation.

Kunne De have lavet en lige så voldsom film om en aktuel krig, hvor USA var involveret?

Tænker De på Vietnam-krigen? Ja, det tror jeg. Men problemet vil altid være det samme: udlejeren ville sige til mig: »Jeg beklager, men jeg bryder mig altså ikke om filmen«, fordi hans private patriotisme ville være krænket. Men hvis man f. eks. selv har midler til at finansiere filmen, kan den ikke



Øverst: Kirk Douglas som oberst Dax i »Ærens vej«. Nederst: eksekutionsscenen i »Ærens vej«.

censureres af politiske grunde. Ud fra det synspunkt kan man i USA frit kritisere, hvad man vil. Der er ingen lov, som tillader at censurere en film af politiske grunde.

De stod dog trods alt friere ved at lade handlingen foregå i Frankrig under krigen i 1914.

Nej, det ville have været lige så let, hvis det havde drejet sig om USA's historie; der er blot den forskel, at amerikanerne ikke skød mytteristerne ned under den første verdenskrig! Og De ved, at drejebogen blev skrevet med henblik på den franske hær. Det hele lå inden for denne meget præcise ramme.

Interesserer den historiske situation Dem for dens egen skyld?

Folk siger ofte, at de er imod krig, men helt så enkelt er det jo ikke, for hvad de almindeligvis mener, er, at de er imod de absurde krige. Det ville i realiteten have været meget vanskeligt at finde én eneste sand pacifist, der var imod krigen mod Hitler. Det samme gælder for de mennesker, der er imod dødsstraf, og som ikke forsøgte at redde Eichmann ved at demonstrere i gaderne og råbe: »Red Adolf Eichmann!« Det ejendommelige ved første verdenskrig var, at den ikke var motiveret, og at den ikke tjente noget formål – undtagen at skabe betingelser for den anden. Det er et slående eksempel – måske det mest håndgribelige – på en absurd, meningsløs krig, der kom igang ved et uheld; ingen af de europæiske lande bestemte sig med fuld fortsat for krigen eller var klar over, hvor alvorlig den ville blive. Selvfølgelig var der gået en lang fredsperiode forud, og hele verden var overbevist om, at der aldrig mere ville blive krig. Man behøvede ikke noget pas for at rejse i Europa i denne utopiske periode for krigen. På sin vis er det eneste interessante ved første verdenskrig, at den tjener som en lærestreg for vor tid. Folk forstår ikke, at vor sikkerhed bliver mindre og mindre, efterhånden som fredsperioden bliver længere og længere. Risikoen for krig bliver sandsynligvis større i en lang fredsperiode, for folk tager ikke truslen så alvorligt.

I »Ærens vej« er Kirk Douglas' erfaring fuldstændig negativ. Derved adskiller den sig fra andre anti-krigsfilm, som f. eks. »Modets røde kokarde«.

De har faktisk ret i, at »Modets røde kokarde« ikke er en rigtig anti-krigsfilm, men så kan man jo spørge sig selv, om den ikke har lige så megen værdi som så meget andet? Jeg tror, at man ved at foregive, at krigen ikke er spor tiltrækkende, spændende eller forældende, vedligeholder noget af den forvirring, der eksisterer hos ungdommen. Sandheden er jo, at hvis de ikke bliver dræbt, såret eller der sker andre alvorlige ting med dem i krigen, er der mange, som finder fornøjelse i den. For dem er det en lejlighed til at brillere. Bagefter mindes de med længsel den periode, de betragter som den vigtigste i deres liv. Hvis vi laver film, hvor krigen er fremstillet som et helvede, noget frygteligt fuldt af dødsråd, tror jeg, at folk siger til sig selv, at selvfølgelig kunne det ske, hvis man var uheldig – men inderst inde håber de, at det kun sker for de andre, og at de selv opnår store hædersbevisninger. Derfor ville det ærligste og mest realistiske billede af krigen være en blanding af alle disse ting, og jeg tror, at den såkaldte anti-krigsfilm, hvor alt er grimt og

frygteligt, ikke viser alle aspekter af sandheden. Og alt, hvad der ikke er helt igennem sandt, er ikke særligt godt på film. Faktisk husker jeg ikke at have set én eneste stor film om krig. Den eneste fantastiske historie om krig er »Illiaden«.

Er det lidt af et tilfælde, at oberst Dax i »Ærens vej« bliver klar over krigens vanvid?

Nej, han ved lige fra begyndelsen, at angrebet er dømt til at slå fejl, og at en del mennesker kommer til at dø uden grund. Det skete hele tiden under krigen i 1915. Størsteparten af mændene i skyttegravene vidste, at ethvert forsøg uigenkaldeligt var dømt til at slå fejl. Men de var nødt til at gøre forsøget alligevel. Således måtte også oberst Dax gøre sit forsøg på trods af alt og i fuld bevidsthed om, at situationen var håbløs.

Hvilken mening har De haft til hensigt med filmens sidste scene, hvor den tyske pige synger foran soldaterne?

Det er en temmelig kynisk-romantisk film. Oberst Dax opdager faktisk den menneskelige natur i dens hæsligste form hos sine nærmeste, mens han ser en lysstråle hos de andre. Mennesket er jo i stand til at udføre såvel de grimme som de smukkeste ting.

Ligesom den komiske effekt med »We Will Meet Again« i slutningen af »Dr. Strangelove«?

Det var nu snarere satirisk ment.

Intet i »Ærens vej« appellerer til publikums medfølelse. Det drejer sig om en meget klinisk beskrivelse af krigen.

Hvis sentimental betyder »noget der indgiver falske følelser«, har jeg forsøgt at undgå det. Hvad angår den vægt, man ønsker at give menneskelige tragedier, da er det i realiteten et spørgsmål om smag. Når man står for at skulle filme en frygtelig situation, kan man let forestille sig, hvad folk vil føle. Man må ikke give efter for lysten til at vise, hvor trist det er. Jeg tror, at man uden ydre tegn forstår, hvor rædselsfuldt det er for de mænd der står midt i krigen, men det er ikke – om jeg så må sige – udnyttet.

Billederne i filmen er meget gennemtænkt – således de lidt ekspressionistiske scener med Kirk Douglas. Havde De nogen andel i det?

Jeg stod selv bag kameraet i mine første film. Men hensyn til de andre har jeg altid forklaret kameramanden, hvad jeg ønskede: kontraster, hvad slags lampe, lysets placering o.s.v. Det var faktisk ret interessant i denne film, for fotografen talte ikke engelsk, og jeg ikke tysk. Det var utroligt så lidt, vi behøvede at sige til hinanden – kun ting som »lysere« eller »mørkere«, og alligevel er der næsten intet i filmen, der ikke er, som jeg ønskede det.

De meget lange travellings i balscenen er ganske nøje gentaget i skyttegravene for at modstille de to steder. Beundrede De ikke Ophüls meget på det tidspunkt?

Nej. Man må tilpasse de tekniske fremgangsmåder til hver enkelt situation. Ophüls var uden tvivl den bedste til at lave et analytisk billede i én bevægelse, som aldrig syntes at ville ende. Han har sikkert været nødt til at flytte dekorationerne for at kunne skifte kameraplads. De to af hans film, jeg synes bedst om er »Madames juveler« og »Kærlighedens glæder«. Jeg var meget skuf-

fet, ja endog deprimeret, da jeg så »Lola Montès«. Man kan forestille sig de problemer, han må have haft, da han optog den. Jeg synes, at det er en frygtelig dårlig film, der ligner ham meget lidt, og jeg tror, at det må skyldes andre menneskers indblanding.

Jeg mener at huske, at generalens besøg i skyttegravene er optaget i et eneste billede, der varer meget længe.

I 1914 havde man i skyttegravene det, man kalder et gangbræt, og vi anbragte simpelthen dolly'en på det. Når man laver den slags i et eneste billede, får man et bedre indtryk af omgivelserne. Selvom folk ellers ikke lægger mærke til afstande, kan de i alle tilfælde ikke undgå at bemærke skyttegravens længde.

Foretrækker De at filme udenfor atelier – som i »Ærens vej« – når emnet kræver en vis realisme?

Nej. Jeg tror, at udeoptagelser, hvis det er det, De mener, kun er påkrævede, når stedet passer helt fremragende til at arbejde på, og når det ikke er muligt at opbygge de rigtige omgivelser i studiet. Hvis en skuespiller regner med hjælp fra autentiske omgivelser, er han sandsynligvis ikke nogen særlig god skuespiller. Men jeg kan godt lide at arbejde uden for atelier, fordi det er så vanskeligt at genskabe de rigtige detaljer i et studio. Tag f. eks. dette skrivebord: man skulle tro, at det ville være en let dekoration at lave, men man er aldrig i stand til at anbringe tingene på bordet, som de virkeligt burde stå. I timevis kan man forsøge at finde ud af, hvorfor de er anbragt lige netop på den måde. Fordi de har været brugt, er der noget i deres uorden, der er umuligt at genskabe. Og det er netop, hvad man finder uden for atelier: en realisme der er gennemført indtil mindste detalje.

Efter »Ærens vej« opgav De planen om »Når mænd hader«, som De skulle lave for produktionsselskabet »Marlon Brando«.

Kort fortalt var sagen følgende: Jeg arbejdede sammen med ham og Calder Willingham på manuskriptet i seks måneder. Det hele gik dårligt. Historien var ikke særlig god, vi kunne ikke blive enige om noget som helst, og mit forhold til Brando hørte ikke ligefrem til de varme. Derfor rejste jeg.

De har også lavet et udkast til M.G.M. baseret på »The Burning Secret«.

Det blev kasseret, fordi man ikke brød sig om det. På det tidspunkt ville jeg ikke selv producere filmen. Men det kunne være blevet en meget fin film. Emnet var interessant.

Bryder De Dem om »Spartacus«?

»Spartacus« er den eneste film, jeg ikke har haft fuldstændig kontrol med. Jeg var blot en instruktør, man havde ansat – næsten i den gode gamle Hollywood-tradition. Kirk Douglas var producent, og han, Dalton Trumbo og produktionslederen Eddy Lewis stod helt og holdent for drejebog og valg af skuespillere.

Jeg synes, at der er gode ting i »Spartacus«, men emnet er vanvittigt. Filmen kom efter den lange magre periode, der fulgte efter »Ærens vej«.

I mellemtiden havde jeg skrevet en drejebog til Kirk Douglas, som han ikke brød sig om og derefter synopsis til en film, der foregik under den nordamerikanske borgerkrig, der imidlertid blev opgivet. Endelig arbejdede jeg som sagt sammen med Marlon Brando i seks måneder. Der var gået næsten to år, hvor jeg intet havde lavet siden min



James Mason og Shelly Winters i »Lolita«.

sidste film. Så da Kirk tilbød mig at lave »Spartacus«, tænkte jeg, at jeg måske kunne få noget ud af den. Men erfaringen viser, at hvis det ikke udtrykkeligt står i kontrakten, at ens beslutninger vil blive respekteret, så bliver de det ikke. Jeg mente, at mange ting i drejebogen ville vinde ved at blive forandret under optagelserne, men det skete ikke.

De mener altså, at Kirk Douglas og Dalton Trumbo er filmens virkelige ophavs-mænd?

Dalton Trumbo skrev drejebogen, og Kirk Douglas sagde ja eller nej.

Har filmen på grund af Dalton Trumbo nogen politisk betydning?

Det tror jeg ikke. Jeg synes, at det er en dårlig, noget summarisk behandling af en historisk person.

I lighed med mange af Deres andre film, begynder »Spartacus« med at afsløre, at revolutionen har slået fejl, hvilket tager noget af spændingen.

Flash-back'et blev klippet ind, fordi man var bange for, at folk skulle blive for skuffede over de sidste scener, hvis de ikke på forhånd vidste, at Spartacus ikke havde heldet med sig. Man ræsonerede altså som sådan: »Det ville være klogt at vise det allerede i begyndelsen, for de fleste mennesker har faktisk aldrig hørt om Spartacus, og de kunne jo tro, at filmen ville slutte med en happy end«.

Med hensyn til »Lolita« er forskellen mellem romanen og filmen også, at filmen er præsenteret som et flash-back. Hvorfor?

Et af de problemer, filmen rejste på fortællerplanet – og det er forblevet et problem i filmen på trods af forandringer – var, at hele fortællingen hvilede på spørgsmålet, om

Humbert Humbert kommer i seng med Lolita og hvornår. Når først det er sket, er problemet løst, og det nye spørgsmål bliver, hvad der derefter vil ske, og hvem denne mærkelige Quilty er, som hele tiden dukker op. Da jeg talte med Nabokov, anførte jeg, at hvis man begynder med mordet på Quilty, uden at man rigtig ved, hvorfor Humbert Humbert dræber ham, vil folk blive meget mere interesserede i ham, og der vil skabes en vis spænding, hver gang han dukker op i fortællingen. Derfor besluttede vi at begynde med mordet. En anden grund var også, at i bogen viser mordet på Quilty, at Humbert Humbert elsker Lolita, men at han først bliver klar over det til allersidst, hvor han ser hende igen: nymfen er forsvundet, og tilbage er en gravid kvinde. Han mindes da alle de spørgsmål, han stillede sig selv tidligere: »Hvad skal jeg gøre, når hun bliver gammel o.s.v.« Lolita blev, hvad han frygtede, hun ville blive – det han dengang mente ville blive grunden til, at han ville forlade hende – men netop i det øjeblik finder han ud af, at han elsker hende. Ved at placere mordet i begyndelsen, mente jeg således at gøre det særlige punkt klarere i slutningen. Desværre tror jeg, at det i filmen var for tydeligt, at han elskede hende hele tiden, fordi man ikke som i bogen kunne følge alle hans erotiske tanker. I bogen kunne man tro på, at alt, hvad han ville, var at komme i seng med hende... Han tænkte ikke på andet. Men eftersom alle disse ting ikke kunne vises i filmen (han kunne hverken tænke på dem eller udføre dem), blev den interesse, han viste Lolita, straks betragtet som en slags kærlighed og ikke blot som kødeligt begær. Derfor mener jeg også, at filmen på det punkt har tabt i værdi, netop på grund af umuligheden i at

vise selve erotikken. Det er det eneste, der skuffer mig i filmen. Hvis der hele tiden havde været et stærkt erotisk element til stede, ville filmen have været bedre.

Var det umuligt at lave en sådan film?

Det var allerede næsten umuligt at få filmen ud, som den var. Og det er en skam; jeg tror, at mange blev skuffede, fordi de netop havde hørt tale om de problemer, »Lolita« havde haft med hensyn til udlejning, og så viser det sig, at der ikke er det mindste chokerende i filmen. Filmen respekterede trofast bogens personer og deres psykologi, men den havde overhovedet ikke det voldsomme seksuelle islæt, som den burde have haft.

Desuden forekommer Sue Lyon også ældre end bogens Lolita.

Det siger alle, men det synes jeg nu ikke. Den bedste beskrivelse af Lolita, er den, bogen giver af pigen Annabella, hende Humbert Humbert elskede som helt ung, hun er tolv år og syv måneder gammel. Han giver en beskrivelse af hendes fysik, der ikke afviger ret meget fra Sue Lyons udseende. Jeg mener faktisk, at Sue Lyon ikke ser ud til at være meget mere end tretten år gammel. De fleste forestiller sig Lolita som en lille pige på ti år. Men når man ser rigtigt på en tretten års pige, ser hun så sandelig ikke ud som et lille barn.

Da Raymond Haine interviewede Dem under indspilningerne af »Ærens vej« sagde De, at De var »en meget stor modstander af at forsøge at filmatisere gode romaner«. Hvad fik Dem til at lave filmen »Lolita«, som De selv skrev drejebogen til sammen med James Harris?

Jeg tror, at det er muligt at lave en stor film baseret på romanen »Lolita«. Når filmen er en fiasko, beror det udelukkende på,

at der ikke findes nogen erotik i den. Sædvanligvis kommer det helt an på romanen, om den kan filmes eller ej. Jeg tror, at der findes store romaner – især inden for det 19. århundredes roman-tradition – hvor bogens opbygning er så indviklet, hvor der er en sådan blanding af minder, forfatterkommentarer o.s.v. at den ikke ville kunne filmatiseres. »Lolita« derimod er faktisk en enkel, rørende beskrivelse af visse begivenheder. Jeg troede, at det var muligt at filmatisere den.

Har De forsøgt at overføre forfatterens litterære stil?

Man kan ikke overføre den enestående dybe glæde, man føler ved at læse Nabokov. Det er umuligt. Men det forekom mig, at man kunne indfange noget af personerne og deres situation. Det drejer sig jo trods alt om en temmelig usædvanlig situation. Men det er både sikkert og vist, at man ikke kan omskrive en forfatters litterære geni.

I modsætning til romanen, der som centrum har Humbert Humberts begær efter Lolita, er Deres film snarere en satire over »the American way of life« og et portræt af den amerikanske puritanisme, hvilket ikke i så høj grad indgik i romanen.

Det er helt rigtigt, men mit hovedformål var at forblive bogens ånd tro.

Men ved at dræbe Quilty døver Humbert sin skyldfølelse.

Jeg har aldrig selv brudt mig om – og det gælder især »2001« – at opstille en kritisk analyse af mine film og mine hensigter. Man kan sige en masse sande ting om et kunstværk, men man når jo ikke videre af den grund, og man rammer ved siden af på en masse andre punkter.

Havde De da ikke til hensigt at kritisere den amerikanske livsform?

Det var ikke mit hovedformål, men selvfølgelig dukkede det da op under arbejdet med filmen. Man begrænser jo sig selv ved i klare ord at ville udtrykke sandheden, at ville sige: »Se her, mit mål var at kritisere det amerikanske samfund«. Især når man går igang med en så mangesidet, en så strålende og så fantastisk sand bog som »Lolita«.

Hvis bogen i bogstaveligste forstand var blevet bearbejdet for biograflærredet, ville det være blevet en meget lang film. Hvad fik Dem til at vælge visse begivenheder frem for andre?

Jeg plukkede alt af interesse ud, alt der kunne uddybe personerne, samt historiens hovedidé. Jeg finder det meget interessant, at en amerikansk kritiker, Lionel Trilling, om bogen har sagt, at den er det 20. århundredes første kærlighedshistorie. Definitionen, der får ham til at drage en sådan konklusion, er følgende: »For at skabe en virkelig stor kærlighedshistorie, må de elskende afskære sig fuldstændig fra det samfund, hvori de lever. Det ligger i sagens natur, at deres forhold må afskære dem, må få dem til at bryde med et samfund, de chokerer. For eksemplets skyld nævner jeg Madame Bovary, Anna Karenina, Romeo og Julie o.m.«. Og i det 20. århundrede bliver et sådant forhold sjældnere og sjældnere. Der findes ikke mere ting, der berettiger samfundets bandlysning. Hverken ægteskabsbrud, homoseksualitet eller andet. Men i dette tilfælde var der endelig en situation, hvor de elskende på grund af deres forhold stod uden for samfundet og fuldstændig lukkede sig ude fra det. Derfor sagde han, at »Lolita« var

det 20. århundredes første kærlighedshistorie.

Alttså er det alligevel en kritik af det amerikanske samfund.

Nej, ikke udelukkende af det amerikanske samfund, men af et hvilket som helst samfund, for jeg personlig kender ikke mange steder, hvor en halvtredsårig mand kunne stå i forhold til en tolvårig pige, uden at det faldt folk for brystet!

Scenen i filmen, hvor Humbert Humbert hører om Dolores Hazes død, mens han ligger i sit badekar, findes ikke i bogen.

I bogen sad han vist og drak nede i køleren. Jeg syntes, at det andet var morsommere.

Var det improviseret?

Det stod ikke i drejebogen. Jeg fik ideen under prøverne. Nabokov syntes imidlertid om filmen, han fremkom ikke med nogen kritik; han var yderst tilfreds med den. Og det på trods af, at filmen ikke helt fulgte hans manuskript. Om ikke så længe udgiver han sit eget manuskript. Ikke som en skjult protest, men fordi han synes, at der er så mange forskelle mellem hans og vore, at det er umagen værd at udgive den. Men han synes om filmen; han er meget tilfreds med den.

Kan De nævne nogle eksempler på, hvad De har forandret?

Jeg kan ikke huske det lige nu, men enormt mange ting. Det var især for at udvælge de begivenheder, som vi havde besluttet at beholde i drejebogen. Hvad jeg mener hermed er, at der findes meget få ting i drejebogen, som ikke allerede er i bogen. Derfor kan man på sin vis også sige, at alt er taget fra bogen. Men Nabokov har i nogle tilfælde udvalgt andre passager i bogen og givet dem en ny dramatisk betydning.

F. eks. billedsekvensen i begyndelsen, hvor Humbert Humbert kommer for at dræbe Quilty?

Det er noget andet. En del af dialogen er bibeholdt, men forandringen ligger i dekorationerne, som f. eks. bordtennisspillet lige efter o.s.v.

Tror De, at filmen var blevet anderledes, hvis Peter Sellers havde spillet Humbert Humbert og James Mason Quilty?

Jeg tror, at ikke så få af de beslutninger, man tager vedrørende en film, har det som historien om den engelske skoledreng. Han bliver spurgt:

»Hvorfor kravlede du op i flagstangen og hængte lærerens hat derop?« og han svarer: »Lige i øjeblikket syntes jeg, at det var en god idé«.

Mange af de ting, der findes i en film, kan ærligt og redeligt kun forklares med, at man i det bestemte øjeblik syntes, at det var en god idé! Det er ganske indlysende, at man handler pr. instinkt. Man har visse ideer, tænker på visse ting, som gør, at man beslutter sig til det og det. Men man arbejder for hurtigt og for mange timer om dagen til at være fuldstændig klar over, hvorfor man handler, som man gør.

I »Lolita« bruger De påny meget lange billeder. Er det for at gøre spillet mere naturligt?

Ja. Man hjælper altid en skuespiller ved at gøre billedet længere. Man må skabe et kompromis mellem den filmiske stil, man ønsker, og skuespillernes spil. Charlie Chaplin er det perfekte eksempel herpå. Han har ingen filmisk stil, men den historie, han filmer, er 100 % rigtig. For Eisenstein gælder det diametralt modsatte: 100 % stil og en

meget dårlig historie. Med undtagelse af balletscenen er »Alexander Nevski« en temmelig tåbelig film. Her er det 100 % form og 0 % emne. Jeg synes, at det er en meget interessant forskel.

Forsøger De selv at finde den gyldne midelvej?

Jeg gør aldrig noget forsøg på at finde et dårligt emne!

Emnet er det vigtigste. Jeg mener ikke, at formen bør være i modsætning til det, man forsøger at udtrykke. Hvis en scene først og fremmest er en spillescene, og skuespillernes følelser udgør 90 % af det, man ønsker at sige, må man gøre sit yderste for, at skuespillerne når det resultat.

Og Deres første film?

Fifty-fifty! Men jeg synes, at der i »2001« findes en god ligevægt mellem form og indhold – de er tilpasset hinanden.

I »Erens vej« brugte De en stil så neutral som mulig til et temmelig voldsomt indhold.

Ja. »Erens vej« hører ind under den filmtradition, der har sine rødder i teatret. Det er især mennesker, der *taler*. Der er kun få scener, hvor handlingen er det vigtigste, og disse bliver derved til meget smukke filmscener, som f. eks. henrettelses- eller kampsekvensen.

Men det er i bund og grund en dialogfilm. Det, jeg holder så meget af ved »2001«, er, at den fuldstændig undgår teaterstilen i den måde, historien bliver fortalt på.

Og »Lolita«?

Den havde stor lighed med et teaterstykke.

De havde trods alt forenklet romanens dialog.

Ja, men man må trods alt konstatere, at det er teatermæssigt opbyggede scener, der får handlingen til at skride fremad, og som gør os fortrolige med personerne. Kameraet tjente til at vise visse ting, men selve scenetypen stammer fra teatret.

Ønsker De ikke mere at lave den slags film?

Det ved jeg ikke endnu. Måske. Om en film er handlingspræget eller ej har ikke noget at sige. Problemet er: »Findes der en måde at fortælle en historie på, så den i højere grad henvender sig til øjet end til øret?« Og hvad der som oftest sker, er, at man tager sig selv i at filme en scene på en interessant måde, mens scenen ville have været om ikke lige så god så dog temmelig god, hvis blot skuespillerne havde spillet godt, og man havde anbragt kameraet i et hjørne. For det er jo faktisk – desværre – gennem øret, at man kommunikerer med sit publikum. Og hvis man på den ene eller anden måde kan undgå det, ja så meget desto bedre.

»Dr. Strangelove« er i mindre grad en dialogfilm.

Tværtimod. Dialogen er meget vigtig, og den måde, skuespillerne taler på, kan ingen oversættelse gengive. Jeg vil ikke sige, at filmen er værdiløs, men hvad der i dag interesserer mig er at lave film, hvor kommunikationen i langt højere grad sker ved hjælp af billeder og musik end ved ord.

Har De i »Dr. Strangelove« holdt Dem tæt op ad Peter Georges roman »Red Alert«?

Ja, med hensyn til intrigen. Peter George havde en virkelig genial intrige, som vi mere eller mindre bibeholdt. Men det var en al-



George C. Scott i *Dr. Strangelove*.

vorlig spændingsroman og ikke en komedie.

Hvem fandt på at gøre det til en komedie? Terry Southern, forfatteren af »Candy«, eller De selv?

Det gjorde jeg. Terry Southern kom med på filmen fire uger før vi begyndte at optage og skrev nogle ekstra dialoger. Det skete faktisk på en temmelig mærkelig måde. Jeg gik og ledte efter ideer og tænkte: »Hvad ville der ske i virkeligheden, hvis...? Men det går nok ikke, for det virker komisk.« Og sådan blev det ved. Mens jeg sad og arbejdede på drejebogen sagde jeg tit til mig selv: »Nej, det her kan vi ikke beholde, for folk begynder bare at le«. Og efter nogle ugers forløb blev jeg klar over, at alle de gode ideer, alle de sandsynlige ting, virkede latterlige. Efterhånden stod det mig klart, at jeg meget hellere måtte anvende sort humor. Genren passede meget bedre til mine ideer. Og denne specielle situation er jo netop skabt af gensidig foragt, det umulige i at kommunikere, kludder inden for embedsvæsenet o.s.v. — ingredienser der alle er bestanddele af komedien.

Fandtes telefonscenen med generalen

(George Scott) og hans elskerinde i romanen?

Nej, nej. Selve intrigen var det eneste, vi bibeholdt: hvorledes generalen omstyrkede systemet, hvordan det lykkedes ham at overbevise basen, hele historien om koden og dens løsning.

Var koden i bogen ikke et ordspil som i filmen?

Nej. Koden var P.O.E., »Peace on earth« eller O.P.E., »hope«.

Filmen svinger hele tiden mellem ret uvirkelige scener og meget realistiske parallelle scener.

Jeg syntes, at det ville være umagen værd at forsøge at gengive den grad af realisme, som man finder i drømme. Historien er et slags mareridt — et realistisk mareridt. Og den indeholder samme portion realisme og uvirkelighed som en drøm. Alt foregår på et meget realistisk plan, men pludselig sker der en lille meget mærkelig ting.

General Ripper forekommer ligeså vanvittig som Mandrake.

Det er han også. Man behøver bare at lytte til, hvad han siger. Han er psykopat. Han har paranoide tvangstanker. De andre personer er blot excentriske.

Og Dr. Strangelove?

Han er ikke psykopat. Alt, hvad han siger, er sandt. Han udtrykker det på en lidt mærkelig måde, men alle hans ideer om, hvordan man kan redde den menneskelige race er rigtige. Det er ikke særligt tiltalende, men det er sandheden.

Improviserede De meget?

Ja, mange scener. Peter Sellers er måske nok den skuespiller, der reagerer bedst, når man begynder at improvisere. Hans talent når sine absolutte højder i den groteske genre: Han har mere sans for grotesk humor end de fleste mennesker, jeg kender. Hvis man havde bedt andre om at lave det samme, som han gør i filmen, ville de have betragtet én som gal. Peter Sellers derimod bliver meget begejstret og morer sig over sådanne ideer.

Fandt han på detaljen med Hitlerhilsenen alene?

Vi fandt ud af den sammen. Jeg husker ikke, hvordan det gik til, men blot at vi i hvert fald ikke havde talt om det dagen før optagelserne. Vi havde aftalt, at hans arm hele tiden skulle hænge ned langs siden. Men hvordan vi fik den anden idé, husker jeg ikke mere...

Alle Deres film begynder med en »off voice«, der giver et objektivt resumé af situationen.

Det er simpelthen for hurtigt og straks fra begyndelsen at gøre tilskuerne problemet klart. Det er såmænd det hele. Jeg går ind for enhver teknik, der hjælper til at fortælle en historie! Det siger sig selv, at det ikke er af æstetiske grunde, men et spørgsmål om effektivitet.

Medfører det, at De tvinger Dem selv bort fra den traditionelle, dramatiske film, at De med tiden ønsker at lave en slags dokumentarfilm?

Man kan kun lave falske dokumentarfilm. Det vinder man ikke meget ved. Alle film er på sin vis falske dokumentarfilm. Man forsøger at nærme sig virkeligheden mest muligt, men det er jo ikke virkeligheden. Der er folk, som i den grad har skabt en dokumentarisk illusion i deres film, at det både narrede og fascinerede mig. »Slaget om Algier« gør f. eks. et meget stort indtryk. Jeg holder af at se dokumentarfilm. Jeg synes vældigt godt om »La section Anderson«, der er lavet af en franskmænd og handler om en amerikansk militærafdeling. Den var fantastisk. Men jeg havde ikke selv lyst til at lave noget lignende.

De brugte megen tid til at indsamle en enorm, meget præcis og meget teknisk dokumentation til »Dr. Strangelove«, og alligevel lavede De en ikke-realistisk film.

Som jeg sagde lige før, ligner stemningen i filmen mere en drøm end noget andet, og hvis vi havde haft til hensigt at lave noget »dokumentarisk«, ville det have betydet, at vi begrænsede os selv. Det afhænger også af, hvad man kalder dokumentarfilm. For ønsker man virkelig at lave en rigtig dokumentarfilm, må man også besvare spørgsmålet: »Ved personerne i filmen, at der er kamera til stede?« Man har nemlig aldrig lavet en film, hvor personerne ikke var klar over det. Det er meget vanskeligt. Hvis der er en dialogscene, skal personerne så kigge ind i kameraet og tale til det? Skal fotografen med i scenen? Hvis man driver det ud i den yderste konsekvens, ender man med at kræve, at skuespillerne i enhver dokumentarfilm skal tale til fotografen eller bede ham om at forlade værelset o.s.v. En sådan respekt for virkeligheden er et klodset, formelt krav. Det er bedre, at kameraet er et slags magisk øje. Ingen ved, hvorfor det befinder sig netop der, og det har heller ingen særlig stor betydning.

I »Lolita« og »Ærens vej« fulgte man hovedpersonens subjektive synspunkt. I »Dr. Strangelove« har De givet fuldstændig afkald på den form for fortællemåde.

Nej, jeg er ikke enig heri. I en roman findes der forskellige perspektiver: forfatterens, måske hvad folk har fortalt forfatteren, personernes tanker, deres viden om hinanden. Men enkeltpersonperspektivet er trods alt det fremherskende selv i romaner.

Hvorfor har De givet alle personerne i »Dr. Strangelove« øgenavne?

For at satirisere og fornærme. Og for at være grov.

Øverst: Sterling Hayden i »Det store gangsterkup«. I midten: Kirk Douglas og Laurence Olivier i »Spartacus«. Nederst: fra »2001's epilog« »The Dawn of Man«.

