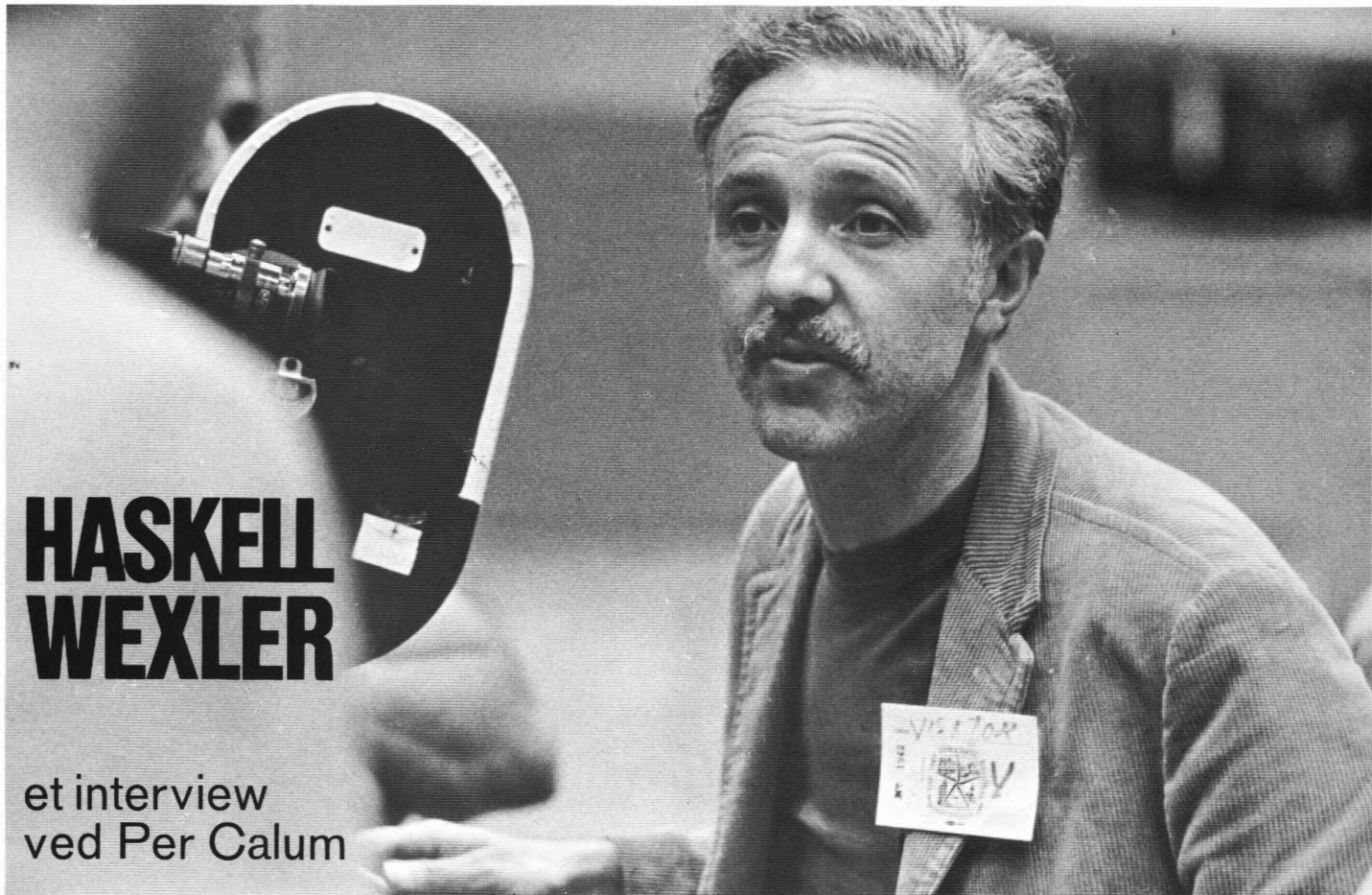




HASKELL WEXLER

et interview
ved Per Calum

Haskell Wexlers filmografi er imponerende. Han startede med at lave en række efter sigende vellykkede dokumentarfilm om socialt vægtige emner, kom derefter til Hollywood, hvor han debuterede som *director of photography* på vennen Irvin Kershners »Stakeout on Dope Street« (Narkotikarazzia). Lige siden har hans navn været at finde på forteksterne af en lang række forholdsvis vellykkede film – med et par mislykkede imellem!

De mislykkede er først og fremmest Tony Richardsons »The Loved One« (Stemningsfuld begravelse) og Norman Jewisons »The Thomas Crown Affair« (Thomas Crown & Co.), mens Elia Kazans »America, America« (Amerika, Amerika) danner problematisk bro til de relativt vellykkede film: Irving Lerner's »Studs Lonigan«, Irvin Kershners »The Hoodlum Priest« (Jeg vil ikke dræbe) og den aldrig herhjemme viste »A Face in the Rain«. Og han har yderligere arbejdet med på Franklin J. Schaffners »The Best Man« (Den bedste mand), Norman Jewisons »In the Heat of the Night« (I nattens hede) og Mike Nichols' »Who's Afraid of Virginia Woolf?« (Hvem er bange for Virginia Woolf?). »In the Heat of the Night« sagde Wexler ja til efter først at have fået lov til at ændre ved manuskriptets figurtegning (»Jeg gjorde Poiriers figur til en mindre endimensional hr. neger«, udtaler Wexler), men han betænkte sig ikke på at afslå et yderligere samarbejde med Mike Nichols, da denne ønskede Wexler som fotograf på »The Graduate« (Fagre voksne verden), fordi han, altså Wexler, fandt »the whole thing was irrelevant«. Næste mystiske trin i karrieren var, at Wexler accepterede at lave »The Thomas Crown Affair« – så »irrelevant« som nogen, men

også – efter Wexlers mening – et godt eksempel på en film, der er »dikteret af de økonomiske forhold«. Han forklarer det således: »Steve McQueen indvilligede i at lave den, der var et budget, de fleste, der var involveret, havde ikke andet at lave den gang, og vi var alle venner, og Norman er et vældigt rart menneske. Det er en fornøjelse at arbejde sammen med ham. Vi gik alle med for at lave for to millioner dollars morskab, og det er hvad jeg synes filmen endte med at blive«.

Måske ønskede Haskell Wexler også at forene det behagelige med det nyttige. Måske lavede han delvis »The Thomas Crown Affair« for at skrabbe penge sammen til at producere »Medium Cool«.

I »Medium Cool« vil Wexler sætte de visuelle medier under debat. Hans hovedperson er TV-fotografen John (Robert Forster), der i filmens begyndelse kun sanner dette ene – at fotografere, lige meget hvad, men som senere gradvis vækkes og engageres af og i verden omkring ham. I filmens første billeder fotograferer han en kvinde, der har været ude for en bilulykke, og først da dette er overstået, kalder han en ambulance. I filmens sidste billede er fotografen selv ude for en automobilulykke, og uden deltagelse filmes dette af en forbikørende. Hvad Wexler vender sig imod er passiviteten, både fotografens og vores, når vi følger nyhederne på TV-skærmen.

Filmen er lidt konfus, og Wexler har ikke selv undgået det, han i sin film vil sætte under debat. Under filmens autentiske scener fra demonstrationerne omkring demokraternes partikonvent i Chicago i sommeren 1968 gøres vi af Wexler til kiggere. Sammenkædningen af det dokumentariske

stof og den fiktive fortælling er heller ikke lykkedes, men i enkelte sekvenser viser Wexler sig som et løfterigt talent. Paradoksalt er det ikke de skrappe sager fra Chicago, der virker stærkest, men derimod filmens intime scener mellem fotografen og hans veninde og hendes lille søn.

Der er også i filmen et par fæle symbolske scener, der mere røber den dygtigt arbejdende, perfektionistiske fotograf end den engagerede samfundsrevser: da fotografen i filmens begyndelse har fået sine optagelser i kassen, telefonerer han efter et motorcykelbud, og under filmens fortekster ser vi denne »bikeboy« fra ryggen, helt klædt i skinnende sort læder og omkranset af solens gyldne stråler, en sekvens, der næsten uundgåeligt skal bringe os til at tænke på døden, men sekvensen er et slemt brud på den *matter of fact* holdning, som foregående scene introducerede.

»Man kan opfatte ham (motorcyklisten), som man vil«, forklarer Wexler. »Man kan tage scenen helt bogstaveligt, fordi journalister virkelig bruger disse motorcykelbude til at sende deres film til laboratoriet, så de ikke selv skal bruge tid på at bringe filmen ind, hver gang de har lavet en optagelse. Men jeg indrømmer, at som jeg viser ham under forteksterne, kan scenen opfattes symbolsk, måske som virkelighed på en bergmansk måde«.

En anden form for symbolsk virkelighed er indledningen. »Når jeg har lagt den scene ind, så er det ikke for at sige, at alle fotografer reagerer sådan, men fordi der er en parallel til begivenhederne i Vietnam. Det svarer til piloterne, der lader deres bombelast falde, hvorefter de uanfægtet vender tilbage til deres base for at spille bordtennis eller gå på bordel«.

IKKE ANTI-AMERIKANSK

– *Hvordan fik De ideen til filmen? Jeg har engang læst, at De arbejdede på et projekt kaldet »Concrete Wilderness«.*

– Det var titlen på en roman, som Paramount ejede. De ville gerne have mig til at lave en film over bogen, og jeg fortalte dem, at jeg gerne ville lave en film for dem, hvis jeg kunne få lov til at skrive mit eget manuskript. Det blev til »Medium Cool«. Efter den har jeg lavet en række reklamefilm til brug i fjernsynet samt arbejdet på manuskriptet til min næste film. Det bliver en film, som nogle kritikere vil synes om, og som nogle ikke vil kunne lide. Inden jeg laver den, skal jeg dog i et par uger hjælpe beatmusikeren Frank Zappa med at lave en film.

– *Flere scener i »Medium Cool« ser ud, som om de er improviserede. Hvor meget planlægning og forberedelse i øvrigt var der gået forud for optagelserne?*

– Der er kun to improviserede scener i filmen. Den ene scene er selskabet i begyndelsen af filmen, hvor journalisterne er samlet. Den anden scene omfatter fire-fem liniers improviseret dialog hos de militante negre. Alt andet var skrevet ned og prøvet og arrangeret og kalkuleret til at tage sig ud, som om det er virkeligt. Vi havde dog ikke nogen egentlig prøvetid på samtlige scener, men for enkelte sceners vedkommende prøvede vi dem igennem et par dage før optagelserne, f. eks. scenen i soveværelset med fotografen John og hans pige. Jeg var ene fotograf om at lave den optagelse.

– *Men urolighederne i Chicago kunne De da ikke på forhånd nedskrive i manuskriptform.*

– Nej, men jeg vidste, at der var en temmelig stærk bevægelse imod krigen i Vietnam. Demonstranterne bliver ofte i aviser fremstillet som en flok hippier, men i virkeligheden er de vidt forskellige. Bevægelsen omfatter også folk fra den amerikanske middelklasse. Men det vigtigste er: hvad der skete i Chicago var, at mange forskelligartede mennesker af autoriteterne, af *the establishment*, blev tvunget sammen, blev radikaliserede. Men som jeg nævnte, er de vidt forskellige, og går lige fra renlivede pacifister til skrålede, teatraliske typer. Hvis de blev sat alene sammen, ville de argumentere og slå mere med hinanden end med deres anklager.

– *Er det rigtigt, at De måtte aflevere Deres film fra urolighederne i Chicago til F.B.I.?*

– Ja, de stævtede mig og udbad sig al film fra Chicago. Det gjorde de i alle tilfælde, hvor de vidste, der var blevet filmet. Optagelserne skulle bruges som forberedelse til retssagen i Chicago. Jeg var i retslokalet i to dage, og i al den tid jeg var der, blev der kun vist film.

– *Hvad er Deres mening om retssagen?*

– Generelt har jeg tillid til det amerikanske retssystem. Jeg tror der i dette tilfælde blev begået en fejltagelse, men sagen giver ikke noget sandt billede af amerikansk retssikkerhed, og jeg tror at højere domstole vil ændre Chicago-dommen.

– *Men filmens billede af Amerika er ikke særlig flatterende. I hvert fald mange scener er det ikke.*

– Det har ikke været min hensigt at virke anti-amerikansk. Hvad jeg er interesseret i er den moderne tilværelses teatermæssige aspekter. Der er i filmen sådan noget som otte scener, som i virkeligheden kun er prøver, som kun er pseudo-virkelige, f. eks. scenen hvor John og hans pige overværer et rulleskøjte-derby. Det er et drama, hvor nogle skøjteløbere har roller som de gode, andre som de onde, og først slår de gode de gode ned, siden vinder de gode. Og publikum tilfredstilles af voldsomhederne, skønt de ved at volden... selv om de ikke er sikre på, om volden er ægte eller falsk.

– *Det så ud som om den rødhårede pige virkelig blev slået ned.*

– Nej, nej, det er altsammen fup. De prøver det igennem på forhånd som skuespillere øver sig. Somme tider kommer en enkelt til skade ved et uheld, men ikke ret tit. Det er en meget populær underholdning i USA blandt de fattige.

– *Scenen ser nærmest ud som om De stadig havde tømmerefter at have fotograferet volden i Stricks og Maddows »The Savage Eye«?*

– Rigtigt. Og lagde De mærke til en mand med en nakkestøtte, han var i forgrunden i en af indstillingerne. Det var et minde fra »The Savage Eye«, hvortil jeg fotograferede en mand med brækket hals, der var tilskuere til brydekampen. Mange af tilskuerne til rulleskøjte-derbyet kommer med nakkestøtter eller i rullestole etc. Jeg er ikke psykolog, men det må have noget med den fysiske volds nærværelse at gøre.

– *Hvordan syntes De egentlig om »The Savage Eye«?*

– Jeg har ikke set den i mange, mange år. Min første reaktion, da jeg oprindeligt så den færdige film, var – at jeg kunne lide mit eget arbejde. Jeg brød mig ikke rigtig om den påklistede historie med Barbara Baxley. Jeg fornemmede, at det var et forsøg på at skele til visse kommercielle hensyn, at publikum åbenbart skulle have en slags personhistorie for at holde filmen ud.

– *Men er det ikke på en måde, hvad De har gjort i »Medium Cool«, bare med held. Hvis tingene integreres, er der vel ikke noget galt med metoden?*

– Problemet er: hvor gennemført ærlig kan man være – målt med hvor mange mennesker man støder fra sig ved gennemført og komplet ærlighed. Hvad jeg mener er, at selv over for ens kone kan man være nok så fri og åbenhjertig, men der er visse ting, man ikke fortæller. Når man skal leve sammen med et andet menneske, er der ting man ikke siger. Det samme gælder inden for kunsten. Man kan ikke udbrede sig helt om, hvad man har på hjerte, fordi det er ærligt ment – for så kommer der måske ingen til biografen, og jeg tror ikke det er særlig fornuftigt, når man nu er beskæftiget i et kommunikations-medium.

– *Vi talte før om de pseudoreelle begivenheder, og De sagde, at De var interesseret i tilværelsens teateragtige aspekter, og i går nævnte De, at hele den moderne tilværelse*

er at betragte som en slags show, hvor alle begivenheder tilrettelægges for TV og af TV – men hvad når De selv laver film, f. eks. Deres cinema verite-film? Er de sande?

– Nej, jeg tror ikke at noget som helst er sandt, der findes ikke nogen objektiv sandhed. Når jeg laver en cinema verite-film laver jeg samtidig tusinde valg, hvilken person jeg nu skal fotografere, skal jeg zoome ind i mikrofonen eller ud i solen. Nej, kameraet ejer ikke nogen sand virkelighed, det repræsenterer fotografens indstilling.

– *Det er tvivlsomt, at »Medium Cool« ville være blevet lavet i Hollywood for blot få år siden. Er det nemt at komme til at lave film i dag?*

– Well, studierne ved, at den gamle metode ikke i længden fungerede godt, så nu prøver de at finde en ny måde. Hvordan de finder en løsning, og hvor de finder den, det ved jeg ikke.

– *Kan De fortælle lidt om Deres samarbejde med de forskellige instruktører, De har arbejdet for?*

– Well, jeg startede med at lave amatør-film. Senere blev jeg kameraassistent. Derefter lavede jeg dokumentarfilm i Chicago, og endelig begyndte jeg at arbejde på spillefilm. Min første film var Kershners »Stakeout on Dope Street«, der var en meget billig film lavet uden om fagforeningerne. Det var hektisk, men det var rart. Franklin Schaffners »The Best Man« var min første studiefilm, og det var den første film, han lavede,* så han stod fremmed over for mediet, og jeg var i stand til at hjælpe ham en del. Han kom fra fjernsynet. Vi arbejdede virkelig godt sammen, fordi vi begge var nye. Og jeg har slidt mig igen med film med Tony Richardson.

ALTID KOMPROMIS

– *Var det ofte nødvendigt for Dem at indgå et kompromis med instruktøren?*

– Altid. Instruktøren er kaptajn på skibet, og uanset om han er et dumt skvat eller om han er et geni, om hans afgørelse er rigtig eller forkert – som fotograf må man respektere instruktøren, og det er ikke nok blot med en overfladisk respekt. Når man tager jobbet, må man også være indstillet på, at man må prøve at forstå instruktørens hensigter, gøre hvad man kan for at hjælpe ham, opmuntre ham og komme med egne ideer og være parat til at få afslag. Det er svært, specielt hvis man synes ens egne ideer er gode. På en måde er det en misundelsesværdig position, fordi man er en uberømmet skaber. Man er relativt anonym. Hvis filmen er god, er det fordi instruktøren er en god instruktør. Og hvis resultatet bliver skidt, så kan man altid sige: »Fotograferingen var da god, ikke?« eller »Jeg er ked af det, men instruktøren var et fjols« og »manuskriptet var dårligt«, osv., mens derimod instruktøren ikke kan bruge de undskyldninger, men er nødt til at sige: »Det var dårligt arbejde. Jeg er ked af, at det er en dårlig film, men man kan ikke vinde hver gang.« ■

* »The Best Man« var Schaffners 2. film. Hans debutfilm var »The Strippers«. P.C.