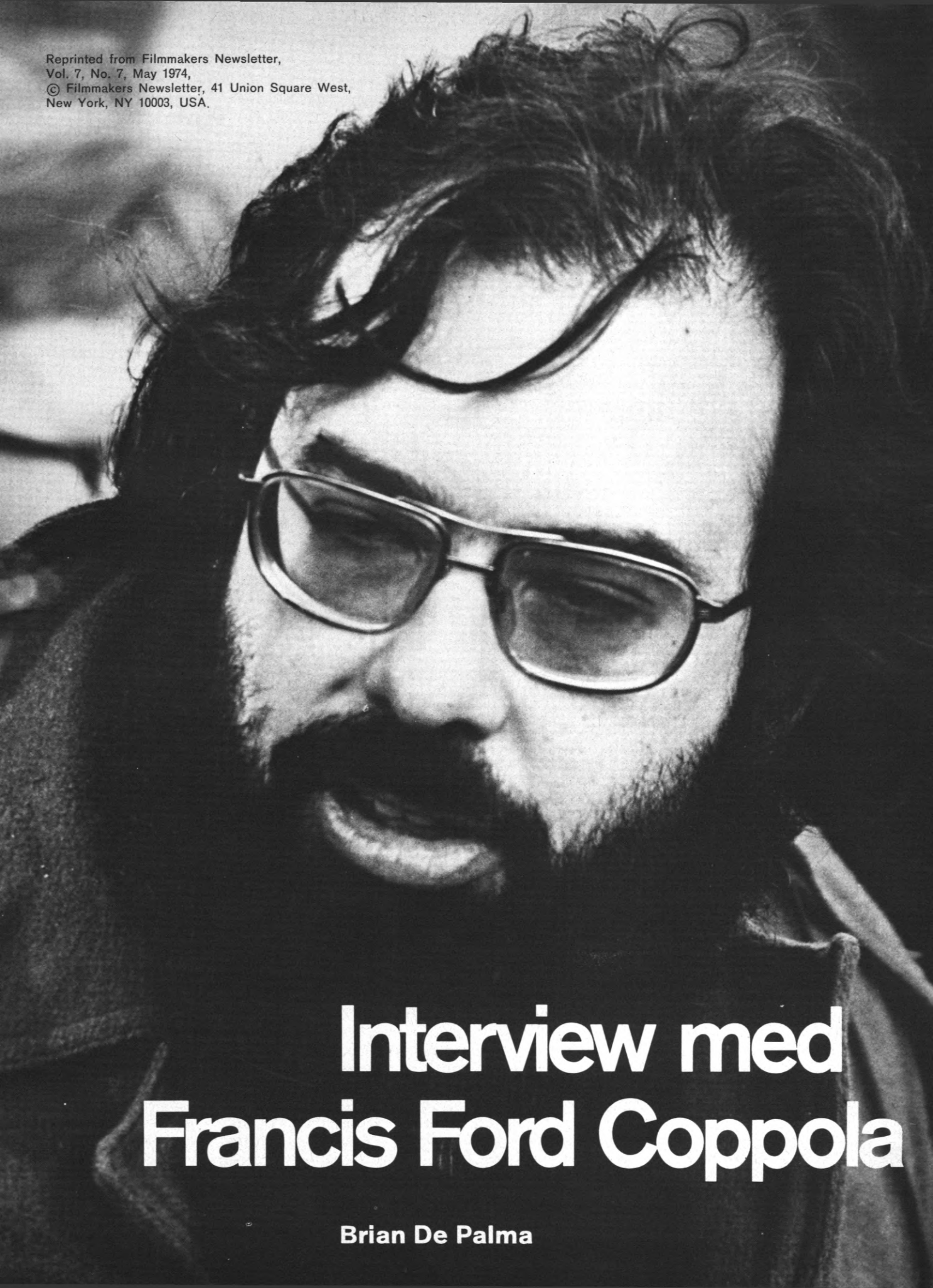


A black and white close-up portrait of Francis Ford Coppola. He has dark, wavy hair, a beard, and is wearing glasses. He is looking down and to the left with a slight smile. The background is dark and out of focus.

Reprinted from Filmmakers Newsletter,
Vol. 7, No. 7, May 1974,
© Filmmakers Newsletter, 41 Union Square West,
New York, NY 10003, USA.

Interview med Francis Ford Coppola

Brian De Palma

BDP: Hvordan og hvornår fik du ideen til »Aflytningen«?

FFC: Det skete under en samtale med Irvin Kershner. Vi snakkede om spionage, og han sagde, at de fleste mennesker troede, at den bedste måde at undgå at blive aflyttet på var at gå midt i en vrimmel af mennesker, men han havde hørt, at der var mikrofoner, der kunne skelne enkeltstemmer blandt en hel masse. Og så tænkte jeg, fin idé til en film – og på det tidspunkt startede det, omkring 1966. Jeg begyndte faktisk at arbejde på det i 1967, men så lagde jeg det på hylden og tog det frem igen i en uendelighed indtil 1969, hvor jeg lavede det første udkast.

BDP: »Aflytningen« er en helt fantastisk idé: at man kan høre den samme samtale seks eller syv gange og hver gang ændres betydningen i den ganske lidt. Det er lidt i retning af »Blow Up«, hvor man ser det samme billede på forskellige tidspunkter og opfatter det forskelligt efterhånden som filmen skrider frem. Var det sådan, du fik ideen? Det vil sige, var det oprindeligt et begreb, du gik ud fra?

FFC: Jeg må lige sige, at det her projekt begyndte på en anden måde end alt det andet jeg har lavet, fordi i stedet for at begynde at skrive ud fra noget følelsesbetonet – den følelsesmæssige identitet hos folk jeg kender – begyndte det som en slags puslespil; det har jeg aldrig gjort før, og jeg tror heller ikke, at jeg nogensinde vil gøre det igen. Med andre ord, det startede som et præmis. Jeg sagde: »Jeg tror jeg vil lave en film om aflytning og privatlivets fred, og den skal handle om den fyr, der foretager aflytningen i stedet for om de mennesker den går ud over«. Og så kom ideen efterhånden med at bruge gentagelser, med at bruge forskellige niveauer i informationen – ikke ved hjælp af forklaringer, men ved at gentage den samme information. Og ikke lige som »Rashomon«, hvor det hver gang bliver fremstillet på en anden måde – det skal være de samme replikker, men de skal få en ny betydning alt efter den kontekst de forekommer i. Det vil sige, at når filmen kører, kommer tilskuerne med ind i den, fordi de hele tiden hører de samme replikker, men efterhånden som de bliver sat mere ind i situationen, fortolker de tingene på en anden måde. Det var den oprindelige idé.

BDP: Men du giver selv nogle oplysninger på den måde du repeterer båndet på og bruger forskellige retningsmikrofoner. F. eks. dækker båndet fra gaden en hel masse replikker, som du så bagefter trækker frem.

FFC: Det var en afstikker fra den oprindelige idé. Jeg syntes jeg blev nødt til at afsløre nye aspekter i samtalen for at få det til at fungere. Men i begyndelsen mente jeg, at det ville være helt i orden der i starten. Men det tror jeg er umuligt – jeg kunne bare ikke gøre det.

BDP: Har du et andet forhold til dine egne film – som f. eks. »Big Boy« eller »Flygtig som regnen« eller »Aflytningen« – end til dine større, mere kommercielle film?

FFC: (Efter en lang pause). Det mindre budget får mig måske til at føle mig mere afslappet og lidt mere villig til at lade nogle dage ryge og få åndssvage ideer. Normalt er det mine åndssvage ideer, der er de bedste. Men nu er jeg blevet så immun over for processen, at jeg gør det selvom det er åndssvagt, og det sætter en masse penge

på spil, selv på en film der koster så meget som »Godfather II«. Så jeg tror nok, at de to modpoler i min såkaldte karriere er ved at nærme sig hinanden, og jeg håber, at jeg for fremtiden kun skal lave personlige film – men sådan at forstå, at også mine større projekter vil blive det, du kalder personlige film.

BDP: Prøver du at lave bestemte slags film for at udvikle områder inden for dit talent, som du synes du er nødt til at arbejde med? »Aflytningen« er jo faktisk meget forskellig fra dine andre film.

FFC: Jeg har altid kunnet lide at have noget at gå løs på. Ligesom jeg skrev et teaterstykke og en opera ud fra den betragtning, at hver gang man går i gang med et eller andet emne, der ser lidt skrap ud, og som man er lidt bange for, så er man vokset et par centimeter, når man er blevet færdig med det, også selvom man ikke helt har fået fod på det.

Jeg kom i gang med »Aflytningen«, fordi jeg så »Blow Up«, mens jeg læste Hesse. Og jeg står meget åbent over for sammenhængen med »Aflytningen«, fordi jeg faktisk synes, at de to film er vidt forskellige. Det er klart, at de ligner hinanden på nogle punkter, men så er den ikke længere. Men det var min beundring for stemningen og den måde tingene sker på i den film, der fik mig til at sige: jeg vil lave noget i den stil. Alle yngre instruktører skal gennem det. Men det var det, der fik det i gang. Og på en måde var det mere, end jeg kunne klare, og det vidste jeg godt. Det var ikke en ny »Steppenwolf« jeg skulle til at lave. Men det var de sammensætninger, der fik mig i gang, om jeg så må sige. Det var sådan, jeg kom ind i det.

BDP: Det jeg synes er interessant er, at selvom jeg havde fornemmelsen af en Hitchcock-film, hvor man mere starter med et begreb end med en person, så virker det som om du i sidste instans ender med at gøre begge dele på én gang. Harrys person er, sådan som den udvikles i filmen, meget interessant: hans katolske følsomhed, hans skyldfølelse over for de mennesker, som bliver dræbt på grund af de oplysninger han giver. Var det alt sammen med fra begyndelsen?

FFC: Næh, jeg tror du har ret: det begyndte med et begreb og ikke med en person. Og det var mig en kilde til meget besvær. Og det var ubehageligt, fordi jeg aldrig kunne føle noget for personen. Men jeg tror jeg har lettere ved at skabe personer – enten bruger jeg noget fra mennesker jeg har kendt, eller også noget der bunder i mine egne følelser. Jeg kunne ikke få noget personligt forhold til Harry, jeg kunne ikke sætte mig i hans sted. Derfor blev jeg ved med at forsøge at sætte mere kød på ham – men på den måde, at jeg begyndte fra det komplette nulpunkt, en slags Harry Horner fra »Steppenwolf«, en midaldrende europæer, som bor alene i et mindre pensionat. En kliché i den retning. Da det gik op for mig, at personen skulle have kød og blod og gøres til et rigtig menneske, håbede jeg på, at skuespilleren kunne hjælpe mig. Til sidst måtte jeg så til at trække på min egen fortid, og i den scene, hvor han står i parken og fortæller alt det der om sin barndom og børnelammelse, bruger jeg noget, som faktisk var sket for mig. Det var næsten et desperat forsøg på at få ham gjort til en rigtig person, som jeg kunne få et vist forhold til. Men du har helt ret – i starten var det et puslespil.

BDP: Den katolske følsomhed og den skyldfølelse han har i forbindelse med de informationer han har givet videre – modarbejder det faktisk ikke det han gør? Hvorfor har en mand af hans slags sådan et job?

FFC: Der var tre grunde til at jeg kom ind på det: for det første, det er lidt i stil med »Marty«, det er bare noget i min hukommelse – billeder af jomfru Maria og skriftemål virker simpelthen bare behageligt. For det andet – der er en vis ironi i det: det at være aflytter, især før 1968, da det blev gjort ulovligt, var faktisk et meget hyklerisk job. Han gjorde jo egentlig noget, som var frygteligt, men alligevel var det helt regulært – de holdt endda kongresser! Men det virkede netop meget katolsk på mig, det at man gør én ting samtidig med at man tror på noget andet. Og for det tredje, billedet med skriftemålet, som nok er den ældste form for aflytning, der findes. Så på mange måder gav jeg mig i kast med denne her film på en helt anden måde, og jeg er ikke sikker på, at jeg vil kunne gøre det igen. Men der var én ting jeg sagde til mig selv, og det var, at jeg her ville have alle former for aflytning. Selv den prostituerede. Og jeg havde endda mere end det, men det blev klippet fra. Men jeg ville have det til at være en fortegnelse over aflytningsteknik i mindre målestok.

BDP: Var det bevidst, at du startede med det voyeuristiske billede, med det lange zoom, og så bruger en almindelig halvtotal til sidst? Eller var det en undtagelse?

FFC: Lige fra begyndelsen vidste jeg, at jeg ville tage den rigtige samtale med teleoptik for at give en fornemmelse af aflytning. Men så syntes jeg senere, at teleoptik havde været brugt så meget i film, at det ville være en kliché. Men jeg ville gerne finde en visuel måde til at give indtryk af aflytning af Harrys privatliv – det vil altså sige, at jeg som filmmanden var aflytter. Og jeg besluttede at lade være med at bruge teleoptik, fordi jeg følte, at det ikke bare var en kliché, men også for let og for overdrevent. Så tænkte jeg på at gøre det med et meget statisk kamera, d.v.s. et kamera som skulle give det indtryk, at der ikke var nogen fotograf bag det – så at skuespilleren kunne gå uden for billedet, ligesom hvis det havde været et elektronisk kamera.

BDP: Som f. eks. da han sætter sig ned ved bordet: han går ud af billedet og så ind i det igen.

FFC: Men så tilføjede vi fornemmelsen af, at hvis han var ude af billedet tilstrækkeligt længe, ville kameraet panorere for at prøve at finde ham, som en forsinket reaktion – noget meget koldt og upersonligt noget. Normalt korregerer en fotograf altid. Men jeg prøvede at give indtrykket af brud på privatlivets fred med et statisk kamera. Den sidste udviklingsfase blev så det panorerende kamera til sidst, hvor det skulle være lige som et TV-kamera i et supermarked. Men jeg prøvede faktisk at lægge op til det. F. eks. i den første scene, hvor han kommer hjem og ringer til sin værtinde og tager sine bukser af, mens han snakker med hende. Jeg gjorde det, fordi jeg ønskede at vise noget, som folk gør for at få det behageligere, når de er helt alene – men jeg ville ikke gøre noget virkeligt vulgært, fordi jeg ikke ville have noget i den genre i filmen. Så jeg valgte den løsning til at vise et, som de kalder det i Actor's Studio, »privat øjeblik« og for at få gang i temaet med os, der fredeligt og roligt betragter hans privatliv. Der var flere scener af den slags, men de

blev klippet fra. Der var en virkelig skøn scene med ham alene, men den blev klippet fra, fordi vi var bange for, at egentlig ønske, at vi havde ladet den scene være. Der har han lagt bukserne og er ved at lave mad ude i køkkenet – fra lejligheden ovenpå kommer der en dump støj, og han får fat i en stol og løfter ventilationslemmen op med en kost for bedre at kunne høre, hvad de skændes om. Det er sådan et latterligt billede af denne her voksne mand, som er professionel aflytter og så aflytter sine naboer på sådan en primitiv façon. Nu bagefter spørger jeg mig selv, hvorfor vi klippede det fra.

BDP: Lavede du flere af de scener, hvor kameraet panorerer, når det finder ud af, at han ikke er der, som senere blev klippet fra?

FFC: Nej, under optagelserne syntes jeg, at den effekt ville være for manipulerende og selvbevidst, så jeg brugte den meget lidt netop for ikke at overdrive. Men det viste sig, at i filmen lagde man ikke mærke til det som en effekt, så jeg kunne godt have brugt det noget mere.

BDP: Hvordan med den praktiske side af »Aflytningen«, materiel, budget, optagelsestid?

FFC: Billederne blev taget med traditionelt udstyr. Under optagelserne i parken opererede vi med ca. seks kamera-placeringer, og vi lavede noget af det med ekstrem teleoptik. Vi udpegede bare hovedpersonerne for kamera-mændene og sagde: prøv at finde dem og hold dem så i focus. Og så blev skuespillerne ved med at gå rundt og rundt, og det blev bogstavelig talt gjort, som om situationen var som den var. Det blev optaget mange gange og tog mindst tre-fire dage. Og så til sidst anbragte jeg kameraerne mere konventionelt for at dække mig ind.

Filmen var budgetteret til ca. 1,6 mill. dollars, men det blev ca. 300.000 mere, så det blev til 1,9 mill. dollars. En masse af det skete, fordi jeg var for sent på den – det var blevet beregnet til 40 dage, men det blev til 56 dage, næsten to uger mere end beregnet. Det var især, fordi jeg var kommet i klemme mellem to verdener, fordi jeg gerne ville gøre filmen lille og intim og lave den sammen med mine venner, og jeg tror faktisk, at det ville have været muligt i betragtning af filmens struktur. Og der var jo heller ingen problemer med at skaffe dekorationer eller kostumer fra en bestemt periode. Men fordi jeg havde lavet »Godfather«, fik jeg kun tildelt 40 dage til at lave en film med Hackman til lidt mere end en million. Og netop også fordi jeg lige havde lavet »Godfather«, var det meget svært for mig at finde nogen, lige fra sammenslutningerne og ned, der ville lade mig gøre det. Den blev federe og federe. Jeg ville også gerne have Dean Tavoularis som art director, fordi han var en person, som jeg følte mig knyttet til, og alligevel kunne jeg ikke forvente, at han ville arbejde for mindre – han skulle have et rimeligt beløb.

BDP: Hvad med lydsiden?

FFC: Det hele blev taget med radiomikrofoner. Vi brugte meget de metoder, som Harry brugte i filmen. Det var et totalt kaos. Halvdelen af holdet var med på alle indstillingerne. Og man kan se dem! Men der var en masse kameraer. Det var faktisk som hos John Cassavetes: kameraer der fotograferer kameraer.

BDP: Brugte du musikken til at holde tempoet specielt og langsomt?

FFC: Jeg valgte et enkelt instrument for at give indtrykket af en enlig fyr, en slags ensomhed og enkelhed. Ganske ukompliceret, lidt ensom og jazz-typen. Jeg kunne godt forestille mig, at det var Harrys største ønske at blive en kendt jazzsolist og spille ved en eller anden stor jazz-festival. Det er hans hemmelige drøm.

BDP: Men brugen af lyd i filmen er langt fra naturalistisk. Alting lyder højere – nogle lyde lægger man mere mærke til, og du gør bevidst folk opmærksom på visse lyde.

FFC: Vi havde på fornemmelsen, at en mand, der i ni timer ad gangen sidder og lytter, ville være meget opmærksom over for forskellige lyde og ville have et andet forhold til lyd i almindelighed end andre mennesker. Det var derfor jeg lod ham høre mordet. Der var en scene, der blev klippet væk, hvor han går hen til en ven, som er strisser, og siger: »Jeg har lige været vidne til et mord«. Og fyren siger så: »Så du det?« – og så siger han: »Jeg hørte det«. Han havde aldrig set det, men for Harry er lyd noget levende. Det var derfor vi lavede lydbåndet mere fra hans synspunkt.

BDP: Gav det nogen specielle problemer under mixningen af filmen?

FFC: Filmen blev klippet af Walter Murch, som på en vis måde samarbejdede med mig så meget som muligt på hele filmen – især fordi jeg arbejdede på »Godfather II«. Det var ham der klippede, og en masse af beslutningerne i forbindelse med klipningen kom fra ham. Han sammensatte også lydsporene og mixede det selv i vores lille Zoetrope-studio.

BDP: Men var der problemer med lydstyrken?

FFC: For at holde fast ved yderpunkterne fra den højeste lyd til den laveste, havde han den højeste lige på det optiske lydspors spidsværdi, så at den laveste ville blive ret så forskellig fra den. Det betyder altså, at hele lydbåndet er mixet usædvanligt lavt, og når filmen bliver kørt i gamle biografer, skal den afspilles meget højt.

BDP: Havde I mange problemer i forbindelse med klipningen, når I skulle have gentagelser hele tiden, og når materialet skulle behandles meget omhyggeligt for ikke at blive kedeligt?

FFC: Det mest besværlige ved filmen var, at den faktisk er kedelig. Og det er meget sandsynligt, at mange, når de hører en replik blive gentaget og gentaget, står af og siger »Åh, nej, nu det nummer igen«, i stedet for at sige: »Næh, er det ikke interessant – nu betyder den det«. Det var meget svært at finde en rimelig balance, og jeg er stadig ikke helt overbevist om, at den færdige film blev helt hvad jeg havde regnet med.

BDP: Når man sammensætter en råklipping, hvad er det så for problemer man generelt står overfor?

FFC: At det ikke fungerer. Overhovedet ikke. Jeg ved, at Bogdanovich's første klippinger fungerer – men det er der

aldrig nogen af mine der gør. Undtagen »Regnbuedalen«, som på en vis måde bare flaskede sig.

Men normalt er mine film amatøragtige og faconløse og mangler focus og ligner mest af alt en katastrofe. De tager først form, når de bliver klippet og redigeret. Men det er mærkeligt – det er ligesom en hest, som jeg engang kendte, der var med i et væddeløb. I hvert eneste løb lå den sidst, indtil den i sidste omgang gik frem – og i dette tilfælde vandt. Mine film vinder ikke altid, men de ser altid meget værre ud end de ender med at blive. Og det er klippeprocessen, der sætter det i gang. Men det er måske meget godt, at det er sådan.

BDP: Beundrer du instruktører som Hitchcock, der får det hele komponeret så fast, at selve optagelserne bare er et spørgsmål om at sætte stykkerne sammen? Ville du ønske, at du havde lidt mere af det?

FFC: Tja, efter et stykke tid fandt jeg ud af, at jeg var nødt til at have lidt mere af det for at få det til at fungere og få folk til at lade være med at gå midt under filmen. Men selvom jeg finder Hitchcock meget underholdende, har jeg ikke særlig respekt for hans arbejde, fordi jeg kan se, hvordan det er opbygget. Hvad jeg har respekt for er visse filmfolk, som putter en masse ting på lærredet, og når man ser på det, forstår man ikke, hvordan det skete, eller hvordan i al verden nogen kunne have fået det på en film – enten med rollebesætningen eller når der bare sker noget skønt. Jeg har altid følelsen af, at jeg præcis kan se, hvordan Hitchcock har lavet det – og så det at skuespillerne ikke altid er lige strålende i hans film sætter grænsen for min reaktion præcis dér.

BDP: Men beundrer du hans filmiske opbygninger?

FFC: Ja, det gør jeg virkelig. Men jeg tror nok, at jeg foretrækker noget i stil med »Farligt Møde« eller »Den Forkerte Mand« eller »Menneskejagt« og mere manipulerede film. Når man på én gang ser de filmiske opbygninger og gode skuespillere, føler man virkelig ærefrygt.

BDP: Når du både er manuskriptforfatter og instruktør, hvordan begynder du så bearbejdelsen af dit materiale? Jeg mener, tager du det igennem mange gange, så du kan få en vis feedback fra dine skuespillere, så du kan se, om scenerne fungerer?

FFC: Ja, jeg mener, at jeg er ret modtagelig for skuespillerens intuitive reaktioner. Jeg leverer basis for en bestemt scene, og hvis de så kan gå videre ud fra den og lave den bedre, er jeg med. Men hvis de går ud fra den og gør den værre, går jeg tilbage til det jeg selv har skrevet.

BDP: Betyder det, at der bliver tale om en periode med prøver, når du først begynder at udarbejde det under optagelserne?

FFC: Der har været prøver under optagelserne af de sidste film, men jeg vil hellere have mulighed for at arbejde i totalt afslappet tilstand, fordi jeg tror, at det bedste arbejde – og det gælder nok inden for alle kunstarter – er



resultatet af afslappethed, fordi det er i den tilstand, man bedst kan følge sin intuition. Hvis man er anspændt og bange og presset, har man en vis tendens til at censurere sine ideer og lave mere »sikre« og sædvanlige ting. Så jeg tror, at et afslappet forhold til tingene er meget vigtigt, og en periode med prøver, hvor man bare har skuespillerne og ikke er under presset af den daglige produktion og har hele holdet til at stå og vente og sådan, giver mulighed for at lave de bedste ting. Jeg håber, at jeg i fremtiden kan få det arrangeret sådan.

BDP: Kan du lide at instruere de store scener med en masse statister, eller synes du, at det nærmest er som at brodere videre på de mere særprægede scener, som du virkelig er interesseret i?

FFC: Jeg tror nok, jeg ville kunne lide at instruere de store scener, hvis jeg virkelig kunne nå at få forberedt dem ordentligt. Men jeg har tendens til altid at blive fanget med bukserne om hælene. Man farer desperat igennem dem og forsøger at få dem til at ligne noget – og man har ikke lyst til at overdrive antallet af de bekostelige optagelsesdage. Jeg har aldrig fået forberedt en film ordentligt. Normalt får jeg bare lige klaret manuskriptet og begyndt produktionen, og så er vi i gang. Men jeg vil gerne lave en film – det bliver den næste, tror jeg – og skrive den selv og endda sætte scener eller dele af den op i det lille teater jeg har og så bare slappe af og sætte den meget langsomt sammen.

BDP: Ser du tit de film, du har lavet?

FFC: Nej, men jeg siger altid, at en dag går jeg ind i et værelse helt for mig selv og ser dem. Helt alene. Hvis der bare er én anden person til stede, er man nødt til at tage hensyn til hvad han tænker.

BDP: Hvis du gjorde det, tror du så, at du ville lægge mærke til de ting der interesserer dig som instruktør og de ting der keder dig som instruktør?

FFC: Bestemt. I hvert fald med hensyn til temaer. Lige gyldigt hvornår, ligegyldigt hvor – der er altid et show igang. Så jeg regner med, at det må interessere mig, fordi jeg altid bliver hængende i shows. Lige for tiden optager vi i et lille teater, og der er et show i gang. Så de motiver, de der tilbagevendende temaer er på en vis måde din definition.

BDP: Men du er ikke ret afhængig af dem i »Aflytningen«?

FFC: Nej, jeg har ikke givet mig selv ret mange chancer i »Aflytningen«, fordi der ikke er meget i filmen, som jeg virkelig føler mig berørt af, måske med undtagelse af teknologien, aflytningen, sådan noget.

BDP: Er hele filmen optaget on location?

FFC: Ja, hvis man tager hensyn til, at hans værksted bare var et magasin, som vi fik pudset op for at få effekten frem. Vi gjorde så meget ved det, at det faktisk alligevel var en kulisse.

BDP: Hvorfor lavede du det så ukarakteristisk, så det kom meget nærmere på Kafka end på f. eks. Gulf & Western?

FFC: Jeg var bange for, at Harry var så bundkedelig og uspændende, at det ville være let at gå over i noget andet, hvor publikum faktisk var mere interesseret i parret og deres historie end i ham. Og da det ikke var det, der var meningen, gjorde jeg alt, hvad jeg kunne, for at få det til at ligne en magtens højborg à la Henrik VIII uden på noget tidspunkt at antyde, at det var den historie man skulle ind i. Jeg var ærligt og redeligt bange for, at hvis jeg gjorde det bare lidt mere specielt, så ville alle blive irriterede over, at det ikke var parret, filmen handlede om.

BDP: Men hvorfor opgav du i det mindste ikke et fiktivt firmanavn eller sådan noget?

FFC: Fordi jeg mente, at enhver der nogensinde havde været på et af de steder, som var kommet ind i en af de her upersonlige vestibuler og havde hørt den lyd i elevatorerne, ville vide præcis, hvad jeg mente, så det ville være unødvendigt at opgive, om det var Bank of America eller Gulf & Western. Jeg regnede med, at hvis jeg gjorde det mere specielt, ville jeg også på en måde indskrænke det.

BDP: Men du vidste vel, at når folk fandt ud af hemmeligheden og opdagede, at det bare drejede sig om en kvinde, der var ved at myrde sin mand, og ikke noget med at forhindre et attentat eller en eller anden katastrofe, så var der en chance for, at de blev skuffede?

FFC: Ja, jeg var bange for, at folk ville tro, at der var mere i det, end der egentlig var. Og især da Watergate kom på tapetet, frygtede jeg virkelig, at folk skulle tro, at det var noget med spioner og bånd og sådan noget, og at de så ville blive meget sure, når de fandt ud af, at det var det ikke. Men lige fra begyndelsen ville jeg have, at det skulle være noget personligt og ikke politisk, fordi det på en vis måde forekommer mig endnu værre.

BDP: Hvad er det egentlig, der er i vejen med Harry? Hvad er kilden til hans dybeste sår? Det han virkelig prøver at komme til livs, da han splitter både værelset og sig selv ad?

FFC: Til sidst? Det jeg prøvede på at lave – men ikke helt fik frem – var et billede på nedbrydning, men det skulle være et billede, der blev gentaget. Hvis man ser virkelig godt efter (og det er der ingen, der gør), er de ved at rive en bygning ned ved hans blok. De skræller den bygning, og senere i filmen ser man alle værelserne tomme, og det er for mig et billede på aflytning – det at man kan se gennem bygningernes vægge. Til sidst ville jeg – selvfølgelig med den forudsætning, at verdens bedste aflytter var blevet tappet af én, der var endnu bedre – have nedrivningen af værelset til at blive synonymt med en slags personlig nedbrydning for at prøve at komme tilbage til hans inderste, rent menneskeligt set.

BDP: Men hvordan er han inderst inde? Hvad er det han prøver at komme tilbage til?

FFC: Jeg tror, det er skyldfølelse. Lige siden han var lille, har han på en vis måde været ansvarlig for alt det der skete.

BDP: Selv da han var lille?

FFC: Det er det, det i parken drejer sig om, når han snakker om at slå en mand i maven, som døde året efter. Jeg ved det ikke, men jeg tror, at han på et eller andet tidspunkt må have været én af de her excentriske personer i gymnasiet. Du ved, én af denne her slags tekniske *freaks* der er formand for radioklubben. Han var sandsynligvis noget i den retning.

BDP: Selv er du ikke på nogen måde teknisk orienteret i den retning, vel?

FFC: Jo jo, det har jeg altid været. Da jeg var lille, var jeg en af den slags jeg lige har beskrevet. Mit øgenavn var faktisk »Science«. Du ved, »Hej, Science, kom lige her over og fortæl ham her noget om induktionsapparater«. Og jeg var formand for radioklubben.

Da jeg var barn, følte jeg mig tiltrukket af teatret, fordi det dækkede to poler i mit liv: den ene var historier, den anden var videnskab. Jeg blev lige så meget tiltrukket af teatret på grund af de tekniske sider – belysning, dekorationer o.s.v.

BDP: Er der en sammenhæng mellem det og så det at Harry er voyeur?

FFC: Dels ønsket om at være den bedste med hensyn til et eller andet, at være den allerbedste i en eller anden henseende. Men så også den måde jeg konstruerede personen på: da jeg var en 13-14 år, var jeg ikke nogen særlig stor kanon, men der var en enorm følelse af magt i det at gå og sætte mikrofoner op for at høre hvad andre sagde. Det var en fornemmelse af at have en vis betydningsfuldhed og af at føle sig overlegen, fordi jeg kunne tappe en telefon uden nogen vidste det. Jeg havde endda planer om at installere mikrofoner i alle radiatorerne i huset, så jeg kunne stille ind på dem og høre, hvad jeg skulle have i julegave. Og jeg kunne tænke mig, at den slags mennesker, de der oversete, excentriske skoledrenge, kunne blive noget i retning af Harry.

BDP: Men han lever jo sit liv gennem andre.

FFC: Jeg prøvede at antyde det gennem hans besættelse af Cindy i filmen. Det er spidsfindigt, men jeg tror, at det står klart for nogen. På en måde begynder han at erstatte Fred ved at prøve at få et meget personligt forhold til pigen. I drømmesekvensen i parken har han på en vis måde erstattet fyren under deres spadseretur. Så jeg prøvede faktisk at antyde en slags romantisk magnetisme.

Men ideen til drømmesekvensen i parken kom faktisk fra en anden tanke: jeg kan godt lide tanken om en filmklipper, der i seks måneder har siddet og klippet en film og har set den kvindelige hovedperson fra alle mulige vinkler og så bliver forelsket i hende (jeg har faktisk set det ske engang). Så møder han hende tilfældigvis en dag, og hun siger »Hej, hvordan går det?«. Og han har lyst til at sige: »Jeg kender dig, jeg kender din måde at være på«. Jeg kunne godt lide tanken om, at det kun er den ene part, der kender den anden så utroligt godt. Og jeg kunne godt lide ideen med fyren, der render efter hende og siger: »Hej, du ved ikke, hvem jeg er, men jeg kender dig og dine problemer, og jeg elsker dig«. Og det er faktisk det han i den sidste ende har lyst til at sige. Og jeg havde skrevet den scene i en bus – én af de her elektriske busser i San Francisco, som er så pæne. Og jeg kan huske, jeg kiggede ud af vinduet og så de andre elektriske

busser køre forbi i tågen, og det var sådan et smukt spøgelsesagtigt billede, så jeg fandt ud af, at jeg ville have en scene med ham, hvor han sad ved siden af hende i en elektrisk bus og sagde: »Jeg kender dig«. Der er tit tåge i San Francisco, så jeg regnede med, at når optagelserne skulle være 40 dage, ville det blive tåget én af dagene. Men vi fik aldrig taget den scene, for der kom ikke nogen tåge. Så prøvede vi i desperation den sidste dag selv at lave tåge, og så tog vi den scene, der er i filmen. Men da vi prøvede at tage busscenen, kunne vi simpelthen ikke, og så gav vi op og lod det være. Men det er en meget surrealistisk park – med alle de forskellige niveauer – og der blev lavet en masse kunsthøj i den i 40'erne, så jeg har ikke så dårlig samvittighed. Det vigtigste var det med ham der forsøger at opnå kontakt: tanken om en mand, som er fuldstændig isoleret, som ikke engang nogensinde har givet nogen sit telefonnummer eller har fortalt noget som helst om sig selv og så render efter damen og siger: »Jeg blev født i 1939, og jeg vejer så og så meget og jeg gør sådan og sådan...«. Jeg syntes, at det virkede helt patetisk at give så mange oplysninger.

BDP: Og den scene var oprindelig i slutningen af filmen?

FFC: Ja, men vi havde sådan et pokkers besvær med tågen – den blev alt for voldsom, fordi vi lavede den, så den skulle lukke alt det naturlige lys ude – så vi var lige ved at klippe den fuldstændig fra.

BDP: Hvorfor er Cindy og Duval så forskellige rent aldersmæssigt?

FFC: Jeg tror, det var Henrik VIII igen, fornemmelsen af en meget magtfuld person. Han er kong Henrik og hun den unge dronning, og han er én af hofmændene. Det skulle være en slags politisk romance, det at hun sover med hofmanden og konsekvenserne af det. Så det var den klassiske ældre, stærke, rige mand og hans yngre, smukke og muligvis utro hustru.

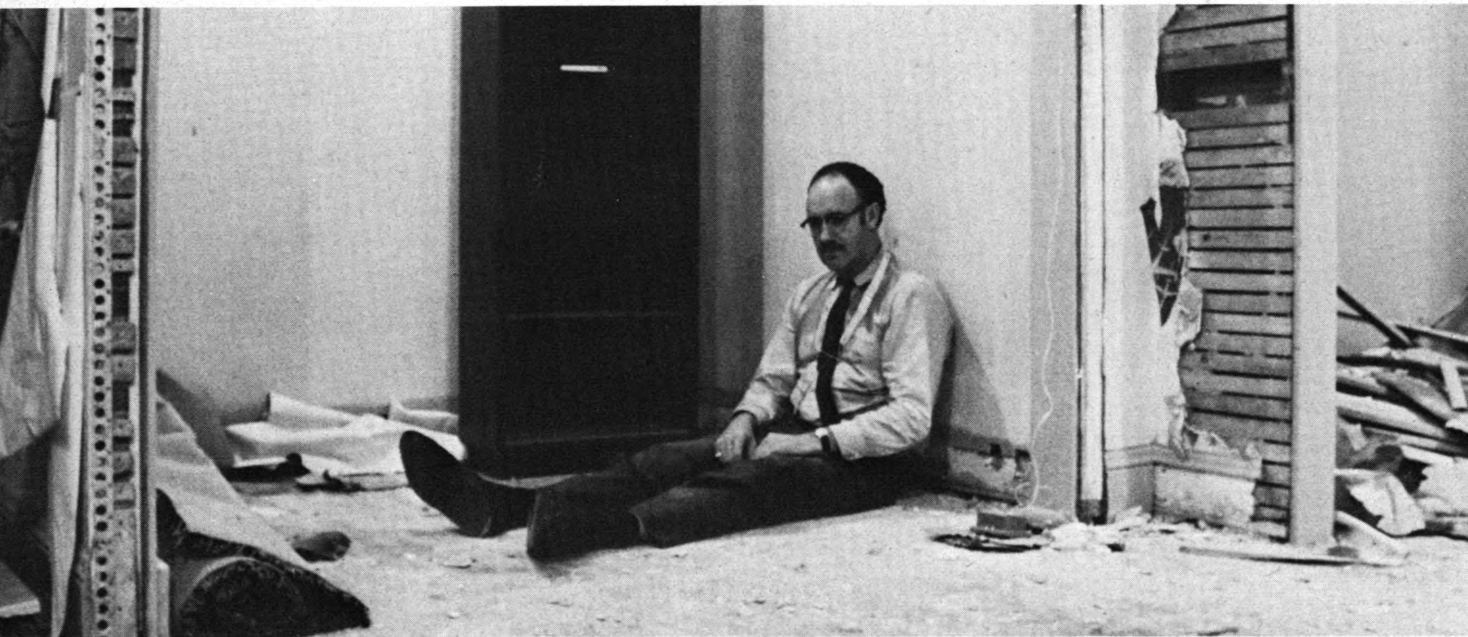
Jeg valgte med vilje en pige med et ungt-gammelt ansigt til rollen, fordi jeg ville have publikum til at tro, at selvom hun var ung, var der noget der plagede hende – eller i dette tilfælde – nogen der undertrykte hende. Men til sidst får man den rigtige drejning og forstår, at hendes ansigt udtrykker hårdhed og ambition.

BDP: Når du udarbejder et eller andet på papiret og så får det op på lærredet, mener du så – med den erfaring du har fra dine andre film – at du ret præcist kan forudsige, hvordan du kan formulere det – enten på papiret eller i hovedet – og hvordan det så vil blive på lærredet?

FFC: Indtil videre har jeg ikke været i stand til det.

BDP: Men efterhånden som du laver flere film, får du så ikke helt klart flere erfaringer og bliver i stand til at føre dine visioner ud i livet?

FFC: Nu føler jeg mig rolig – og endog begejstret – ved tanken om at gå i gang med et nyt originalmanuskript. Fordi nu, både efter denne her film og efter det jeg vil kalde originale dele af begge »Godfather«-filmene (dele som ikke er taget fra bogen), føler jeg mig tillidsfuld ved tanken om at gå igang med noget mere ambitiøst. »Aflytningen« var et meget ambitiøst foretagende, og jeg blev



ved, ikke fordi det udviklede sig godt, men fordi jeg rent personligt ikke kunne acceptere, at jeg ikke kunne klare det. Det er underligt nok – men jeg kunne altså ikke bare lade det sive.

BDP: Hvad betragter du som værende en ambitiøs risiko for en instruktør? Noget i retning af »2001«, hvor man prøver at skabe et helt univers?

FFC: Noget i retning af »8½« eller »Det Søde Liv«, hvor man faktisk kaster sig ud i en enormt personlig vision.

BDP: Det vil sige, at du er mere interesseret i det personlige end i det fantastiske?

FFC: Jeg er interesseret i fremtidsmotiver, men først og fremmest vil jeg prøve at få fat i den vældige følelsesmæssige understrøm i folk. Det jeg godt kunne lide i »Sidste Tango i Paris« var, at den virkede, som om den fik fat i den mands følelsesmæssige sprog. Og det blev tappet direkte. Jeg tror, at folks følelsesmæssige makeup er et system, som har en del til fælles med kredsløbet eller det muskulære system. Og hvis man kan lave en film, der ikke bare blotlægger, men i sig selv er konstrueret ud af disse ting, ville det være noget utroligt at være vidne til og føle.

Jeg vil først og fremmest skrive originale filmværker, d.v.s. nogle der ikke har litterært forlæg. Og det er et skræmmende perspektiv, selv for mig, som allerede har gjort det flere gange. Men det er min store udfordring, det er det vigtigste for mig at få fat i. Folk som tror, at jeg har fået succes, tager fejl, fordi jeg ikke føler, at jeg har fået min egen definition af succes før jeg kan tage et eller andet, enten ud af min hukommelse eller ud af mine ideer, og overføre det til en virkelig slagkraftig film. »Aflytningen« og »Flygtig som regnen« startede nærmest som udfordringer til mig selv. Når man begynder på det og arbejder på det i seks måneder og det stadig ikke fungerer – ja, det var faktisk en udfordring til mig selv at få det op og stå!

Men fra nu af tror jeg ikke, at jeg vil lave det hverken som et puslespil eller som en udfordring. Det er lige som

Besat af tanken om, at han selv aflyttes, har Harry Caul destrueret sin lejlighed i et forsøg på at finde skjulte mikrofoner.

forskellen på at forføre en kvinde bare for at se, om man kan forføre hende, eller at forføre hende, fordi man virkelig har lyst til det. Og jeg tror, at jeg fra nu af vil skrive, fordi jeg virkelig har lyst til det, og ikke for at forsøge at bevise over for mig selv, at jeg virkelig er i stand til at komme gennem et originalmanuskript.

Så både »Flygtig som regnen« og »Aflytningen« var personlige tests, hvor jeg ville se, om jeg kunne gøre det – komme igennem det og få det til at fungere. Nu hvor jeg føler, at jeg kan gøre det, består det virkelig spændende i at prøve at finde ud af, om jeg er i stand til at præstere et virkeligt formidabelt originalmanuskript.

Oversat af Nicki Næsted.

■ AFLYTNINGEN

The Conversation, USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Coppola Company/Paramount. **Co-P:** Fred Roos. **As-P:** Mona Skager. **P-leder:** Clark Paylow. **P-samordner:** Alex Tavoularis. **P/Instr/Manus:** Francis Ford Coppola. **Instr-ass:** Chuck Myers. **Foto:** Bill Butler*. **Kamera:** Ralph Gerling/Ass: Jim Glennon. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Richard Chew/Ass: Julie Zale. **Klip-sup/Lyd-montage:** Walter Murch. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Dekor:** Doug von Koss. **Rekvis:** Ted Moehnke. **Kost:** Aggie Guerard Rodgers. **Musik:** David Shire. **Sange:** »Bill Bailey, Won't You Please Come Home« af Hughie Cannon; »When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin' Along« af Harry Woods; »Sophisticated Lady« af Duke Ellington; »When I Take My Sugar to Tea« af Sammy Fain, Irving Kahal & Pierre Norman; »I Remember You« af Johnny Mercer & Victor Scherzinger; »Out of Nowhere« af John W. Green & Edward Heyman; »To Each His Own« af Jay Livingstone & Ray Evans. **Tone:** Art Rochester, Nat Boxer, Mike Evje. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesætter:** Jennifer Shull. **Medv:** Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Allen Garfield (Bernie Moran), Frederic Forrest (Mark), Cindy Williams (Ann), Michael Higgins (Paul), Elizabeth MacRae (Meredith), Teri Garr (Amy), Harrison Ford (Martin Stett), Mark Wheeler (Receptionist), Robert Shields (Mimikeren), Phoebe Alexander (Lurleen), Robert Duvall (Direktøren). **Længde:** 113 min. **Censur:** Ingen. **Udi:** C.I.C. **Prem:** Dagmar 30.8.74.

Indspilningen startet den 26. november 1972 med eksteriøroptagelser i San Francisco, interiøroptagelser i American Zoetrope's studier samme sted.

* Oprindelig var Haskell Wexler engageret som cheffotograf. I tidsskriftet »Action« (maj-juni, 1973) fortæller Coppola om årsagen til skiftet (fra Wexler til Butler): »I began with him as a cameraman. He's good, of course, but when the rushes came in I just didn't feel he was getting what I wanted on the screen. I was a little embarrassed to "push" this important man, so I felt the best thing to do was make a clean break.«

Haskell Wexlers forklaring (også i »Action«, juli-august 1973), lyder lidt anderledes: »It may be true what was on the screen was not to Coppola's liking, but it wasn't the photography which bothered him. We shot for three weeks before the break. The crew was good. We were one day behind schedule. We saw dailies every night which Coppola praised highly. Paramount telegraphed compliments on the look of the film. There was never, repeat never any suggestion the footage was anything but excellent. Francis (Ford Coppola) needed an excuse to break the picture for three weeks or so in order to do the preparation he had neglected. I was selected as the excuse.«