

Interview met Joseph H. Lewis

Peter Bogdanovich

THE SPY RING, 1938

Joseph H. Lewis: Er zaten shots in die film – ze dachten dat ik volslagen getikt was. Bij de opnames van de polowedstrijden wilde ik de beweging van de paarden hebben, de mannen zelf en die hamertjes, of hoe die dingen ook heten waar je de bal mee slaat, en ik herinner me dat ik een *portable* nam, dat is zo'n kleine kamera zoals we die nu ook hebben, en dat ik die vastbond op de geharnaste kameraman, en hij reed dan rond op een paard, hield de kamera opzettelijk in zijn hand vast, liet 'm flink schudden en bedekte 'm opzettelijk, je weet wel, allerlei absurde dingen liet ik hem doen, en daar beschuldigden ze me van –

Peter Bogdanovich: Hebben ze zich er tegen verzet dat die opnames in de film terechtwamen?

JHL: Nee, zeker niet.

PB: Ze vonden het prachtig toen ze het zagen –

JHL: Ja, maar de kameraman kwam tegen me in opstand omdat hij van die ongehoorde dingen moest doen, weet je. En hij wist, uiteraard, dat ik zo te zeggen een nieuwe jongen was, maar desalniettemin, ik hield gewoon voet bij stuk. Natuurlijk, in die tijd, begrijp je, waren dat de dingen waar ik naar streefde. Het kwam niet bij me op, en daar moet ik heel eerlijk over zijn – het kwam niet bij me op dat de vertoning het belangrijkste was. Dat leerde ik later pas.

PB: Met andere woorden, wat je in die tijd interesseerde was niet het verhaal of het akteren, maar de kamera?

JHL: Nee. Wat me het meest interesseerde was het vertellen van het verhaal via het medium dat we daarvoor in stelling brachten, door de ogen van een kamera. En ik hield niet van woorden. Overal waar ik kon, sneed ik de dialogen eruit, en vertelde het zwijgend met de kamera – ik doe dat nog steeds, weet je, want ik denk dat het dát is waar de kamera voor is, en ik

denk dat het dát is waar ons medium voor is.

Dit is het punt dat ik geloof ik al eerder ter sprake heb gebracht, toen ik zei dat ik eens een recensie over een film heb gelezen waarin de schrijver of de kritikus zei dat de belichting, kamerapositionen en de techniek van de kameraman zó briljant waren dat het leek alsof de regisseur werkelijk een goeie was en ik geloof dat ik je al eerder gezegd heb, dat bij mijn beste weten iedere en elke regisseur zijn eigen sfeer maakt, zijn eigen belichting, zijn eigen kamera-instellingen. Ik ben tot nog toe nog geen kameraman tegengekomen die voor mij een instelling maakt. Ik geef hem een impressie zodat hij me zijn talent kan geven en zodat ik zijn talent kan benutten. Ik zou bijvoorbeeld een scène repeteren en van te voren nog niet weten wat de kamera zou gaan doen, maar wanneer ik het eenmaal had, dan zou ik naar hem toegaan en hem zeggen, dit is het soort licht – maar gewoonlijk worden belichting en sfeer en alles flink van tevoren in mijn kantoor met de kameraman besproken, weet je. (...)

BOMBS OVER BURMA, 1942

PB: Ik heb hem onlangs gezien en van deze vroege films vind ik het de beste. Er zitten verschillende dingen in die zeer gedenkwaardig zijn. Het bombardement van een klaslokaal bijvoorbeeld, helemaal in het begin, waarbij een kleine jongen beschoten wordt.

JHL: Ik herinner me dat. Het gaf me even koude rillingen. Want ik herinner me hoe ik met die kleine jongen gewerkt heb, en de impressie die we in dat klaslokaal teweeg wilden brengen.

PB: Het was een behoorlijk schokkend begin, want normaal gesproken zie je zoiets niet in een film.

JHL: Ja. We moesten een klooster hebben ergens langs de Burma Road, en hoe bouw je een klooster met een budget van \$25.000? We hebben er lang over gepraat en ook hier weer heb ik met impressies gewerkt. Ik zei dat ik het volgende eens in New York gezien had: een man maakte een kiekje van zijn vrouw die tegen de muur van het Empire State Building stond, en ik moest in mezelf lachen. *Hij* weet dat het het Empire State Building is; *zij* weet dat het het Empire State Building is. Maar het is als het knipogen naar een meisje in het donker – ze weet niet dat je naar haar knipoogt. Ik zei, zou het niet veel beter geweest zijn als je een kilometer naar achteren was gegaan en een opname van haar gemaakt had en de *Eifeltoren* op de achtergrond getoond had? Ik heb daar toen heel veel van geleerd. Echt waar. Ik leerde vreselijk veel, alleen maar door dat te zien, want toen het er op aankwam het klooster aan de Burma Road te bouwen, was alles wat we nodig hadden een kronkelend modderpad en daar hingen we twee poorten in hengsels voor, die toegang tot die weg boden, en dat was het klooster. We draaiden het door de ogen van iemand uit het klooster zelf. En geloof

me of niet, het werkte. (...)

PB: Hoeveel werk heb je eigenlijk in het scenario gestoken?

JHL: Oh, behoorlijk wat. In die tijd, toen het draaien van een film in een week tijd gebeurde, was het voor mij geen probleem om er al tien weken van te voren aan te werken. Want ik vond het leuk, weet je. Dat was mijn hobby. Het is nog steeds mijn hobby. Zij, weet je, zij konden het zich niet veroorloven om me voor tien weken te betalen. Ze betaalden je voor het draaien van een film, voor één week. Daar betaalden ze je voor.

SECRETS OF A CO-ED, 1942

JHL: Die werd voor PRC gemaakt. Ik ben blij dat je hem ter sprake brengt, want die film begint in een rechtszaal en dat ging maar door – het scenario ging door en door en door, een gerechtelijk onderzoek, weet je wel. Het ging gewoon maar door en door en door. De complete verdediging van deze bijzonder prominente en eminente advocaat die streed voor het leven van zijn dochter, en hij overtuigt de jury ervan dat de zonden van de dochter de zonden van de vader zijn, weet je wel, en dat hij de schuldige is. En het ging echt maar door. Het was bijzonder interessant, maar ik dacht, verrek, als ik een rechtbankscène moet draaien en het als een rechtbankscène draai, met de reacties van de juryleden en de rechter en die pratende man, dan zou het naar mijn mening bijzonder saai worden. Daarom besloot ik om de rechtbankscène in z'n geheel te repeteren, en daar was moed voor nodig, weet je, voor iemand die nog zo jong was als ik, daar was heel veel moed voor nodig. We praten nu over een film die in zes dagen gedraaid moest worden. Ik besloot om deze rechtbanksekwens, waarvoor een dag tot anderhalve dag draaien nodig was, te repeteren. En ik besloot hem te repeteren met een crane en hem in één shot zonder schnitts te maken. De sekwens ging bijna tien volle minuten door –

PB: Een hele rol?

JHL: Ja, een hele rol. We hadden nog ongeveer negen meter over. Ik repeteerde die sekwens de hele dag tot ongeveer drie uur in de middag en maakte toen de opname. En in die tien minuten zag je close-ups, totalen, mediums, over-shoulders, noem maar op. Trouwens, een paar jaar later maakte meneer Hitchcock een film zonder één schnitt. En ik maakte dat shot – één take en meteen goed. (...)

SO DARK THE NIGHT, 1946

PB: Het opmerkelijke aan SO DARK THE NIGHT is de franse atmosfeer, de stad en zo, wat natuurlijk in de *back lot*¹ opgenomen werd, maar er niet zo uitzag.

JHL: Ik ben blij dat je dat noemt, want ook hier hebben we weer te maken met impressies. Ik moest een franse stad hebben om het authentiek te

maken. Er waren geen franse steden. Er was er een bij 20th Century Fox en daar wilden ze geloof ik \$20.000 huur voor één dag voor hebben. Ik kan me herinneren dat ik op een produktievergadering was en dat het hoofd van de produktie-afdeling zei, 'Weet je hoe we dit voor elkaar kunnen krijgen binnen het budget?' En hij pakte het scenario, scheurde er de vijf pagina's waar de franse herberg in voorkwam uit en zei, 'Zo, nu zijn ze eruit.' En ik keek naar hem en ik zei, 'Weet je, mijn drie jaar oude dochter zou dat hebben kunnen doen, en ze heeft geen ervaring in de filmbusiness. En ik zeg je hier en nu – we zullen een franse stad hebben, ook al zal ik hem met mijn vingernagels moeten opgraven. We zullen een franse stad hebben. Dus doe die blaadjes er maar weer in.' Nu moet je begrijpen, ik was nog jong, gesterkt door het feit dat ik een succesvolle film had gemaakt die – oh, ik weet niet – vijf of zes miljoen dollar voor hen had opgeleverd, weet je.²

(...) En daarmee ging ik vijftigduizend over het budget. En ik wist wat ik wilde. Ik zou de film opgegeven hebben. Ik riep dus mijn crew bij elkaar, dat wil zeggen de *art-director* en de *sketch-artist*. Nu was het zo dat ik altijd een *sketch-artist* bij me had. Ze hadden nog nooit van zoiets gehoord, maar terwijl ik aan het praten was – zoals ik nu aan het praten ben, nu jij dit op de bandrecorder opneemt – had de *sketch-artist* instructies van mij om iedere impressie die bij hem opkwam op papier te zetten –

PB: Impressies naar aanleiding van wat jij zei?

JHL: Juist. Niet opschrijven wat ik zei. Als ik, bijvoorbeeld, nu zeg. 'Ik wil een dekor met een zoldering die in een punt bij elkaar komt', dan wil ik niet dat hij een dekor tekent dat een punt heeft, maar zijn impressie over hoe een punt er uit kan zien, weet je. Misschien ben ik wat verward, maar dit is de manier waarop we werkten.

PB: Nee, ik begrijp wat je bedoelt. Hoe hij het visualiseerde.

JHL: Juist.

PB: Wanneer begon je op die manier te werken?

JHL: Vanaf MY NAME IS JULIA ROSS (1945).

PB: Aha.

JHL: Ik zei, we gaan naar de *back lot*, en we gaan daar een beetje rondlopen. En ik weet niet waar we naar op zoek zijn. Het kan een verloren dag zijn. Heb alsjeblieft een beetje geduld met me als ik in sommige dingen absoluut onzinnig overkom. Er zal iets uit voortkomen. Het zal gaan lopen. We liepen daar rond in de *back lot* die ergens in de Valley was, en, ik geef het je op een briefje, we kwamen steeds naar één plaats terug. Eén plaats. Die ene plaats – er was daar een stad – ze hadden er een oorlogsfilm gemaakt en de boel zowat platgebombardeerd, een halve kerk was overgebleven, alleen een halve toren was overgebleven. De gebouwen waren gewoon vernield. Ik was geïntrigeerd door die toren, door die kerktoren. En we liepen daar



GUN CRAZY

rond over een veld. Ik zei, kom – ik weet niet wat ik zoek, maar kom. Nu, dit is gewoon een veld – geen dekors, niets – en ver op de achtergrond is die toren. En ik keek naar de *art-director* en ik zei: ‘Als je nu een bulldozer nam en hier een kronkelende weg maakte, een modderweg die langs die toren loopt, en je neemt een rieten dak op de voorgrond, alleen maar een dak en een muur van een gebouw, en hier een eindje naar achteren nog eentje in perspectief; dan heb je het, weet je, één op de voorgrond, één op de achtergrond om al die afgebrande gebouwen en alles aan het zicht te onttrekken; en als je dan daar nog een ander gebouw hebt, en ik vanaf deze kronkelweg een ezelskar of de een of andere franse dorpeling of een auto zie komen, zou ik je dan de impressie van een frans dorp geven?’ En de *art-director* sprong een gat in de lucht van opwinding, en tegen de tijd dat ik uitgepraat was, had de *sketch-artist* een frans dorp voor me getekend met twee gebouwen op de voorgrond en het veld maakten we tot een modderweg. Dat is het franse dorp dat je gezien hebt.

Wat we in die film hebben gedaan, als je je kunt herinneren, wanneer de boerin uit het raam kijkt als die auto voorbij rijdt – we hadden daar niets om op te nemen. We namen een zwart fluwelen scherm omdat we geen decor hadden. Daarachter was niets –

PB: Dit moest toch nacht voorstellen, nietwaar?

JHL: Nee, dit was dag. Nou en of, dit was dag.

PB: Ja, ik herinner het me –

JHL: En we zetten deze vrouw precies voor het zwarte fluweel, terwijl ze uit het raam kijkt, en we draaiden richting raam, het raam dat de modderweg reflekterde en zo lieten we de auto zien die over de hele weg vanuit de verte kwam aanrijden, door de ogen van deze vrouw, gereflekt in de glasplaat. (...)

PB: Wie draaide SO DARK THE NIGHT?

JHL: Burnie Guffey. Ik liet hem shots maken waar hij van griezelde. Hij zei, 'Joe, zoiets als dit heb ik nog nooit gedaan. Ze zullen kritiek op me hebben. Dit kun je niet doen.' En ik zei, 'Je kunt het wel. Sleep alle lampen uit de studio naar de set en neem een klein diafragma. Ik wil hier dieptescherpte.' Hij zegt, 'Hoe komt het dat je daar zoveel vanaf weet?' Ik zei, 'Iemand heeft me dat ooit eens verteld.' Ik was gefascineerd door wat ik allemaal kon doen. Ik was altijd gefascineerd wanneer ik iemand op de voorgrond scherp hield en ook iemand op de achtergrond, en waarom zou ik dat binnen niet kunnen doen wanneer ik het in helder zonlicht wel kon doen? Nou, ik kwam erachter waarom, weet je.

Weet je wat het is, ik wil je waar mogelijk aan mijn kant hebben, jij die een toegangskaartje voor de bioscoop betaald hebt. Ik wil dat jij de basis-belangstelling voor me levert, ik wil dat jij de emotie voor me levert. En wanneer ik dat voor elkaar heb, dan is de rest eenvoudig. In SO DARK THE NIGHT, bijvoorbeeld, wanneer het meisje is gevonden, dood, rent dat kleine franse jochie naar haar moeder en dan is er een lange dialoogscène waarin hij haar moeder vertelt dat het meisje dood is, en zij schreeuwt en huilt en alles. En ik kwam op de set en ik repeteerde het en ik zei, oh, nee, nee, nee, nee. Onmogelijk. Hoe kan ik een dialoog gebruiken om aan een dergelijke situatie tegemoet te komen? En wat ik dus deed was, dat ik alle dialoog eruit gooide en, zoals je je herinnert, ik zette de kamera buiten het huis, en ver op de achtergrond was een groot raam dat in ongeveer zestien kleine ruitjes was verdeeld, en daarachter zag je de moeder, bezig met het poetsen van zilverwerk of zoiets. En door de scène, zoals die dus van buiten de boerderij opgenomen wordt, komt deze kleine franse jongen aanlopen, maar in een extreme totaalopname, en hij rent door het huis, verdwijnt achter een muur en laat zichzelf dan weer achter dat raam zien. Zoals ik zeg zijn het dus twee kleine figuurtjes in een extreem totaal en je kunt ze niet horen. Hij praat natuurlijk, maar je kunt het niet horen. We draaien het, weet je, zonder geluidsopnames. En het enige geluid, schokkende geluid dat je hoort, is wanneer zij die zilveren schaal of wat het ook was laat vallen, en dat is alles wat je ziet, weet je. Het is weer het publiek dat de emotie levert. Zoiets kan ik niet voor ze doen, weet je.

UNDERCOVER MAN, 1949

(...) JHL: Er is een heel interessant verhaal dat ik je wil vertellen. Zoals je je kunt herinneren, in UNDERCOVER MAN, wanneer Glenn Ford naar de provincie gaat om zijn vrouw te zien en haar te vertellen dat hij ermee ophoudt omdat ze zijn leven bedreigen, dan hebben ze een prachtige, verrukkelijke liefdesscène daar, en die duurde heel lang – het was een flinke sekvens, weet je. Nou, weet je, ik repeteerde dat geval een hele dag en nam

niks op. Niks. Ik kan je niet zeggen waarom, maar instinctief wist ik dat de scène verkeerd was, en Glenn wist dat het verkeerd was, en Nina Foch wist dat het verkeerd was. Onder die dikke boom, weet je – we zetten die boom er zelf neer want ik wilde dat meer achter die boom hebben. Wij zijn bij elkaar gaan zitten die avond, alleen wij met zijn drieën en we praatten en praatten, en de volgende dag liet ik drie kamera's komen en zette de twee onder die boom met de hele crew erbij en het geluid en alles, en we gingen alleen uit van impressies over waarom hij hier was. Ik zei, we moeten alle bestaande dialoog vergeten. Er is geen dialoog. Je hebt nog nooit een scenario gelezen. Je bent hier alleen maar gekomen om je vrouw te zien. Je weet de reden daarvan; je vreest voor haar leven. En jij, als een goede en trouwe vrouw, moet, *moet* zijn kracht zijn op dit moment. Dat is waar de scène over gaat. Ik wil geen enkele zin dialoog uit het scenario horen. En ik ging zo maar door en de kamera's kwamen en het geluid kwam, en ik zei, 'Goed, vertel het ons.' En oh jongens, dit was hún scène. Ik had er niets mee te maken. Ik handelde alleen maar in de hoedanigheid van regisseur. Maar werkelijk, ik had er niets mee te maken. Ik was gebiologeerd. Hoe hij haar liefkoosde, hoe hij haar beminde, hoe hij haar aanhaalde, hoe hij tegen haar praatte. Vreemde woorden die we nooit eerder gehoord hadden, en toen het afgelopen was, was het ook af. Eén take. En nu komt het meest amusante gedeelte. Ik had iedereen geïnstrueerd geen woord tegen de producent te zeggen. Ik wilde zijn oprechte reactie de volgende dag. En de volgende dag gingen we de rushes bekijken en de hele klub kwam, de hele cast kwam en we bekeken die sekvens. Het was de enige sekvens die ik die dag had. En daar komt ie dan met drie kamera's: eerst het master-shot, dan het two-shot en het was gewoon een voortreffelijke uitstraling die die twee mensen hadden. Ik keek er naar en ik zei dat het onmogelijk was dat ik er iets mee te maken had. Ongelofelijk, ik ben niet in staat nog ooit zo'n mooie zijde te weven. Ik maakte mezelf er volledig van los, en ik waardeerde het als een scène die iemand anders met veel meer talent dan ik ooit zou hebben, had gemaakt. En toen de rushes afgelopen waren en de lichten aangingen en iedereen wachtte op wat de producent zei, zou zeggen, sprong Bob Rossen op en zei, 'Wel goddomme, die ouwe weet hoe ie ze moet draaien, niet?' Hij zegt: 'Ik schreef ieder woord van die scène en ik *wist* dat het zou werken!' Waarop we allemaal over de vloer rolden. Ik moest zo lachen dat ik mijn broek scheurde, geloof ik. Glenn Ford, hij beukte gewoon op zijn stoel. Wat denk je daarvan? Ook hier weer hebben we te maken met impressies. Wat hij zag is wat hij wilde. Voor wat hij zag, leverde hij de emotie en door dat te doen had hij het gevoel dat hij het geschreven had. Hij had echt het gevoel dat hij het geschreven had. Er zat geen enkel woord van hem in. En als je je het moment herinnert waarop de twee mannen de vader van het kleine meisje neerschieten –

PB: Ja, dat herinner ik me.

JHL: – je weet wel, die man die de boekhouding deed. Nou, dat gebeurde allemaal in het scenario – dit is wat er gebeurde: hij is aan het praten met dat kleine meisje daar, en vanuit het niets komen twee mannen tevoorschijn en ze schieten hem neer en het kleine meisje schreeuwt, en dat is dan het eind van de sekswens. Toen ik op de set kwam zei ik, nee, er is iets fout. Ik moet het op de een of andere manier uitbreiden. En als je je herinnert – ik herinner me dit heel goed – wanneer hij in de film tegen haar aan het praten is, dan kijken zijn ogen naar iets achter haar en hij zegt, ‘Ga, ga. Ga snel weg.’ Zij zegt, ‘Papa. Wat is er Papa? Papa?’ Wat ik deed was proberen om het publiek geleidelijk naar het moment toe te werken, om de emotie van het publiek op te bouwen, lang voordat de mannen met hun revolvers in beeld kwamen, zodat op het moment *dat* ze verschijnen het publiek zich er ook werkelijk bij betrokken voelt. We kregen het publiek tot zo’n hoogte dat uiteindelijk, wanneer hij opstaat en wegrent, en het kleine meisje schreeuwt ‘Papa, Papa’ en rent achter hem aan, en het was pas na al dat geroezemoes door de straten en gestruikeld over vuilnisbakken en alles weet je wel, en haar rennen en schreeuwen ‘Papa, Papa, Papa’ –

PB: Toen schoten ze hem neer, ja.

JHL: Nee, we sneden eerst over naar die gewapende mannen.

PB: O ja, dat is waar.

JHL: Je ziet nooit wie hem achterna zit en waarom. Het publiek leverde al die tijd de emotie, weet je nog? En toen uiteindelijk, toen ze hem neerschoten en hij op de grond valt, dan nog snijden we naar het kleine meisje, rennend, rennend en schreeuwend, en dan stopt ze, in doodse stilte, en knielt midden op straat neer. Weet je nog, op het trottoir? Geen woord werd er gezegd. Geen tranen, niets. Alleen een uitdrukkelingsloos staren. Zo eindigde het. Ik herinner me dat Harry Cohn me vroeg waarom ik dat deed. Ik zei: ‘Harry, ik kan je dat werkelijk niet uitleggen, het is instinctief.’ Hij zei: ‘Maar waarom liet je het kleine meisje, nadat ze gezien had dat haar vader werd vermoord, niet naar hem toerennen en haar armen om hem heen slaan en gillen “Papa, Papa, Papa”?’ Ik zei: ‘Ik denk eigenlijk omdat de emotie al verbruikt was. Het publiek had niets meer over. Niets meer, en aan wie is het om te weten hoe iemand reageert bij momenten van sterfte. Er zijn er die huilen, er zijn er die weglopen –

GUN CRAZY, 1949

PB: Wat vind je van GUN CRAZY? Laat de superlatieven maar achterwege.

JHL: Voor mij was GUN CRAZY een schitterend voorbereide film, van elke kant, door iedere afdeling, van begin tot eind. En er was ongelooflijk veel moed en lef van de kant van de producent voor nodig om mij een dergelijke film te laten maken. Denk bijvoorbeeld aan de veel besproken bankoverval



GUN CRAZY

die ik in één shot gedraaid heb, het geval nam drie kilometer in beslag. We begonnen in een stad. Er waren zeventien pagina's over een bankoverval van deze twee mensen die een stad binnenkomen, de zaak verkennen, weet je wel, bank binnengaan, iedereen daarbinnen onder schot houden en op de vloer dwingen, je weet wel, de kluis ingaan, het geld pakken, en dan is er een achtervolging en een ontsnapping met politiewagens achter hen aan en dat alles. En ik keek ernaar en naar mezelf, nou dat was gewoon, dat was ik gewoon niet. Ik wist niet wat ik wilde, maar ik wist dat het dat niet was, dus ik stapte op een dag in mijn auto en ik reed naar een klein plaatsje, Montrose – dat is waar we het tenslotte gedraaid hebben – en ik reed wat rond in die stad en al heel gauw wist ik wat ik wilde. En de volgende dag huurde ik twee figuranten en nam mijn eigen 16 mm kamera en eigen filmmateriaal mee, en ik begon anderhalve kilometer buiten de stad terwijl zij reden, en ik zei tegen de jongedame: 'Zo af en toe kun je wel eens achterom kijken, als je wilt. Als je niet weet waar je over moet praten, dan zeg maar gewoon "Mijn naam is Joan zo-en-zo; ik woon daar-en-daar." Blijf je naam herhalen. Of wat dan ook. Praat over de mensen op straat. Het kan me geen moer schelen wat je doet, als je je maar af en toe omdraait', zei ik. 'Want we draaien niet definitief. Ik probeer alleen een impressie te krijgen.' En ik bleef achter in de auto zitten. Ik zag de twee een vreemde stad binnenrijden. Ik boog me voorover, draaide het bordje met de plaatsnaam en kwam weer bij hen terug. Ik manoeuvreerde de kamera op deze manier tot close-shots, ik kwam weer terug op two-shots. En ik zei tegen de jongen – zij zat achter het stuur – ik zei, 'wanneer we nu bij die bank komen – we zien nu de bank, weet je, door de voorruit en alles – dan stap je uit, loopt de bank in en dan kom je weer terug. Tel maar tot tien of zoiets.' En ik keerde me tot haar en zei, 'Nu ga jij de auto uit. Tel tot drie en

tegen die tijd zal hij naar buiten komen rennen.' En zo ging het, zij de auto uit, hij komt de bank uitrennen, en alletwee springen ze in de auto en beginnen er op los te rijden, de stad uit. En ze praten en zij kijkt achterom en wat al niet, weet je wel, en dan eindigen we met het bordje 'einde bebouwde kom'.

PB: De stad uit?

JHL: De stad uit. En ik wist dat ik de sekvens had. Oh, jongen.

PB: En helemaal nooit in die bank geweest.

JHL: Ze zouden dekors gaan bouwen, alles. *Alles*. Ik kwam terug bij mijn producenten en ik vertelde ze dat ik een idee had hoe ik het geval in één instelling wilde draaien. Ik zou laten zien dat ze die stad inrijden, de bank overvallen, en er zou een politie-agent zijn, dialoog en alles, ze slaan de politie-agent neer en dialoog – een kilometer lang dialoog, weet je wel. En dan een kilometer de stad uit. Ze waren gefascineerd, maar er was daar een knaap, een produktieleider, die zei: 'Onmogelijk. Kan niet.' Ik zei: 'Heren, ik wil u iets laten zien.' We gingen naar de projektruimte en we draaiden mijn filmpje. Daar kwamen de meest fantastiese dingen uit. De crew was gefascineerd door de intensiteit van een shot als dit. We huurden – ze reden in een Cadillac – we huurden een Cadillac, verlengd model. Het voorbank gedeelte was hetzelfde, en achterin deden we – ik wilde dolly-shots en alles maken. Hoe krijg je dat voor elkaar? Je kunt daar geen dolly in krijgen. En dus riep ik de crew bij elkaar. Ik zei, 'Kijk eens hier, ik heb de zaak voor jullie aan het rollen gebracht. Het is nu aan jullie om voor mij de kamera te laten rollen. Ik wil dolly-shots. Jullie vertellen me hoe we dat voor elkaar krijgen. Het kan. Ik weet dat het kan.' En het gebeurde als volgt. Ze namen een plank van zestig centimeter bij drie meter zestig en op die plank maakten ze een andere plank vast die, oh, ongeveer dertig centimeter was en ze namen een jockey-zadel en vetten de plank in. De kameraman zat op het zadel en de kamera stond op de plank, de ingevette plank. De crew achterin duwde hem dan heen en weer over dit zware vet. De geluidsafdeling had zich achterin de Cadillac genesteld, helemaal opgepropt, met draagbare geluidsapparatuur met kleine mikrofoontjes die we onder de zonnekleppen en alles vastmaakten, weet je wel. Als de twee binnen praatten, dan waren dat dus de mikrofoons. Boven op het dak van ons rije-rije-met-een-wagentje-geval hadden we met twee flinke parachute-riemen twee geluidsmannen met twee mikrofoons op hengels vastge-snoerd. Voor het buitenwerk. Afijn, het draaide gewoon op een magnifieke opname uit. Ja. En het resultaat was dat het ongeveer drie uren van een ochtend in beslag nam in plaats van vier draaidagen, want toentertijd – misschien vijf draaidagen – deed je ongeveer drie pagina's per dag, vier misschien. Twee uren. Impressie weer.

PB: En je deed het in die stad?

JHL: In die stad. Montrose. Ja, het was heel realistisch. De mensen schreeuwden. Ik kon ze horen. Ze overvielen de bank.

PB: Maar hoor eens, moest er later geen geluid bij gedubd worden, ook niet maar een heel klein beetje?

JHL: Oh, nee. Niets. Absoluut niets. En toen moest iedere studio hier in het land de film bekijken, want ze wilden weten hoe we vier of vijf projectiemachines tegelijk konden gebruiken.

PB: God, nee. Je bedoelt achtergrondprojectiemachines?

JHL: Ja.

PB: Pande je van de ene kant naar de andere?

JHL: Ik herinner me Billy Wilder, die was lid van de Beverly Hill Tennis Club en ik was daar toevallig ook lid van. En hij klampte me aan. Hij zei, 'We hadden gisteren in de studio een meningsverschil. Ik zei dat je op z'n minst drie tot vier projecties – achtergrondprojectiemachines – gebruikte, en iemand anders zei dat je het echt gedraaid zou kunnen hebben, en ik zeg dat dat onmogelijk is.' En ik zei, 'Billy, het spijt me. Het is toch echt.' Niemand wilde het geloven.

Tja, maar een shot als dat was ook nog nooit gemaakt. Hoe was het mogelijk om iemand buiten de auto aan te schieten en dan netjes door het raam van de auto te pannen, en dialoog, en de mensen weer in de auto te brengen –

PB: Hoeveel licht had je in de auto nodig of gebruikte je alleen maar wat invul-lampen?

JHL: Alles wat we hadden waren twee kleine – hoe noem je die dingen die op accu's werken? – invul-lampen. Dat was alles.

En ik maakte close-ups van Peggy Cummins als de kamera naar voren ging. En als er wat dingen gebeurden in het verkeer, zoals dat gaat, dan maakten ze daar opmerkingen over. Je weet wel: 'Zie je een parkeerplaats? Er is geen parkeerplaats. We hadden gepland dat we hier zouden kunnen parkeren. Wat is er met jou aan de hand? Wist je niet dat er geen –' Je weet wel, van die dingen.

PB: Was het synchroon?

JHL: Ja, jazeker. Alles was synchroon, weet je, toen ze al die auto's zagen: 'Waar moet ik parkeren?', 'Raak niet zo in paniek. Kalm aan. Kalm. Hier, daar is een plaats. Die daar rijden weg. Zie je wel?' En juist op dat moment rijdt er een auto weg, precies voor de bank. En hop, erin –

PB: Je bedoelt dat dat allemaal toevallig was?

JHL: Oh, we zouden toch wel ergens tegenover die bank zijn gaan staan.

PB: Gewoon maar ergens, ja.

JHL: Maar juist op dat moment ging er een auto weg. En zij parkeerde.

PB: Waar zat jij – achterin bij de kamera's?

JHL: Ja, zeker. Achterin. Opgepropt. Oh, we moeten wel met zo'n acht

man geweest zijn, ja. Drie of twee bovenop. Dit is een voorbeeld zie je, van zeventien pagina's in een scenario die niemand voor je zou kunnen monteren of snijden. Ze konden er niets mee doen. Maar zoals ik al zei, ik had – de King Brothers waren de producenten en ze waren me heel goed gezind. Ze lieten me alles doen, alles wat ik wilde, weet je. (...)

PB: Was GUN CRAZY een goedkope produktie?

JHL: Ja, heel goedkoop. Ik denk rond de vierhonderdduizend dollar. Dertig draaidagen.

PB: Dus je hebt de acteurs zelf uitgezocht?

JHL: Nou, dat zou ik niet zeggen. Mijn producenten –

PB: Maar ik bedoel dat je controle had over dat alles.

JHL: Ik zou ook niet zeggen controle, weet je.

PB: Maar je zei dat de King Brothers sympathieke producenten waren.

JHL: O, jawel. Ze stonden heel open voor iedere suggestie die ik had. Wilde ik Peggy Cummins of niet? En ik zei uiteindelijk, ja, ik wil haar.

PB: En wat betreft John Dall?

JHL: Oh, John Dall. Nooit een discussiepunt geweest. Ik wilde John. Ik wilde hem om dat zwakke van hem, weet je wel, dat zonderlinge.

PB: Ja, die kwaliteit had hij.

JHL: Ik wilde een vreemde, vreemde man, en dat vond ik in John Dall.

PB: Gebruikte je grotendeels draagbare apparatuur bij GUN CRAZY of –

JHL: Allemaal draagbaar. Ja.

PB: Wat behoorlijk nieuw was –

JHL: Het was de eerste keer dat het gebruikt werd. Dat was ook weer een hele discussie. Iedere studio kwam vragen waar we dat materiaal vandaan hadden en hoe we het deden en hoe het met de zender-mikrofoontjes zat. En nu, begrijp ik, hebben ze vrachtwagens vol met draagbaar materiaal, die ze over de hele wereld heen verscheppen.

PB: En dat kwam allemaal tot stand omdat jij tegen de crew zei: 'Jullie weten wat ik wil. Verzin er dus maar iets op.'

JHL: Juist. En dat deden ze. De geluidsafdeling ging aan het werk. (...)

THE BIG COMBO, 1955

PB: Ik vind THE BIG COMBO, net als GUN CRAZY, een klein meesterwerkje in zijn soort. Is het een van je favorieten?

JHL: We kregen een hele koele ontvangst bij die film. Bijzonder mooie film. Ik denk niet dat hij – naar mijn mening – in de buurt van GUN CRAZY komt.

PB: Nee, het is niet zo'n ongewone film, maar het is in geen geval zomaar een middelmatige gangsterfilm.

JHL: Nou, weet je, Cornel Wilde en Jean Wallace zijn met elkaar getrouwd, het is een alleraardigst koppel. Ik vroeg Jean als vertolkster van dat personage, waarom zou een meisje van stand zoals zij, zichzelf in de armen van



THE BIG COMBO

een man als Richard Conte gooien, een gangster, een berucht gangster, een berucht moordenaar? Waarom? Maar ze kon daar geen antwoord op bedenken. Ik zei, hoe denk je dan deze film te gaan maken. Ze zei: nou we gaan gewoon volgens het scenario te werk, weet je. Ik zei: nee Jean, je moet een benadering hebben. Als je die vrouw goed wil neerzetten, dan moet je een benadering hebben. Je moet weten wat je aan het doen bent. Cornel weet wat hij doet. Dick Conte weet wat hij doet. En alle anderen. Maar jij bent niet met een antwoord gekomen. Ze zegt, nou, weet jij dan waarom? Ik zei, ja. Waarom? Ik zei, was het ooit bij je opgekomen dat je je tot deze man aangetrokken voelt door zijn geilheid, door zijn seksuele uitstraling, zo opwindend en zo wreed. Ik zei, dat is wat jou aantrekt. Geen enkele respectabele man van Nob Hill zal jou beminnen op de manier waarop deze gangster je zal beminnen, geen man zal die dingen van je nemen waarvan je wilt dat ze genomen worden, je zult dat ontkennen, maar in je wildste dromen zul je er om schreeuwen. Ze zegt, wat bedoel je dan? Ik zei, Jean, wanneer deze man je in zijn armen neemt, dan houdt hij niet op bij het kussen van je lippen, hij houdt niet op bij je oorlelletje, hij houdt niet op bij je hals, hij houdt niet op bij je buik, hij neemt alles van je. Ze zei, oh, hoe durf je? Zelfs Cornel praat niet op die manier tegen me! Ik zei, ik was me er niet van bewust dat ik tegen de vrouw van Cornel sprak. Jij speelt die rol, verdomme. Toen zei ze, wil je me een plezier doen? Nu heb ik de benadering. Nu weet ik het, nu weet ik wat je bedoelt; je hoeft niets meer te zeggen. Maar wil je me een plezier doen? Wil je op de dag dat we deze scène moeten draaien Cornel van de set afhouden? Ik kan hem niet onder ogen komen. Ik zei, okee. We zorgden ervoor dat Cornel niet op de set was. Hij was ook uitvoerend producent, weet je. We lieten hem naar gemonteerd materiaal of iets dergelijks kijken. En als je je die sekswens herinnert, wat ik

in feite wilde laten zien – het gebeurde aan de bar in het appartement van Dick Conte – wat ik in feite wilde laten zien, weer alleen door impressie, was een man die een meisje bemint op die verrukkelijke unieke wijze waarover we allemaal wel eens gedroomd hebben of die we meegemaakt hebben, dat hangt van de persoon af. Ik wilde dat op film laten zien. Maar hoe laat je dat nu op film zien? Ik had een idee. Wanneer je het tweetal ziet, terwijl hij haar lippen kust en dan haar oor, dan komt de kamera closer en closer en closer en wanneer je dan tot een reusachtige close-up van Dick Conte en Jean Wallace komt, dan verdwijnt langzaam het hoofd van Dick. Eerst kust hij haar hals en dan lager en lager en lager en dan op hét moment, Jean was ijskoud (ik denk dat ze bang was zichzelf te verraden uit angst dat Cornel laaiend op haar zou worden), maar precies op dat moment dat ik voorzien had, dat ik dacht dat hij er was en op het moment dat ze zich de verrukking zou realiseren, deed ik ‘uh-uh-uh’ [hijgt], buiten de scène en dat werd opgenomen. Cornel heeft me dat nooit vergeven. Hij heeft het me echt nooit vergeven. Ik zei, kom op Cornel, asjeblijft nou. Ben niet zo – Hij zei, hoe durf je zo’n scène met mijn vrouw te draaien? Hoe durf je? Ik zei, wat heb ik gedaan? Laat het me zien, wat heb ik gedaan? Nou, en toen kwam de censuur en ze wilden die scène niet in de film hebben. En ze riepen me in de projectieruimte, en ik vroeg hen waar ze bezwaar tegen hadden, en één vent werd heel opgewonden (ik weet niet wie hij was) en zei: ‘Deze viezigheid, een vent laten zien die het lichaam van een vrouw afzoent, dat geeft geen pas voor het Amerikaanse publiek.’ En ik zei: ‘Jij bent degene die vies is. Dat was helemaal mijn bedoeling niet. Ik liet het over aan jouw verbeelding. Als jij je dat wilt verbeelden, dan moet jij dat weten. Maar je hebt hem dat meisje geen moment lager dan haar hals zien kussen en je weet godvergeten goed –’ En hij zegt: ‘Nou wat was de intentie?’ Ik zei: ‘Jij levert de emotie. Dat is de reden waarom ik het aan het publiek overliet. Maar vertel me niet dat ik vunzig ben, of dat ik een vunzig regisseur ben.’ En ze lieten het erin, natuurlijk. Ze hadden geen poot om op te staan. Maar het was heel interessant ja, dat nietige off-screen geluidje.

PB: Het is schitterend. En Cornel heeft je nooit vergeven? Dat had hij gerust mogen doen.

JHL: Nee. Hij heeft het me nooit vergeven.

PB: Want – ik herinner me die scène, uiteraard – het is zeer verrassend en heel effectief. En het maakt precies duidelijk wat je wilde. Het beantwoordt de vraag: wat ziet zo’n meisje in zo’n jongen?

JHL: Ach weet je, dat hoeft de reden helemaal niet geweest te zijn, maar ik moest haar en mezelf een antwoord geven en ik kwam met iets dat naar mijn mening het meest voor de hand lag, want je hoeft mij niet te vertellen dat die jonge knapen waar zij mee omging, die knapen van haar stand, er ook maar aan dachten om haar op haar rug op een sofa of ergens op een

haardkleedje te gooien en haar zijden kousen uit te trekken en met haar rond te dollen. Die wachten tot ze in de slaapkamer zijn. Dat is waanzin. Iemand vroeg me eens, weet je, wat denk jij over seks? Wanneer denk jij dat je het met een grietje moet doen? En ik zei, nou, ik kan daar alleen maar een antwoord op geven, als ik op een dag toevallig eens de keuken inloop en een grietje buigt zich daar voorover en ik vind het leuk, dan laat de appeltaart maar barsten. Dan neem ik haar op de keukenvloer. Ik kan daar geen antwoord op geven, weet je. Wie zal het zeggen? Wie kan het beoordelen?

PB: Dat is waar ja. Er zijn geen regels.

JHL: Ik weet maar één ding. Ik ben een goed vader, een goed echtgenoot, een goed man en een uitstekend grootvader. Dus ik denk dat al deze dingen, voor een man vallen en zo, ik kan er over praten zoals ik wil, weet je.

PB: Wat betreft het personage van Conte, er was een zekere mate van sympathie voor Conte. Tenminste, hij was niet een volslagen schurk. Je kon hem zo'n beetje begrijpen of een zekere sympathie voor hem voelen.

JHL: Nou, als dat zo overkwam – ik was me er niet van bewust dat het personage enige sympathie opwekte.

PB: Wanneer ik sympathie zeg, dan bedoel ik niet dat je van die man hield zoals je van die twee in GUN CRAZY hield, maar hij was niet, weet je, een totale schurk. Er was een zekere –

JHL: Oh, dat kan ik wel verklaren. Dat is omdat hij een welgemanierdheid had, hij had charme; hij had zo zijn omgangsvormen. Mijn god, neem de titel 'gangster' van hem af, en iedere jongedame zou om hem staan te springen. Waarom niet. Jeminee.

TERROR IN A TEXAS TOWN, 1958

PB: En TERROR IN A TEXAS TOWN? Wat vind je daar van?

JHL: Ik ben gefascineerd door die film. En die film – geloof het of niet – werd in tien dagen gemaakt. Tien dagen.

PB: Ik heb hem niet gezien.

JHL: Ik ben zo trots op die film, weet je. En hij werd gemaakt voor – ik weet niet precies – tachtigduizend dollar. Een belachelijk bedrag. Werkelijk een grote uitdaging (...)

PB: Wanneer je een film voorbereidt, wanneer je aan een film werkt, wanneer je 's morgens op de set rondloopt, weet je dan hoe je de shots zult gaan draaien? Heb je de shots netjes uitgewerkt in je hoofd zitten of verzin je ze terwijl je aan het werk bent?

JHL: Nee, ik werk alles van tevoren uit. Ik weet precies wat ik wil doen. Diagrammen en alles.

PB: Oh, doe je dat?

JHL: En op het moment dat ik op de set loop, gooi ik dat allemaal weg. Maar ik blijf erbij, je moet eerst je huiswerk doen, wil je in staat zijn die houding aan te nemen, die houding van alles weggooien en dan zeggen, goed, nu gaan we iets doen. Want het is steeds weer zo dat datgene wat de acteurs me in volle vrijheid laten zien, veel beter is dan wat ik ooit op papier had kunnen zetten. Maar toch blijf ik zeggen dat je dat moet doen om –

PB: Jezelf in zekere zin te beschermen?

JHL: Nee, het is niet jezelf te beschermen. Je moet voorbereid zijn.

PB: De scène goed genoeg kennen zodat je –

JHL: Ja.

PB: Dus met andere woorden, je ziet jezelf vaak een bepaalde manier om een scène te draaien weggooien.

JHL: Niet vaak, altijd.

PB: Echt waar?

JHL: Ja. Stel je bijvoorbeeld voor dat dit een set is. We zitten hier en een aktrice die een bepaald stuk moet spelen, zou naar me toekomen en zeggen: Joe, wat zou je hier willen? Wat wil je dat ik doe? Nou, als ik het voor het zeggen had, nou, dan begin je hiervandaan te lopen; je gaat daar zitten; je loopt langs die jongen hier; je pakt daarginds een drankje en dan dat en dat en dat –

PB: Dat is wat je van tevoren uitgewerkt hebt? Ja, ja.

JHL: Als ik dit zou doen, dan zou ik op hetzelfde moment deze jongedame beletten me te geven wat ze thuis, in haar mentaal duistere binnenkamertje, bedacht had. In plaats daarvan zeg ik, ik heb werkelijk geen flauw idee wat we hier zullen gaan doen. Laten we het repeteren. Doe het maar zoals je het thuis gedaan hebt. Ik weet het niet. En ik geef hen totale vrijheid. Ze kunnen denken dat ze de teugels in handen hebben en erop los kunnen galopperen, als dat zo is, laat ze dat dan maar denken. Maar ik heb ze nooit losgelaten, want wanneer het niet goed is, dan houdt ik ze in. Maar ik wil hun talent te pakken krijgen. En voor mij is dat een schitterende methode van werken geweest.

Noten

Fragmenten uit Peter Bogdanovich, 'Interview', in *Cinema*, vol. 7, nr. 1, 1971, pp. 47-51. Vertaling: Céline Linssen.

1. 'Back lot': wat men de 'achtertuin' van de studio zou kunnen noemen: een complex van kleine achteraf-sets, vaak opslagplaats van afgedankte dekors of gewoon braakliggend land voor eventuele deorbouw of exterieuropnames. De term heeft meestal een meer metaforische betekenis: de plaats waar de goedkope, niet-prestigieuze B-films worden vervaardigd met de overblijfselen van de grote A-produkties. (*Red.*)

2. Lewis heeft het hier over MY NAME IS JULIA ROSS die hij in 1945 voor Columbia draaide met Nina Foch in de hoofdrol. (*Red.*)