

Interview met Edgar G. Ulmer

Peter Bogdanovich

(...)

Peter Bogdanovich: Was het [DAMAGED LIVES, 1933] een goeie film – hebt u hem wel eens terug gezien?

Edgar G. Ulmer: Ja. Ja, ik heb hem terug gezien. Een uitstekende film, echt heel goed.

PB: U hebt hem heel snel gemaakt.

EGU: De meeste van mijn PRC-films zijn in zes dagen gedraaid. Probeer je eens voor te stellen – tachtig instellingen per dag.

PB: Echt waar? Ik heb ooit eens veertig instellingen gedraaid en stierf zowat. Hoe kunt u er tachtig draaien?

EGU: Vraag het mijn vrouw – zij hield toezicht op het script. Ik was in de hele stad bekend. Ik had overal terecht gekund, maar ik had een soort exclusief kontrakt met hen. Er kwam altijd een moment rond vier uur dat ik zei: 'Alle remmen los, we beginnen een PRC-uurtje, ik geef de nummers.' Ik had een perfecte techniek uitgewerkt. Er was geen set van mij, bij die films, die niet tenminste één wand had zonder schilderijen, met niets erop, gewoon een kale grijze wand. Ik draaide mijn master-scènes, maar bewaarde de close-ups voor de laatste dag. Die speelden zich af voor die vlakke, grijze wand en ik zei dan 'kamera links', 'kamera rechts'. De acteur zei dan twee zinnen, ik hield mijn hand voor de lens en hij zei dan zijn tweede tekst, want ik kon me niet veroorloven de scène volledig door te draaien. Ik moest met de kamera monteren, want er waren mij voor een speelfilm maar 4200 meter toegemeten. Niet meer. Twee op een, niets meer.

PB: Dus u liet zelfs het klapbord achterwege. U hield uw hand ervoor.

EGU: Ja. Ik moest lachen toen ik voor het eerst in Italië kwam om daar een film te draaien en ze er op pochten dat ze de klap zo snel konden draaien. Want in het begin, toen ze nog niet genoeg filmmateriaal hadden, spendeerden ze daar niet meer dan een halve meter aan. Ik lachte. Ik zei: 'Denk je

echt dat dat snel is?' Ik liet ze zien hoe het moest.

PB: U hebt ook veel gedraaid in lange master-scènes zonder montage.

EGU: Natuurlijk. De crews maakten er een gewoonte van iets grappigs met me uit te halen. In iedere studio waar ik in de jaren veertig werkte, bevestigden ze een bordje op de kamera, op de kassette: Ulmer Short Line.

PB: Omdat u zoveel met de kamera reed.

EGU: Ik had mijn eigen dollybenodigdheden, die ik van film naar film meenam. Ik nam dat ook mee naar Italië. Toen ik *THE PIRATES OF CAPRI* (1949) daar draaide, legde ik rails van 125 meter voor een master-scène op het strand, en vanaf die tijd was er maar één uitdrukking: 'una piccola carrella'.

PB: Korte rails.

EGU: Alleen één korte rail, alleen een korte.

(...)

PB: Waarom besloot u terug te gaan naar PRC, kreeg u daar vrijheid?

EGU: Ja. Dat gebeurde op een vreemde manier. Een vriend, misschien wel de geschiktste producent van Europa in die tijd, Seymour Nebenzal, kwam naar Amerika. Hij maakte *MAYERLING* (1936) en *M*, en was, vond ik, de Selznick van Europa. Hij was een man met een uitnemende smaak. Hij kwam naar New York en we wilden een onafhankelijke filmmaatschappij opzetten. Voordat we onze plannen gestalte konden geven, huurde Metro hem in. Ik werkte in New York en Detroit. Seymour kon natuurlijk niet overweg met het bewind dat bij Metro heerste en besloot onafhankelijk te worden. Vanaf het moment dat ik hoorde dat Seymour me hier nodig had, hield ik met alles in New York en Detroit op en kwam terug naar de Coast. Na mijn terugkomst schreef ik mijn eerste grote scenario voor Seymour.

PB: Wat was dat?

EGU: *LES OTAGES* (*THE HOSTAGES*). Hij had de film al ooit in Europa gemaakt. Metro vond de schrijver die voor Seymour schreef – ik hield supervisie op de schrijver – kocht het scenario van hem en probeerde ons via het gerecht te dwingen ervan af te zien. Ze verloren het proces. We hadden een enorme hoop geld kunnen innen, maar ik stond erop dat Nebenzal zoiets niet zou doen en we kwamen tot een vergelijk, waarin de heer L.B. Mayer naar de rechtszaal moest komen en mij, in aanwezigheid van iedereen, één dollar moest betalen, omdat ik hem niets ten laste legde. Dat was het scenario dat werd gebruikt voor *SONG OF RUSSIA* (1943), die geproduceerd werd door Pan Berman voor Metro.

PB: Maar u hebt daar geen enkele credit voor gekregen?

EGU: Nee. We hebben het gewoon overgedragen

PB: Toen maakte u *PRISONER OF JAPAN* [1942]?

EGU: Eerst werkte ik aan *HITLER'S MADMAN* [1943]. Seymour Nebenzal

kwam met een idee over Nietzsche. Hij nam Emil Ludwig in dienst als schrijver, en Ludwig schreef een scenario dat niet gebruikt kon worden. Het was verschikkelijk. Ik liet mijn 'gang' van de jiddiese film overkomen om ons te helpen. Mijn vrouw en ik werkten met Hirschbein en we kregen een scenario voor elkaar. Op grond van dat scenario bracht Nebenzal \$300.000 bij elkaar en we startten de produktie. Toen verscheen Leon Fromkess op het toneel, het hele PRC-geval stond namelijk op instorten. Ik ontmoette Fromkess, toen nog een boekhouder, door mijn konnektie met Pathé Lab.¹ Pathé belastte me met het beheer van het hele programma en Seymour hielp me. Het eerste scenario dat ze mij gaven was PRISONER OF JAPAN, daar was al een regisseur voor gekontrakteerd, een man die Arthur Ripley heette. Ik moest dus de film produceren, het scenario herschrijven en uiteindelijk moest ik de laatste twee dagen draaien van de zes die hij zou doen. Daardoor raakte ik in PRC verzeild en kon er niet meer uit. Ik draaide vreselijk veel films voor hen. Wat me bij PRC overeind hield was ten eerste dat ik mijn eigen crew kon gebruiken én dat ik vanuit technies oogpunt bijna de hele studio dreef. GIRLS IN CHAINS [1943], een kleine film, was zo'n giganties financieel sukses dat we de hele PRC-studio hadden kunnen opkopen. Ik wilde geen enkel kontrakt met PRC tekenen, maar het was mijn thuis en ik kon werken en ieder idee direkt aan de top voorleggen. Onder één ding leed ik natuurlijk. Ik was zo met handen en voeten gebonden, dat ik geen kontrakten van buiten kon aannemen. Nebenzal werd een kolossale producent met WHISTLE STOP [1946], waarin hij Ava Gardner ontdekte, SUMMER STORM [1944], die Linda Darnell tot ster maakte, en hij ontdekte Lana Turner. We waren bevriend en ik bleef bij hen over de vloer komen. In die tijd werd ik 'de Capra van PRC' genoemd. Het was een prettig gezinsgevoel, niet te veel last van elkaar – als er enige last was, dan was het alleen dat we geen geld hadden, dat was alles. Fromkess werd het hoofd van de studio, hij luisterde, en als ik zei dat ik een BLUEBEARD [1944] wilde maken, dan maakten we die.

PB: HITLER'S MADMAN is geregisseerd door Douglas Sirk, nietwaar?

EGU: Het was zijn eerste [amerikaanse] film – ik nam hem daarvoor in dienst. De film werd aan MGM verkocht nadat hij gemaakt was.

PB: Het was een erg goede film, maar u kreeg er geen enkele credit voor, is het niet?

EGU: Geen enkele.

PB: Maar u werkte aan het scenario.

EGU: Scenario en dekor.

PB: Juist ja. Een uitstekende film. Sirk deed ook SUMMER STORM. Hij was een goede regisseur, vindt u niet?

EGU: Hij had dezelfde achtergrond als ik. Hij kwam uit de groep die door de duitse UFA was beïnvloed. Maar natuurlijk, wat hij later bij Universal

maakte – nee! Dat was het typiese Universal-type film wat hij maakte.

PB: Nou, hij voegde ook wat aan die films toe. Het was beter dan het Universal produkt.

EGU: In die tijd was Universal behoorlijk slecht. Ja, Siodmak maakte THE KILLERS [1946], maar dat was niet typies Universal.

PB: Vertelt u eens, waarom moest u van Ripley overnemen en de laatste twee dagen draaien?

EGU: Omdat Ripley niet erg normaal was.

PB: Maar hij was toch een goed regisseur?

EGU: Hij was een veel beter cutter. Hij monteerde FOOLISH WIVES voor Stroheim. Hij was ziek.

PB: Mentaal of fysiek?

EGU: Mentaal en fysiek.

PB: Ik weet dat hij in zijn carrière weinig films maakte – ik heb me vaak afgevraagd waarom.

EGU: Hij was ziek. Hij maakte later een erg goede film, VOICE IN THE WIND [1944].

PB: Ja, prachtig. Ik heb er niet zoveel gezien. Ik heb PRISONER OF JAPAN niet gezien. Is het een goeie film?

EGU: Vreemde film... Ja.

PB: Daarna maakte u TOMORROW WE LIVE [1942], door u geregisseerd en door Nebenzal geproduceerd?

EGU: Klopt. Bart Lytton schreef het scenario.

PB: Ik heb de film nooit gezien – was het een goede film?

EGU: Ja. Vreemd, erg vreemd. Ik was in die tijd erg beïnvloed door de Grand Guignol; het kostte me twintig jaar om dat uit mijn systeem te krijgen. Het melodrama en die absolute theatraliteit was erg, erg verleidelijk.

PB: En TOMORROW WE LIVE was een thriller?

EGU: Nee. Een griezelfilm in de woestijn met Ricardo Cortez.

PB: Daarna maakte u MY SON, THE HERO [1943].

EGU: Ja. Ik was goed bevriend met Damon Runyon en ik zette Columbia op een Runyon-lijn begin jaren dertig. Ik had het gevoel dat ik iets kon schrijven in zijn trant, en dat werd de film.

PB: Het was een vermakelijke film. Die moet u ook erg snel hebben gemaakt.

EGU: Weer in zes dagen.

PB: U werkte dus aan scenario's van sommige PRC-films die u niet geregisseerd hebt – zoals CORREGIDOR.

EGU: Klopt. CORREGIDOR en DANGER! WOMEN AT WORK [beide 1943] – een hele trits van die dingen.

PB: En daar nam u niet altijd een credit voor?



EGU: Nee, dat kon niet.

PB: Ik zag *GIRLS IN CHAINS*, vertelde u niet dat die in vijf dagen was gedraaid?

EGU: Ja.

PB: Ongelooflijk. Weet u nog hoe het idee voor die film ontstond?

EGU: Uit de krant. Er was wat politiek geknoei in een van de vrouwengevangenissen. De kranten besteedden er veel aandacht aan, en ik bedacht de titel. Fromkes en zijn rechterhand, Martin Mooney, voelden dat we er een grote kans mee hadden. Het scenario werd in drie weken of zo geschreven.

PB: De titel is erg commercieel.

EGU: Natuurlijk. Dat was precies waarmee het godvergeten ding het maakte. Aan het begin van het seizoen kwamen Fromkess, ik en Sig Neufeld bij elkaar en dan bedachten we achtenveertig titels. We hadden dan nog geen verhalen; die moesten aan de hand van die idiote titels worden geschreven. Ik ben er van overtuigd, nu ik er op terugkijk, dat het allemaal uitdaging was. Ik wist dat niets onmogelijk was. Toen *DOUBLE INDEMNITY* [1944] uitkwam en een reusachtig succes was, schreef ik voor Neufeld een scenario dat we *SINGLE INDEMNITY* noemden. We waren in staat dat soort troep in twee weken te schrijven.

PB: Werd de film niet gemaakt?

EGU: Oh, ja, hij werd gemaakt. Maar niet met die titel. Paramount dwong ons die titel te veranderen! Ik denk dat hij *BLOND ICE* heette, of zoiets.

PB: U hebt hem niet geregisseerd?

EGU: Nee.

PB: *ISLES OF FORGOTTEN SINS* [1943], wat was dat?

EGU: Dat was een overblijfsel uit de tijd dat ik met Murnau in Bora Bora

aan TABU [1931] werkte.

PB: TABU – heeft u daar aan meegewerkt?

EGU: Ja, natuurlijk. En toen maakte John Ford voor Sam Goldwyn een film die THE HURRICANE [1937] heette. De miniatuurafdeling had ongeveer tweehonderd palmbomen; ik wist dat ik ze kon overhalen die miniaturen voor een film aan ons uit te lenen – dus schreef ik ISLES OF FORGOTTEN SINS.

PB: Zodat u de miniaturen kon gebruiken?!

EGU: Juist.

PB: Het lijkt erop dat u plezier had, daar bij PRC. Wat deed u voor TABU?

EGU: Ik werkte met Murnau aan het scenario, zorgde dat al zijn apparatuur daar kwam, en ik zette de produktie voor hem op poten. Toen hij terugkwam, heb ik de film voor hem gemonteerd en zodanig geprepareerd dat Eisenfeld er de muziek voor kon schrijven.

PB: En Robert Flaherty deed weinig aan de film?

EGU: Flaherty werd na de eerste vier weken teruggestuurd. Ze konden niet met elkaar overweg. De dronken Ier aan de ene kant en de duitse Oxford-student aan de andere. Murnau was een erg, erg moeilijke man, maar een groot, groot talent.

PB: En hoe zit het met JIVE JUNCTION [1943]? Ik heb JIVE JUNCTION gezien en ik denk niet dat het een van uw beste films is.

EGU: Nee. Heeft u het konflikt gezien dat ik in het scenario heb aangebracht? Ik wilde klassieke muziek kontra jive, en dat kon niet met het weinige geld dat ik had. En, natuurlijk, het was propaganda, om de jongelui van Amerika tijdens de oorlog op de boerderijen aan het werk te krijgen.

PB: Ik zie in de credits dat Irving Wallace iets met het verhaal van doen had – was dat de Irving Wallace die romanschrijver werd?

EGU: Jazeker.

PB: Hoe vond u dat, dit soort films maken – zo snel en met onderwerpen van niet altijd de hoogste distinktie?

EGU: Ik moest compromissen sluiten om PRC overeind te houden. Nu moet ik toegeven dat ik wat schizofreen was in het maken van films. Aan de ene kant bekommerde ik mij ten eerste om de box office en aan de andere kant probeerde ik kunst en goede vormen te kreëren, met een stijl. Ik kon me niet volledig aan het commerciële onttrekken ofschoon ik wist dat het me begrensde. Ik had geen enkele reden om JIVE JUNCTION te maken, behalve dat de film gemaakt moest worden, en snel, en dat iedere stuiver voor ons van levensbelang was.

PB: Ja. Ik neem aan dat zelfs films als GIRLS IN CHAINS en ISLES OF FORGOTTEN SINS dan in deze commerciële categorie vallen, terwijl BLUEBEARD in de andere thuishoort.

EGU: Ja. Je kunt aan de hand van de kameraman die ik voor een film nam,

nagaan of ik de film erg serieus nam of niet. Voor mijn serieuze films nam ik altijd Eugene Schuftan.

PB: Draaide hij BLUEBEARD?

EGU: Ja.

PB: Wie is Jockey Feindel?

EGU: Feindel was in feite de operator,² want Schuftan kon niet in de vakbond komen.

PB: Dus kon hij geen credit krijgen.

EGU: Natuurlijk niet. Hij kreeg zoals u weet de Academy Award voor de beste fotografie bij Paul Newmans film met Jackie Gleason... THE HUSTLER [1969]. Schuftan zit nog steeds niet in de vakbond.

PB: Hm. Dus hij draaide BLUEBEARD.

EGU: Ja.

PB: Draaide hij DETOUR?

EGU: Nee, DETOUR werd door m'n oude vriend Benny Kline gedraaid. Hij draaide THE WIFE OF MONTE CHRISTO [1946] voor me en STRANGE ILLUSION [1945]³.

PB: Hoe kwam u op het idee voor BLUEBEARD? Ik vind dat een van uw beste films.

EGU: Ja. Het was een reusachtig uitdagende film.

PB: Snel gedraaid?

EGU: Heel snel – zes dagen.

PB: Onvoorstelbaar. Hij had een opmerkelijk gevoel voor stemming en atmosfeer.

EGU: Al mijn liefde voor Parijs kwam in deze film naar boven.

PB: En u creëerde Parijs in de 'back lot'.⁴

EGU: Jazeker. Ik maakte de dekors zelf, net zoals in THE WIFE OF MONTE CHRISTO. Als art-director aanbod ik van jongs af aan het Ile-de-France, Montparnasse; wat ik ook deed, ik kwam altijd weer daar terecht. Ik adoreer Parijs. Ik heb twee jaar van mijn jeugd in de Victorine in Nice doorgebracht. Ik was daar met Rex Ingram.

PB: Ja, dat vertelde u. Om op BLUEBEARD terug te komen, hij had een ongelofelijke stijl. Ik denk echt dat het een van uw beste films is.

EGU: Ja. Op de eerste plaats was John Carradine iemand, net als Arthur Kennedy, waar ik op kon bouwen. Hij begreep wat we wilden. Ja, het was een hele mooie film. PRC was er eerst niet zo gelukkig mee.

PB: Werkelijk? Maar hij bracht uiteindelijk wel geld op.

EGU: Natuurlijk. Het was in Frankrijk een van de films die reusachtig veel geld opleverden.

PB: De titel is in feite erg kommerciëel.

EGU: Ja. Ik had met Chaplin een ruzie over die titel – ik heb Chaplin geklopt. Hij was bezig met MONSIEUR VERDOUX [1947]. Ik denk dat mijn

film aardiger was. MONSIEUR VERDOUX was een verschrikkelijke film.

PB: Na BLUEBEARD maakte u STRANGE ILLUSION. Hoe ontstond het idee daarvoor?

EGU: Fritz Rotters toneelstuk in New York, *Letters from Lucerne*, met Gerte Mosheim, was een grote flop. Ik heb het gezien en het was heel aardig, hoewel niet goed geschreven – Rotter maakte meestal muzikale komedies. Ik kreeg Fromkes zover het stuk te kopen, maar toen we het scenario aan het schrijven waren, raakte ik zo ver verwijderd van Rotters toneelstuk dat we het aan hem terug hebben verkocht! Ik was in die tijd gefascineerd door de psychoanalyse en dit verhaal ging over een vader-zoon-relatie. De film werd door de kritiek heel goed ontvangen. Of hij geld opgebracht heeft, weet ik niet. Ik zat me in die tijd al dood te ergeren, ik wilde *weg* bij PRC.

PB: Maar u hebt er daarna nog vijf of zes films gemaakt.

EGU: Ja. Fromkess hield me gewoon vast.

PB: Er zitten een paar heel interessante shots in STRANGE ILLUSION; ik herinner me er een – er hangt een schilderij aan de muur en daar pant u omheen. Herinnert u zich dat shot?

EGU: Ja.

PB: Werd deze film ook snel gedraaid?

EGU: Zes dagen.

PB: Ongelofelijk. En CLUB HAVANA [1946]...

EGU: ... Ik vond het schitterend om die te maken. Ik was dol op die film. Ik had geen scenario – ik deed weer een Rossellini. Het was nooit de bedoeling geweest dat ik deze film zou maken; Russell Rouse en Clarence Greene zouden hem maken. Fromkess had al een hele crew en alles gehuurd, en een week voordat we gingen draaien, gooide hij het scenario de deur uit. Hij liet me komen en zei, 'O.K., jij zegt dat je van alles kunt. Draai het zonder scenario – verzin het.' Dus ik haalde wat acteurs bij elkaar. Ik had maar één pagina – een schets. Schuftan draaide deze film ook voor me.⁵ Ik had echt veel plezier bij deze film. We draaiden de hele film op één set. We hadden een behoorlijk muzikaal succes met het maffe ding. 'Tico Tico' werd er voor het eerst in gebruikt.

PB: Dus de uitdaging was niet het onderwerp, maar het maken van iets?

EGU: Nee! Het maken van iets speciaals – het maken van een GRAND HOTEL [1932] in één ruimte.

PB: Het was PRC's GRAND HOTEL – CLUB HAVANA.

EGU: Ja.

PB: Grappig. Waar kwam het idee voor DETOUR vandaan, mijn favoriet onder uw films?

EGU: Ik zal u iets vreemd vertellen. De zwager van Tony Quinn schreef een zeer slecht boek getiteld *Detour*. Martin Goldsmith heette hij. Ik ging er mee naar Martin Mooney en herschreef het scenario. Ik was verliefd op het



DETOUR

idee en op de hoofdpersoon, een jongen die piano speelt in Greenwich Village en echt een ordentelijk pianist wil zijn. Hij is zo'n pechvogel dat het meisje, de enige persoon met wie hij een seks-relatie kan hebben, naar de Coast vertrekt – het BLAUE ENGEL-idee. En dan het idee dat hij verstrikt raakt, op die lange weg naar het Noodlot, waar hij een volslagen verliezer is, dat fascineerde me. En zo was het ook, natuurlijk, met de jongen die de hoofdrol speelde, Tom Neal. Hij eindigde in de gevangenis nadat hij zijn eigen vrouw vermoord had. Hij deed prakties hetzelfde als hij in de film deed.

PB: Maar waarschijnlijk niet met een telefoondraad.

EGU: Nee, dat was het enige wat hij niet deed.

PB: Het was een van de meest gedenkwaardige moorden: het was een interlokale moord, door de deur en zo. Was dat een van uw ideeën?

EGU: Ja.

PB: Een griezelig touch. Ann Savage was een uitstekend personage. Hoe snel draaide u de film?

EGU: Zes dagen.

PB: Werden al deze films in zes dagen, een week gedraaid?

EGU: Zeker. De enige die twee weken in beslag nam was THE WIFE OF MONTE CHRISTO.

PB: Omdat het een kostuumfilm was?

EGU: Omdat het een *grote* film was.

PB: Grote film – twee weken! Bent u zelf gelukkig met DETOUR?

EGU: Ik ben dol op DETOUR.

PB: Wat zijn uw favoriete films?

EGU: BLACK CAT, DETOUR en NAKED DAWN.

PB: NAKED DAWN is een opmerkelijke film.

EGU: Ook in tien dagen gedraaid.

PB: In kleur?

EGU: Jazeker.

PB: Ongelofelijk. De film werd uitgebracht door Universal-International, maar niet gemaakt voor U-I.

EGU: Klopt.

PB: En wat betreft THE WIFE OF MONTE CHRISTO – hoe kwam die tot stand?

EGU: Op een dag riep Fromkes me bij zich en vertelde me dat Eddie Small een fortuin aan het maken was met THE SON OF MONTE CHRISTO [1940], met de hele familie van Monte Christo, in feite. Hij zei dat hij ook een Monte Christo wilde maken, dus we besloten THE WIFE te maken.

PB: Juist ja – dus het had weinig met Dumas te maken.

EGU: Er bestaat inderdaad een zeer slechte roman van Dumas, gesitueerd in Arabië, getiteld *The Wife of Monte Christo*.

PB: Ik heb de film nooit gezien; hoe is hij?

EGU: Het is een aardige film. Beter dan die van Eddie Small.

PB: En werd hij ook door Schuftan gedraaid?

EGU: Ja.

PB: En wie was Adolph Kull, die de credit kreeg?

EGU: Hij was ook een van de operators.

PB: Vreselijk dat Schuftan geen credit kon krijgen. Verschrikkelijk.

EGU: Het is jammer, ja. Hij heeft een credit op iedere Europese kopie.

PB: Oh, juist. Wat is HER SISTER'S SECRET [1946]? Dat was een behoorlijk goede film.

EGU: Ja, het was een remake van een Duitse film. Het was de eerste job in Amerika van kameraman Franz Planer, uit Wenen, die in 1920 met me had gewerkt.

PB: Waaraan?

EGU: SODOM AND GOMORRAH.

PB: Was dat een film?

EGU: Ja, geregisseerd door Michael Curtiz, in die tijd nog Mishka Kertész. Hij werd gemaakt in Wenen, dekors van Borsidine en mijzelf.

PB: THE STRANGE WOMAN [1946] is een film die je moeilijk te zien krijgt, maar Schuftan krijgt een credit als producent.

EGU: Schuftan had helemaal niets met THE STRANGE WOMAN te maken. Prachtige film. Hedy Lamarr kreeg er bijna een Academy-nominatie voor. Het is de enige film waarin ze ooit heeft moeten acteren. Een prachtige film. Heel moeilijk, heel mooi.

PB: Dat was de eerste film buiten PRC?

EGU: Ja, HER SISTER'S SECRET was de laatste film voor PRC.

PB: Hebben ze u vriendschappelijk laten gaan?

EGU: Ja. Ik was bij hen onder kontrakt. Zij kregen het geld voor THE

STRANGE WOMAN – niet ik. Ik kreeg \$250 per week, en zij \$1500. Ik heb met THE STRANGE WOMAN meer geld in het laatje gebracht dan zij mij gedurende mijn hele loopbaan daar betaald hebben.

PB: Hoe kreeg u de baan?

EGU: Via Hedy Lamarr.

PB: Zij wilde u voor de film?

EGU: Ja. Het was de eerste film die zij buiten MGM maakte. Zij was haar eigen producent.

PB: Wie was Jack Chertok?

EGU: De grote tv-producent – MY FAVORITE MARTIAN.

PB: Oh, juist. Hij produceerde die samen met Hunt Stromberg?

EGU: Ja.

PB: U had een behoorlijk goede cast in THE STRANGE WOMAN: George Sanders, Louis Hayward, Gene Lockhart. En een goede roman van Ben Ames Williams.

EGU: Heel moeilijk te hanteren, want hij besloeg zeven generaties. Maar ik had een goede schrijver, een jongen die heel beroemd werd, Herb Meadow. Een heel moeilijke jongen, ook. Hij werd hier naar toe gehaald voor THE ROBE [1953].

PB: CARNEGIE HALL [1947] is van het klassieke soort. Ik geloof dat het een van uw langste films is. Ik heb de komplette versie een keer gezien, en ik heb ook de ingekorte versie gezien. Ik moet zeggen dat er veel verloren gaat bij de inkorting, want de muzikale nummers zijn heel belangrijk.

EGU: Het is het klassieke tekstboek voor tv en alles geworden.

PB: Hoe kwam CARNEGIE HALL tot stand?

EGU: Ze zagen wat dingetjes die ik voor THE STRANGE WOMAN had gedaan, en ik had een goede reputatie wat betreft klassieke muziek. Stokowski is een oude vriend van me – ik had met hem de supervisie over de muziekopnames van FANTASIA [1940]. Ik maakte alle Toscanini-opnames; ik maakte het Philco Program in Philadelphia.

PB: Voor televisie?

EGU: Nee, voor de radio. Muziek is een van mijn grootste passies.

PB: Het is een interessante film, vooral door de manier waarop u met de muzikale episoden omgaat.

EGU: Het was onmogelijk om een verhaal volgens Wagners *Meistersinger* te vertellen. Ik wilde een documentaire maken, maar dat wilden ze me niet laten doen. Ik wilde de Hall laten spreken en de ervaring van de muziek geven. Ik kreeg het er niet door – moest me aan dat dwaze verhaal vasthouden. Wat moet je doen nadat Rubinstein Chopin heeft gespeeld? Moet je dan een scène krijgen waarin de *akteurs praten*? Dat is onmogelijk. Net zo onmogelijk als Hepburn en Walker in een film over Schumann gebruiken. Dat kan gewoon niet.

PB: Deze twee films werden door United Artists uitgebracht, maar door geheel onafhankelijke maatschappijen gemaakt.

EGU: Klopt.

PB: RUTHLESS [1948] is ook een van uw beste films.

EGU: Ja. Je ziet die ook in verkorte versie. Na de première hebben ze hem ingekort.

PB: Waarom?

EGU: Ik weet het niet... Hollywood-ideeën.

PB: Wat werd er uitgesneden?

EGU: Er waren drie grote sekswensen tussen Hayward en de jongen die er uitgesneden werden, en dan nog twee grote sekswensen van Greenstreet en Zachary Scott. Het was een gevaarlijk scenario dat gecensureerd moest worden omdat McCarthy er aan te pas kwam. Het was geschreven door Alvah Bessie.

PB: Maar die krijgt geen credit?

EGU: Natuurlijk niet.

PB: Wie zijn S.K. Lauren en G. Kahn?

EGU: Dat zijn namen die we verzonnen hebben. Het was in de paniektijd.

PB: In 1948 al?

EGU: Ja.

PB: Burt Glennon was de kameraman. Hij was heel goed.

EGU: Een schitterende man, hij deed de eerste STAGECOACH [1939]. Hij kreeg er een Academy Award voor. Norse klootzak, maar een schitterend kameraman.

PB: Wat interesseerde u het meest in RUTHLESS?

EGU: Het interessantst was het teruggaan voor de karakterisering – de flash-back. Verder, de volstrekte duivelsheid en meedogenloosheid wat betreft geld – dat is wat ik wilde. Ze hebben het er uit gesneden. Maar er is nog wel wat van terug te vinden in de film. Ik wilde een moraliteit maken, een jezuïetenmoraal, op drie nivo's – aarde, hel en hemel. Daarom zette ik het huis op een heuvel. Maar ze zaten me bij alles dwars, want het was een zware aanklacht tegen honderd procent amerikanisme, zo zag Upton Sinclair dat tenminste. En ik had een zwakke, heel zwakke producent, Arthur Lyons. Ach – de typiese agent.

PB: De moraliteit is iets dat u uw hele carrière al geïnteresseerd heeft.

EGU: Ja. U moet goed begrijpen, ik spreek over de moraliteit van de jezuïeten, niet over de moraliteit in de stijl van *Everyman*, dat is de britse moraliteit met de angelsaksiese achtergrond. Ik, daarentegen, zie de moraliteit in gotiese vorm, vóór de Renaissance. Ik zie het in de grijze duisternis van Duitsland, Holland, min of meer de Breughelperiode. Muzikaal gezien kan ik alleen maar naar de *Carmina Burana* verwijzen, die is uit dezelfde tijd. Bij het vertellen van een verhaal in een film is de regisseur min of meer



DETOUR

verplicht de personages te stileren zoals de personages in een kunstwerk in de kerk van de Notre Dame of in de gotiese kerken in Engeland worden gestileerd. Je hebt maar een beperkte tijd om een verhaal te vertellen, en daarom – ik ga nu van de ene theorie over op de andere, dus begrijp me niet verkeerd – moet je twee polen hebben, als in de *comedia dell'arte* en zoals dat later te zien is in onze grote western-suksessen als de man met de witte hoed en de man met de zwarte hoed. Je hebt de schitterende mogelijkheid, die geen enkel theater ooit had, om een achtergrond te creëren vanwaaruit je personages een verhaal vertellen, een complete diepgang, door het in één vorm te stileren. Neem nu bijvoorbeeld *Z* [1969], daarin vind je de hoogste vorm van stilering. De regisseur creëerde een grieks koor met blauwstalen politiehelmen, en dit wordt een thema in zijn film. Het herinnert je aan *Eumenides*, aan wat dan ook in de mythologie van het grote griekse theater van de klassieke tijd. Je zit daar en kijkt naar die film, en iedere keer dat er gevaar dreigt, iedere keer dat je overweldigd wordt door wreedheid, nemen deze blauwgehelmden het hele scherm in beslag. En kijk wat Schlesinger doet in zijn *MIDNIGHT COWBOY* [1969] – iets zo verbazingwek-

kends – en ik ben er zeker van dat hij het niet van te voren bedacht heeft. Misschien is het een gevoel. Hij vertelt het verhaal vanuit het gezichtspunt van deze Texasjongen die in New York aankomt en een New York ziet dat ik nooit gezien heb, alhoewel ik er misschien dertig of veertig jaar gewoond heb. Je hebt er de weg vanuit Texas, de flitsende, reusachtige reclameborden, het licht van de borden, en dan dat door armoede geteisterde New York, één of een half blok van Fifth Avenue af. Zijn mooiste moraliteits-shots, sterker dan Everyman die in zijn eentje voor de kathedraal van Salzburg staat, is denk ik dat shot van Dustin Hoffman, die op Fifth Avenue staat wanneer de jongen het meisje ontmoet in het hotel daar, en hij begint te dromen over Florida. Het kleine figuurtje van die man in die enorme straat met de Radio City op de achtergrond. Geen theater, geen boek heeft dat wat de kamera je kan geven. Met de moraliteit moet je één ding begrijpen – er is een hoofdthema – een thema dat zegt dat hij slecht is, daarom naar de hel zal gaan en zal boeten, maar de engelen daarboven zullen hun uiterste best doen hem zijn rust te geven. Hij verdient rust. Wanneer je dat nu in een film wilt doen, dan heb je simpelweg diepte, en een kader waar de personages in en uit lopen. Geen Cinerama, geen Cinemascope is nodig om dat voor je te doen. Een personage op het scherm gaat heen. Bijvoorbeeld, wanneer Dustin Hoffman sterft in de bus nadat de jongen twee minuten daarvoor tegen hem gezegd heeft: 'Weet je, wanneer we daar aankomen, dan ga ik een baantje zoeken en vergeet al dat andere gedoe'. Het zou je vijftien pagina's kosten om te beschrijven wat die dode figuur die daar ligt doet, en de tragedie van die jongen die naar de chauffeur loopt om te zeggen dat hij dood is. Ik probeer dat altijd te doen, en het is heel moeilijk om dat te doen, omdat je een gezichtspunt moet hebben wanneer je het verhaal vertelt. In *DETOUR* heb je het wanneer die jongen in die stortbui staat, nadat hij ontdekt heeft dat de kerel een gokker is en zich realiseert dat hij toch vermoord had moeten worden, hoewel hij hem niet vermoord heeft. Ik probeer heel sterk om niet iets specifiek te bereiken, maar het een gezichtspunt te geven. Vertel het vanuit iemand voor wie ik iets kan voelen; vertel het niet vanuit vijf gezichtspunten. Sam Goldwyn had een heel simpel devies: je moet een begin hebben, een middenstuk en een eind. Wat hij bedoelde is dat je één personage moet volgen en het verhaal vanuit dat personage moet vertellen. Nooit switchen van de jongen naar het meisje, want het scherm kan niet twee verhalen tegelijkertijd vertellen. Het moet vanuit het gezichtspunt van één persoon verteld worden; en wanneer je dat doet, dan krijg je een zekere stijl.

PB: Waarom, denkt u, is het nodig om het vanuit één gezichtspunt te vertellen?

EGU: We zijn er, bij mijn weten, meer dan veertig jaar mee bezig geweest, ons met ons publiek te identificeren. Dat is wat een regisseur probeert te

doen. Je neemt een roman of een toneelstuk dat voor Broadway geschreven is, of een origineel verhaal en dat probeer je op het scherm te krijgen. Behalve GONE WITH THE WIND [1939], wat een Amerikaanse kwaan is (het nam de plaats in van INTOLERANCE [1916] of BIRTH OF A NATION [1915] in onze overlevering) zijn alle grote films originelen geweest – geschreven, begrepen, aangevoeld voor het scherm. Als een groot romanschrijver films kon schrijven, dan zou de film nooit ten onder zijn gegaan, zoals hij nu ten onder gaat. Het is niet toevallig dat iedere Franse regisseur erbij wordt geroepen wanneer de eerste versie van het scenario klaar is. De regisseur bepaalt de dekoupage met de schrijver. Hier is het zo dat je, een maand nadat het scenario af is en iemand je het geld levert, de telefoon pakt en zegt ‘Welke regisseur kan ik krijgen?’. De schlemiel leest het, gaat naar de set en weet hoe hij de film moet maken. Weet hij het?! Schlesinger kwam uit Europa en deed er een *jaar* over om de zaak in kaart te brengen. Hij zag New York; hij zag Texas, hij zag wat de mensen doen, iets wat iemand van Amerikaanse geboorte niet kon zien. Dat is wat Buñuel doet. Iedere film die hij maakt is een moraliteit, alleen haalt hij de waterspuwers uit hun nissen daar bovenaan de Notre Dame. Dat doe ik niet. Ik zeg: gebruik het beste en meest heldere plan – te weten, eenvoudig – en speel tegen die achtergrond. King Vidor, die ik in mijn jeugd zeer bewonderde, maakte een film, THE BIG PARADE [1925]. Er is een scène waarin Renée Adorée Gilberts laars omhelst en deze vast blijft houden als de truck vertrekt naar het front. Ik was overdonderd door die scène. Dit zijn de momenten die films de moeite waard maken. Ik ben echt op zoek naar absolute voor alle dingen die ik omwille van het geld heb moeten maken.

Noten

Fragment uit: T. McCarthy en Ch. Flynn (red.), *King of the Bs*. New York 1975, pp. 387–388 en pp. 396–409. Het interview stamt uit 1970 en werd oorspronkelijk gepubliceerd in *Film Culture* 58 / 59 / 60, 1974. Vertaling: Céline Linssen.

1. Het Pathé Laboratorium was in die tijd de eigenaar van de PRC-studio's. (Red.).
2. De *operator* is degene die binnen de strenge arbeidsdeling in de Amerikaanse studio's zorg draagt voor de kadrering en de kamerabewegingen. Wat in het Nederlands de kameraman / -vrouw wordt genoemd is in Amerika en in Engeland de 'cinematographer' of 'the director of photography', degene die verantwoordelijk is voor de belichting van de film. In Nederland is de kameraman meestal verantwoordelijk voor zowel kader als belichting. (Red.)
3. De officiële credits noemen Adolph Edward Kull als kameraman bij THE WIFE OF MONTE CRISTO en Philip Tannura bij STRANGE ILLUSION.
4. Zie voor 'back lot' p. 226, noot 1.
5. Officiële credits: Benjamin N. Kline.