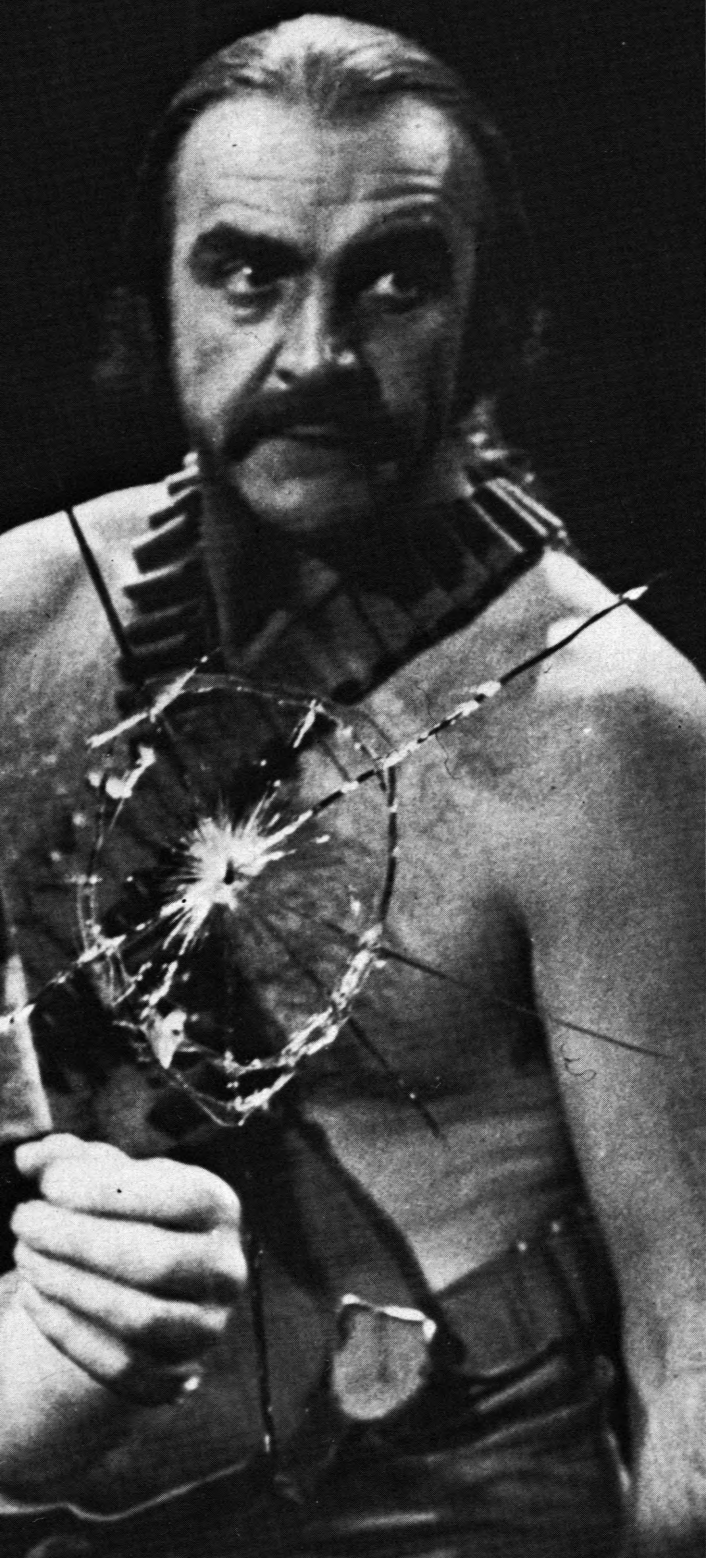


Samtale med John Boorman



Kaare Schmidt

Kaare Schmidt: På mange måder virker dine film som en blanding af den europæiske avant-garde tradition og den amerikanske action tradition.

John Boorman: Da jeg første gang tog til Hollywood – for at lave »Point Blank« – var det i en periode, hvor amerikansk film var meget konservativ, og der var meget få unge filmskabere i branchen. Amerikansk film var faktisk gået i stå, var blevet meget gammeldags og var ved at miste sit marked. Dette resulterede i, at man var meget usikker. Da jeg så kom med ideer, som jeg formoder jeg medbragte fra europæisk film, og jeg ønskede at benytte dem til »Point Blank«, der ellers er en amerikansk action-film, så var jeg i stand til at gøre det på grund af specielle forhold, som eksisterede på det tidspunkt – og dette særlig på MGM, hvor usikkerheden forstærkedes af en magtkamp indenfor selskabet, så jeg blev overladt til mig selv. Og det faste greb indenfor studiesystemet, som insisterer på at ting bliver gjort på en bestemt måde, var jeg i stand til at ryste af, på grund af held, tror jeg. Der var meget held involveret i at få lov til at lave en film, særlig en første film i Hollywood, så avanceret som »Point Blank« virkelig var.

Jeg havde alligevel en masse problemer med den, det var en hård kamp, men Lee Marvin – der havde stor betydning, dengang mere end nu, han havde lige fået en Oscar – han insisterede på, at jeg fik fuld kontrol over filmen – han var ansvarlig for at den blev lavet – og derved fik jeg meget mere magt end man almindeligvis kunne have forventet.

F. eks. ønskede jeg at lave hver enkelt scene i monotone, én (dominerende) farve, for at få det til at svare bedre til de indtryk som sort-hvid giver. Jeg begyndte i meget kolde farver, som efterhånden varmede op, for at give fornemmelsen af at denne mand, Walker (Lee Marvin), vender tilbage til livet. Chefen for MGM's *art department*, George Davis – art director på alle MGM-film de sidste tyve år – indkaldte alle afdelingscheferne, da han hørte hvad jeg ville. Han redegjorde så for mine planer, han sagde: »Der er en scene i et kontor, hvor Boorman vil have grønne vægge, grønne tæpper, grønne møbler – og der er en gruppe mænd, som alle skal være i grønne jakkesæt med grønne skjorter og grønne slips. Sådan en film vil aldrig blive udsendt, den vil blive leet ud«. Og han sluttede med at meddele, at han trak sig tilbage fra filmen, at han fralagde sig ethvert ansvar. Naturligvis stod jeg fast, og filmen blev lavet som jeg ville have den. Men det er interessant at jeg ikke kunne overbevise ham om æstetikken i denne scene. Og der var faktisk ingen, der

opdagede effekten, da filmen kom ud, ikke bevidst i hvert fald, men pointen var også at det skulle virke på det ubevidste plan.

Teorien er, at hvis man reducerer antallet af farver til et meget begrænset spektrum i hver scene, så – f. eks. hvis alt er grønt, så bliver noget af det grønne gult, og noget bliver brunt, fordi øjet spreder farverne. Jeg koncentrerer mig altid meget om farverne, for de giver virkelig meget store problemer, særlig i klipningen. Hvis man f. eks. har en rød pude og en gul stol i billedet og så klipper til noget andet, så springer farverne væk fra øjet, men det tager forskellig tid for forskellige farver at forsvinde fra nethinden. Der er masser af sådanne optiske problemer med farver.

K.S.: Hvordan kontrollerer du farverne. Kan man ikke afbalancere dem i laboratoriet?

J.B.: Kun i meget begrænset grad. Man kan forvrænge dem i nogen grad, og man kan afbalancere dem i nogen grad. Man kan tage lidt ud her og tilføje lidt der. Men man opererer jo kun med tre basisfarver, og hvis man fjerner f. eks. cyan (rød) så bliver det mere blå, alt bliver mere blå, så man kan kun justere dem til en vis grænse.

»Den sidste løve« var en meget stileret farvefilm. Der tog jeg alle kraftige farver væk, så der kun var sorte, hvide og grå (i tøj, kulisser etc.) foruden hudfarven – jeg optog kun udendørs når himlen var meget grå. Det gav en næsten mareridtseffekt, ikke?

Da jeg lavede »Udflugt med døden« var et nyt farvekontrollsystem kommet frem, som kan styre farverne uden tab af toner. Husker du hvad Huston gjorde i »Moby Dick« – og senere i »Glimt i et gyldent øje«. Han nedtonede farverne ved at sætte et sort-hvidt billede oven i farvebilledet, så man reducerer farvestyrken. Jeg testede dette, før jeg lavede »Udflugt med døden«, og jeg fandt ud af, at primærfarver nedtones i mindre grad end mellemtoner. Og det medfører, at hvis man nedtoner et billede med begge farver, så vil primærfarven kun dæmpes en lille smule, mens mellemtonen helt vil forsvinde. Så jeg optog »Udflugt med døden« helt uden primærfarver – og udelukkende i mellemtoner – og så nedtonede jeg i laboratoriet, så det fik en hård sort-hvid kvalitet.

I »Zardoz« brugte jeg en helt anden metode. Vi anvendte en masse spredningseffekter, for at give farverne en pastelkvalitet og dermed filmen en mere »flydende« drømmeeffekt.

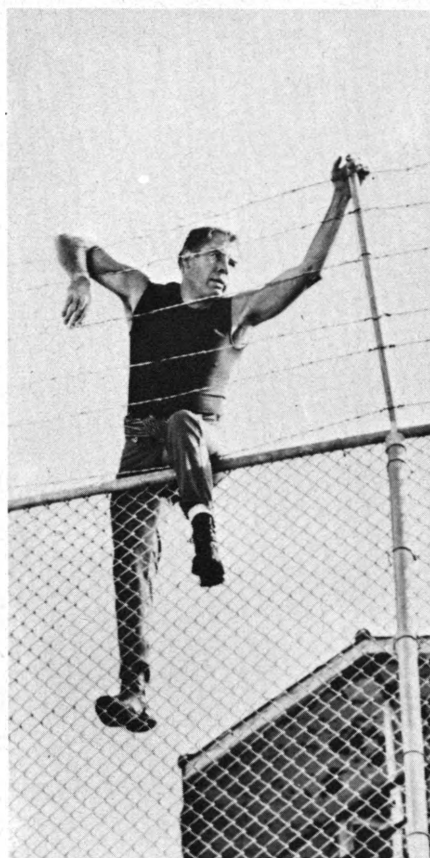
K.S.: Hvorfor det?

J.B.: Det har forbindelse med den struktur, jeg arbejder med i denne film – og i alle mine øvrige film: den mytiske struktur. Som i Gralslegenden*). Jeg er mere interesseret i mytologisk filmkunst end i naturalistisk. Og selv de af mine film, der – som f. eks. »Udflugt med døden« – har en naturalistisk overflade, har altid en mytisk struktur. Jeg prøver altid at overskride naturalismen og føre den over i en mere mytisk form. Film passer enestående godt til dette, synes jeg.

*) Sagnet om den hellige gral stammer antagelig fra Chrétien de Troyes' »Conte du graal« eller »Perceval« fra o. 1200. Perceval (eller Parzival som han kaldes i Wolfram von Eschenbachs tyske version, som Wagner brugte som grundlag for sin opera) er en ung mand, der er draget ud i verden. Han er hensynsløs og egoistisk og klarer ikke de prøver, han skal gennemgå i Gralsborgen. Da han indser sine fejl, drager han ud for at lede efter gralen – et kristent symbol, sædvanligvis et kar – som han tidligere har set, men ikke forstået betydningen af. Legenden blev siden behandlet i talrige litterære versioner, ofte kombineret med fortællingerne om kong Arthur og ridderne af det runde bord og med keltiske frugtbarhedskultiske myter.

Point Blank

er en gangsterfilm om en mand, Walker, der bliver snydt for en stor sum penge og skudt af sin bedste ven, hvorefter han går i aktion for at få pengene tilbage fra den gangsterorganisation, som vennen tilhører.



K.S.: Er gangsterorganisationen i »Point Blank« et billede på Big Business – Brewster, en af dem der er involveret i den interne magtkamp, siger på et tidspunkt til Walker, at »This is a corporation!« – eller er organisationen et billede på kapitalismen som helhed?

J.B.: Egentlig prøvede jeg at vise noget om de multinationale selskaber dér. Lang tid før det blev almindeligt. De har jo en enorm magt, og samtidig er de store og har en så diffus og bureaukratisk ledelse, at det egentligt er umuligt at nå frem til en ansvarlig leder – hvis der overhovedet er en. Det er det, Walker prøver, for at få fat på de penge, som han er blevet snydt for.

K.S.: Walker er en traditionel superhelt – ligesom Zed (Sean Connery) i »Zardoz«. Men samtidig styres han af bagmanden Yost. Er Walker den »frie individualist« eller er han det »manipulerede menneske«?

J.B.: Han er faktisk begge dele. Og det er det samme med Zed. Begge kæmper for friheden, uafhængigheden, og de er som stærke individualist-karakterer barske nok til at kunne gøre det. Man må virkelig være barsk for at kunne klare sig mod de vilkår som hersker i dag. Men samtidig bliver de manipuleret. Begge bliver de ledet frem af en slags Merlin-figur (henholdsvis Yost og Arthur Frayn), denne Gralslegendens blanding af renhed og djævel. Legenden fortæller jo, at Merlin havde Djævelen som far og var blevet født ved en jomfrufødsel. Merlin var den, der kunne skabe konger, og aldrig selv blive en. Ligeså kan hverken Yost eller Frayn selv få rensat ud i tingene og skabe en ny orden, en ny begyndelse. Men de kan lede det stærke menneske frem, og dette menneske kan så gøre det nødvendige. Zed får overvundet det ulykkelige samfund i Vortex'en, udslettet det, og får selv etable-

ret en ny begyndelse. Denne kamp mod det bureaukratiserede samfund anser jeg for overordentlig vigtig nu – inden det er for sent.

K.S.: De andre personer i »Point Blank« spørger hele tiden Walker om, *hvorfor* han kæmper for pengene, og han svarer ikke. Hvorfor gør han det – og hvorfor tager han dem ikke til sidst, hvor han kan få dem?

J.B.: Han tænker ikke på, hvorfor han gør det. Han gør det fordi han er blevet snydt, og fordi han, efterhånden som dette element mister i betydning, accepterer de værdier der omgiver ham. Men han indser til sidst at disse ting er forkerte. Som tidligere nævnt vender han langsomt tilbage til livet. Til sidst kan han vende tilbage til kvinden, Chris (Angie Dickinson), og begynde på en frisk.

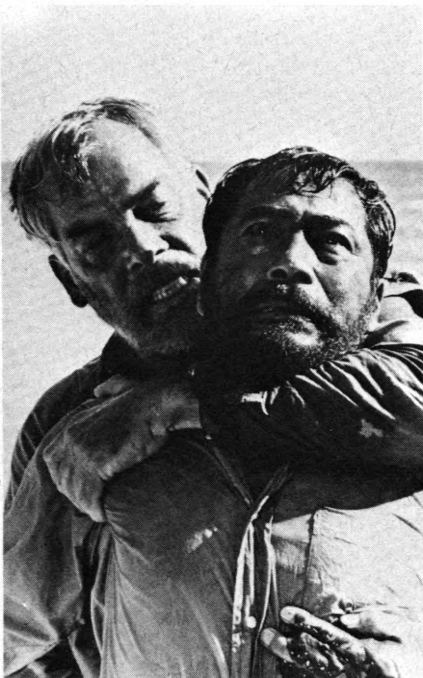
Hans kamp var faktisk jagten på den hellige gral, jagten efter sandheden. Og det centrale i denne jagt er netop, at man aldrig får fat i gralen – det vigtigste er det, man lærer under jagten. Når man endelig når gralen, så forsvinder den. I »Point Blank« lavede jeg en lille finesse til sidst. Walker står derude på øen med Yost og pengene. Men det er ikke gralen der forsvinder – det er Walker selv. Jeg vendte det om. Det er ham, der forsvinder i skyggerne til sidst.

K.S.: Hele historien kan opfattes som Walkers drøm – skyggerne til sidst, de parallelle start- og slutbilleder, og Walker, der i begyndelsen, da han ligger hårdt såret, hvisker noget om at »It's all a dream«.

J.B.: Rigtigt, det kan forstås som en drøm. Men det ændrer ikke noget ved pointen i historien.

Duel i Stillehavet

beskriver hvordan fjendskabet mellem en japansk og en amerikansk soldat, der begge er strandet på en øde ø under krigen, udvikler sig og gradvis ændres til våbenhvile, fred og samarbejde. De bygger en tømmerflåde og vender tilbage til en verden i krig.



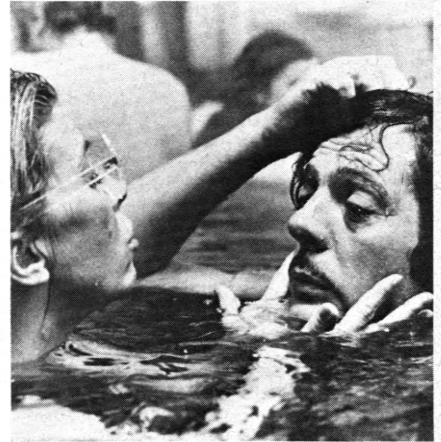
K.S.: »Duel i Stillehavet« kan ses som en fortsættelse af temaet fra »Point Blank« – som en film om at overkomme modsætninger mellem mennesker og begynde på en frisk.

J.B.: Nemlig. Det var ideen, at sætte disse to mennesker sammen, med alle deres modsætninger, der er forårsaget

af deres omgivelser, den nationale og etniske modsætning, krigen o.s.v. Gennem flere faser når de frem til at se på sig selv og den formodede modstander som blot og bart mennesker – der ydermere er sidestillet i samme situation. Så må de finde ud af, at de i virkeligheden behøver hinanden. Og så kan de nå frem til at samarbejde. Filmen er meget stiliseret. Der er jo kun disse to personer overhovedet. Så jeg tror ikke der var nogen, der så den som bare endnu en krigsfilm. Principperne kommer meget klart frem, og jeg mener at de er vigtigere nu end nogensinde.

Den sidste løve

beskriver hvordan en adelig rigmand finder ud af, at problemerne i en fattig gade i London op til hans palæ, skyldes hans egen udbytning af gadens beboere. Han prøver på forskellige måder at hjælpe, men først da han forærer dem al sin ejendom, og de selv erobrer den fra hans snyltende venner, er grunden lagt til en ny begyndelse.



K.S.: »Den sidste løve« foregår ligesom »Zardoz« på to niveauer. Her er det kombinationen af socialrealisme og eventyr. Filmen fortæller faktisk hvordan eventyrets prins løser det kapitalistiske samfunds klassekamp ved – da han som hovedpersonerne i dine andre film har erkendt tingenes tilstand – at opgive sin position, sine penge, ejendomme og privilegier. Mener du at besidderklassens frivillige tilbagetrækning vil løse problemerne?

J.B.: Jeg tænker slet ikke på tingene i de termer. Der er selvfølgelig nogen, der har for meget og andre, der har for lidt, men jeg tror, det skyldes denne idé om bare at rage så meget til sig som muligt. Man prøver bare at rage til sig og så skidt med alle de andre. Det er forkert og vi må ændre indstilling til de ting.

K.S.: Til slut – da gadens beboere og Leo har vundet – springer Leos palæ, symbolet på et liv i nydelse, i luften. Dette vises ikke kontinuerligt, derimod gentages det samme punkt i sammenstyrtingen i forskellige shots. Denne urealistiske form markerer sammenbruddet som symbolsk. Går det på Leo som enkeltperson, en livsform, eller hele samfundet?

J.B.: Det gælder Leo som enkeltmenneske. Den sidste dialoglinie i filmen er noget med »We didn't change the world but we surely changed our street«, og det var netop det, jeg ville vise med filmen. Det er let nok at gå og fantasere om at ændre verden, men det er også uansvarligt, når man ikke prøver på at ændre de forhold, der umiddelbart omgiver en. Jeg tror, man når længere ved at prøve at tænke over forholdene der hvor man bor, forholdet til de mennesker man omgås. Og så prøver at rette fejlene her. Så vil meget være vundet og så er der et godt udgangspunkt at arbejde videre på. Leo er på den måde det enkelte menneske, der finder ud af, at problemerne ligger meget nærmere end han egentlig troede.

Udflugt med døden

følger fire bymenne-
sker, som tager på ka-
notur i et område der
skal inddæmmes, og
som kommer ud for
ubehagelige konfron-
tationer med den bar-
ske natur og de primi-
tive beboere. De gør
ting de ikke ville have
forestillet sig og ven-
der hjem med trau-
mer.



Zardoz

er en fremtidshistorie
udspillet i år 2293. –
Verden er opdelt i
»Yderlandene« – be-
folket af »bødlerne« –
og i »Vortex« – hvor
»de evige« lever i et
stillestående, medite-
rende samfund. Hertil
kommer bødlen Zed,
og han tilbagegiver
»de evige« dødens
gave.

K.S.: Dette gælder også for personerne i »Udflugt med døden«. Historien er den klassiske flugt tilbage til naturen – men her går det helt galt. Den første, det går galt for, er Drew, den intellektuelle i gruppen. Da de i selvforsvar har dræbt den første hillbilly, bryder Drew sammen. Han omkommer derefter i et vandfald. Blev han skudt af den anden hillbilly eller begik han selvmord?

J.B.: Det er en af de ting, der ikke er til at afgøre i filmen. Og jeg ønskede det sådan. Ed, spillet af Jon Voight, kravler op på klippen og finder en hillbilly deroppe, bevæbnet oven i købet. Han dræber ham, og det er netop vigtigt, at man ikke véd om Drew blev skudt. For hverken Ed eller de andre kan være sikre. Og det er en væsentlig del af Eds problem. Var han, ved at afgøre at det første bonde-
drab skulle hemmeligholdes, skyld i at Drew begik selvmord? Og blev han derved skyld i mord på en uskyldig?

K.S.: Du konfronterer her kulturen og naturen. På forskellige planer undertrykker de hinanden i filmen. F. eks. ses kulturens bulldozere i begyndelsen i gang med at ind-
dæmme den frie natur og gøre floden til en kunstig sø, personerne har deres uhyggelige oplevelser på denne »the last unspoiled river«, og til sidst har i hvert fald Ed traumer – naturen der trænger op i kulturen. Hvilken er den stærkeste?

J.B.: Tja – jeg ved ikke rigtig, hvordan jeg skal svare på det. I filmen er naturen meget stærk, og det er særdeles chokerende for disse mænd, som har levet så beskyttet mod naturen, pludselig at blive udsat for dens kraft. Det er en af de ting, der sker. Imidlertid uddrager de også på en måde selv en vis styrke fra den. Foruden næsten at blive knust af den, får de også en vis kraft fra den, som de til gengæld kan sætte op mod det kulturelle chok, som de samtidig er udsat for. De to størrelser er indbyrdes forbundet.

K.S.: I »Udflugt med døden« er forholdet så problematiseret at det kan være vanskeligt blot at rede det ud. Men i »Zardoz« er det stillet mere enkelt op. Her er problemet, at mennesket totalt har overvundet naturen, floden er ind-
dæmmet.

J.B.: Jeg vil netop vise hvor farligt det er. Filmen skulle give et billede af samfundet som det er i dag og konsekvensen af det – det er for at understrege konsekvensen, at den er henlagt til fremtiden. Når mennesket bliver i den grad afsondret fra naturen, både den omgivende natur og dets egen natur, så forsvinder enhver udfordring. Og det er netop udfordringerne, jagten på et mål, som i grals-
legenden, der giver tilværelsen en eller anden mening. Når alle problemer er overvundet, er der ingen udfordring mere. Merlin-figuren Arthur Frayn har erkendt dette. Han er kommissær for Yderlandene, og har derved mulighed for så at sige at skabe Zed som sit våben mod Vortex'en. Fra at være en rent destruktiv bøddel i guden Zardoz' bil-
de bliver Zed en frelser, der overvinder Zardoz og det mislykkede samfund bagved.

K.S.: Dette samfunds grundlægger forstår til sidst, hvad han har gjort galt. Han siger: »We challenged the order of nature... We forced the hand of evolution«. Og gude-
hovedet (Zardoz) uden krop flyver rundt som et symbol på menneskets totale magtovertagelse. Er dette den gamle modsætning mellem hånden og åndens arbejde, som f. eks. i Fritz Langs »Metropolis«?

J.B.: Det er lang tid siden jeg har set »Metropolis«. Jeg tror ikke jeg er inspireret af den, snarere af Kubricks »2001«. Det er faktisk lidt af den samme historie, gen-
fødslen til sidst og Tabernaklet der svarer til Hal 5000. Jeg tror ikke at mennesket magter at styre alt – endnu. Det kan være vi kommer så vidt. Men hvad er der så til-
bage? Jeg mener, at vore muligheder ligger indenfor de

rammer som evolutionen sætter. Jeg tror ikke på revolutioner. Og tanken om mennesket som Gud giver mig kuldegysninger. »Zardoz« drejer sig på bunden om mennesket som Gud.

K.S.: »Zardoz« er bl. a. inspireret af Tolkiens »Ringenes Herre«. Vil du filmatisere den?

J.B.: Det var det jeg oprindeligt planlagde, men den ville blive for dyr.

K.S.: Jeg har hørt at du har et manuskript liggende til en film om Gralslegenden?

J.B.: Jeg er ikke færdig med det. Jeg arbejder på det. Jeg arbejder for tiden sideløbende på to ideer – og jeg må snart træffe et valg imellem dem. Den ene er en meget bizar, nærmest sort komedie, som jeg håber at kunne lave med Lee Marvin, hovedsagelig fordi han har denne specielle evne – som man så lidt af i »Cat Ballou«. Men den er aldrig blevet rigtig udnyttet, og det har jeg lyst til at gøre. Den anden idé drejer sig om en mand og en kvinde, han intellektuel og på en måde fremmedgjort, hun meget direkte, følelsesmæssigt direkte, og han må faktisk bruge hende til at skabe kontakt udadtil – og så mister han hende. Men det er i nok så høj grad deres omgivelser, der interesserer mig, højfinans, bankverdenen, oliebranchen, multinationale selskaber – alle disse vanvittige ting.

K.S.: Der er en gevaldig nostalgi-dyrkelse for tiden. Findes der ikke også nostalgi i »Zardoz«?

J.B.: Jo, disse mennesker i Vortex'en er præget af en længsel efter en bestemt fortid. Vi møder Vortex'en i filmen på et tidspunkt, hvor den er blevet dekadent, og hvor den tydeligt nok ikke fungerer mere. Og så vender de sig mod fortiden. Pointen med Renegaterne var at vise denne nostalgi efter en fortid fuld af dårlige ting. En af de interessante ting ved nostalgi er at folk ser tilbage efter netop dette – nostalgi gælder almindeligvis dårlige ting, svagheder og sådan noget, som f. eks. nostalgi med hensyn til den anden verdenskrig. Og den var da for de fleste en højst ubehagelig periode.

K.S.: Hvad mener du om den moderne mysticisme, f. eks. »Eksorcisten«? »Zardoz« er vel også en form for mysticisme?

J.B.: Det er den vel til en vis grad. Men det mystiske element – og problemstillingen i det hele taget – i »Zardoz« er dog slet ikke på det primitive plan, overtro etc. »Eksorcisten«, den nye djævleryrkelse, okkultismen – det er jo lige lukket tilbage til middelalderen, uha. Det forekommer mig, at der er så mange film, der beskæftiger sig med noget uvæsentligt. Flere og flere nyere film har mindre og mindre i sig. De er afgjort bange for at behandle ideer. Jeg selv kan bedst lide film, der er fyldt med alt muligt, så de bliver et oplevelses-orgie. Det var det jeg prøvede at lave med »Zardoz«, et orgie i ideer, forskellige teknikker, special effects, følelser og så videre.

K.S.: Da Ven dør til sidst i »Zardoz«, siger han: »It was all a joke«. Er det fortællerens meddelelse, din kommentar?

J.B.: Ja, det er en vits – ligesom livet er en vits.

OM TEMAERNE OG IDEERNE

K.S.: Du dyrker de store emner. F. eks. findes der et overlevelsestema i alle dine film – eller snarere ideen, at der må mere end overlevelse til for at gøre det værd at leve. Den mest primitive i gruppen i »Udflugt med døden«, Lewis (Burt Reynolds), bærer skiltet »Survival« på sin lædervest, og han siger på et tidspunkt: »Machines can fail, the system can fail, but what is left is survival«. Og denne holdning skaber problemerne. »Duel i Stillehavet« tydeliggør ideen. De to personer når efterhånden frem til en fredelig sameksistens, hvor de kan overleve, men ikke kommer hinanden ved. Først da de derefter når til samarbejdet kommer der mening i det, de skaber noget, de skaber basis for en slags produktion, der bringer dem videre.

J.B.: Det er jeg altså enig i. Men var det en konstatering eller et spørgsmål? Jeg mærkede at spørgsmålet lå der, men jeg var så interesseret i det du sagde. Det er en præcis iagttagelse. Overlevelsesspørgsmålet er en problematik jeg er meget interesseret i. Det hænger sammen med den mytiske struktur, jeg arbejder indenfor. Gralslegenden, som optager mig meget, har også et væsentlig element af overlevelse, som kommer til udtryk på en meget enkel måde. Under selve jagten på gralen drejer det sig tydeligt nok i høj grad om at overleve, simpelthen. Ofte glemmes jagten i selve kampen for at overleve farerne på rejsen. Og det er karakteristisk, at helten ofte kommer på vildspor og endda glemmer sit mål. En anden ting ved Gralslegenden, der interesserer mig, er forholdet til naturen, problemet med at komme i balance med naturen, ikke blot træerne og sådan noget, men de virkelig grundliggende kræfter i naturen.

K.S.: Anser du forholdet mellem kulturen og naturen for at være et dualistisk forhold eller et dialektisk?

J.B.: Jeg mener det er dualistisk. Altså: vi har på den ene side menneskets forhold til naturen og på den anden side forholdet mellem kulturen og naturen, hvor det er videnskaben overfor naturen der er vigtigst. En af de ideer, der har været meget udbredt i de sidste hundrede år, siden den industrielle revolution, er den tanke at vi, eller videnskaben på vore vegne, kan overvinde naturen. Sådan har man forestillet sig det, ikke blot i videnskaben men snarere som en generel fornemmelse. Og jeg tror dette har gjort stor skade. Det er blandt andet denne idé om mennesket som Gud, som »Zardoz« handler om. Det er kun et tidsspørgsmål før sygdomme vil være overvundet, og konsekvensen af dette er, at vi overvinder døden, som vil være den sidste fjende, der kan overvindes.

På enhver måde har denne idé understøttet en vis tankegang, en vis higen i vort samfund. Folk vil f. eks. sige: Jeg behøver ikke at bekymre mig om dette eller hint – jeg behøver ikke at bekymre mig om døden, før jeg dør vil vi sikkert leve evigt under alle omstændigheder – det gør ikke noget at jeg ryger nu, før jeg får kræft vil man have fundet en kur.

Denne bredt accepterede holdning har ført os til overlegenhed og foragt for selve naturens rytme. Vi begynder nu at indse hvilke problemer denne tankegang har været skyld i, f. eks. med hensyn til forurening og ressourcernes forsvinden. Selve denne tanke – at overvinde naturen – er nu i ruiner! Folk begynder nu at indse, at den ikke kan overvindes. Vi er nødt til at finde et mere beskedent ståsted.

K.S.: Hvad mener du så må være menneskets egentlige stræben og mål, hvis det ikke er at overvinde naturen?

J.B.: Jeg siger ikke at det er en dårlig ting at søge at finde viden på enhver mulig måde. Det går jeg helt ind for. Men vi er nødt til at gå frem med større ydmyghed. Menneskets forholden sig til naturen er nødt til at være mere underdanig, end vi har antaget i de senere år. Livets mening – hvis der er nogen – kunne defineres som stræben efter viden og sandhed – hvad ellers?

Men for at vende tilbage til Gralslegenden: det er et af Gralslegendens karakteristika, at helten i sin stræben efter sandheden finder sit ståsted, i et afbalanceret forhold til andre mennesker og til naturen. Han finder sin position i verden og han finder sig selv. Og hans egen identitet har noget at gøre med dette forhold, ikke?

K.S.: Et hovedtema – måske hovedtemaet – i dine film er, mener jeg, spørgsmålet om fortrængning, psykologisk fortrængning, fortrængning af primærdrifter, kulturens fortrængning af naturen på flere planer. Går du ind for den freudianske menneskeopfattelse, og anser du problematikken for at være social, altså for at indbefatte en samfundsmæssig baggrund, eller betragter du den som rent psykologisk?

J.B.: Det hænger delvis sammen med hvad jeg tidligere har sagt. Jeg beskyldes somme tider for at være fascist, hvad det så end er, specielt i forbindelse med voldsproblematikken. Det jeg siger i »Zardoz«, og også i »Udflugt med døden«, er, at disse aggressive instinkter findes i mennesket. Det er ikke nogen særlig dybsindig tanke, men de aggressive instinkter findes under alle omstændigheder. Og det er ikke sundt eller fornuftigt at lade som om de ikke findes. Det er bedre at erkende deres eksistens og prøve at finde ud af, hvordan vi skal forholde os til dem.

K.S.: Hvad mener du så om en film som Kubricks »Clockwork Orange«? Den drejer sig jo netop om det.

J.B.: Ja, netop. Jeg ønskede faktisk at lave den film. Jeg prøvede at komme til det for nogle år siden, men det lykkedes mig ikke at rejse pengene. Jeg synes mægtigt godt om historien. Og det er naturligvis en fantastisk dygtigt lavet film. Jeg har visse indvendinger, men det er en meget vellavet film.

En af de ting, jeg behandler i mine film, er hvad der sker når disse aggressive instinkter vækkes på en eller anden måde. Og hvordan vi kan forholde os til dem, kontrollere dem og samtidig lade dem komme til udtryk. I »Udflugt med døden« ses hvordan en mand som Ed – spillet af Jon Voight – en mand der er ganske u-aggressiv og mild og sorgløs, og som sandsynligvis kunne leve hele sit liv på den måde, hvis det ikke var for de specielle omstændigheder, der gør at han tvinges til at erkende de aggressive instinkter som en del af ham selv, et element i ham selv, som han ikke har haft kendskab til. Han kunne have levet sit liv uden at være kommet til at udforske sig selv nærmere. Det er et andet spørgsmål, der er interessant: er det bedre ikke at udforske sin egen personlighed, er det bedre at lade en del af sin personlighed forblive fuldstændig udforsket, eller er det vigtigt at prøve at finde ud af alt om sig selv, selv hvis det indebærer, at man må prøve sig selv under forhold, der vil vække aggressiviteten og indebære mulighed for voldelig fremfærd?

K.S.: Det er netop dette, der debatteres i »Zardoz«, f. eks. i konfrontationen mellem de to kvinder, May og Consuella.

J.B.: Netop.

K.S.: – og i konfrontationen mellem Vortex'ens livsform og det Zed (Sean Connery) repræsenterer. Zed siger på et tidspunkt: »Knowledge is not enough«. Hvad mangler?

J.B.: Zed modtager jo netop Vortex'ens samlede viden, og det vil sige hele det fundament, som dette samfund lever på. Og det samfund – menneskene i denne livsform – har fortrængt menneskets grundliggende instinkter og drifter – samt den kulturelle fortid. Ideen er naturligvis at vise, at da verden, den verden vi kender, brød sammen, samlede denne intellektuelle elite sin tids og fortidens skatte, kunstkattene, videnskaben, litteraturen etc., ligesom i den mørke middelalder, hvor man i klostrene beskyttede bøgerne, kopierede Bibelen o.s.v. Og i selve museet findes denne kulturelle fortid, som det samfund, der brød sammen, var ved at miste forbindelsen med – hvilket er en af grundene til at det må gå så galt. Vortex'en markerer netop dette brud i dets konsekvens, man har fortrængt den gamle kultur. Det var netop dette, jeg ville vise ved at anbringe museet under jorden. Jeg ville antyde, at det var noget ubevidst, racens historie som en del af det ubevidste i mennesket. Derfor var museet »nedenunder«, under jorden.

Du spurgte mig tidligere om Freud. Faktisk er jeg betydeligt mere på linie med Jung. De tanker, jeg her har nævnt, er noget som Jung har arbejdet meget med, med meget fine resultater, synes jeg. Freud var ligesom for teoretisk, han var uden egentlig forbindelse med de ting, som han vidste så meget om. Han var naturligvis meget dygtig, men Jung havde noget, som jeg finder afgørende i denne forbindelse. Han havde, naturligvis i kraft af sin barndom på landet, en meget nær kontakt med folk, og det har betydet meget for hans arbejde. Har du læst den brevveksling mellem dem, som lige er blevet udgivet? Nå ikke. Jeg finder, den illustrerer dette meget tydeligt.

Men for at vende tilbage til »Zardoz«: Renegaterne er netop udtryk for disse menneskers ubevidste higen efter deres historiske fortid. Og selv om Renegaterne higer efter noget sygt, så peger de i retning af, hvad hele dette samfund mangler, nemlig kontakten med den evolutionære kulturelle udvikling i balance med naturen. Her har vi et eksempel på det komplicerede i forholdet mellem naturen og kulturen, som vi har snakket om, sammensmeltningen af kultur og natur i mennesket, som en ubevidst higen efter balance mellem naturen og den kulturelle, historiske udvikling. Menneskene i Vortex'en har fjernet sig helt fra denne balance.

K.S.: Det er derfor de må ende med at blive Apatikere?

J.B.: Ja. Det samfund har elimineret enhver mulighed for et sundt menneskeligt ståsted. Og enhver udfordring er væk. Så må man kede sig til døde. Bortset fra at de heller ikke kan dø. Ikke engang det har de tilbage. Døden er den sidste, afgørende udfordring, der tvinger os til at handle på en eller anden måde, for vi har jo kun ét liv, en afgrænset levetid. Og Zed kan give menneskene i Vortex'en døden tilbage, og dermed en mening i livet. Han kan jo også give dem kærligheden tilbage, sexualiteten, aggressiviteten og de grundliggende menneskelige instinkter i det hele taget. Det er blandt andet det han kommer til at forstå.



Individualisten Zed har tilbagegivet
Vortex'ens beboere dødens gave.

K.S.: Han bringer hovedet tilbage på kroppen?

J.B.: Det kan man godt sige. Han bringer balance i tingene igen, så han – og menneskeheden – kan begynde på en frisk.

K.S.: Og dette sammen med kvinden, Consuella, der via ham også forstår hvad der har manglet. Kvindefigurerne i alle dine film – i »Duel i Stillehavet« optræder endda kun et fotografi af en kvinde – viser kvinden som den, der venter på manden. Han er den afgørende. Mener du, at kærlighed nødvendigvis må være »evig« og kun findes indenfor ægteskabet? Og hvad mener du om kvindens frigørelse?

J.B.: Kvindens frigørelse? Jeg tror, at det vi har brug for, er mandens frigørelse. Jeg er helt for kvindens frigørelse. Det vil jo betyde, at kvinderne kommer ind i alt det kedelige arbejde. Lad dem bare tage sig af administration, politik, bureaukratiet. Det er de i virkeligheden meget bedre til end mændene. Og så kunne vi nusse mere fredeligt rundt, hæ, hæ. Med hensyn til evig kærlighed og ægteskab, tja – det kan jeg ikke svare på.

K.S.: Mener du, at menneskelige følelser er noget evigt

og uforanderligt, noget der ikke ændrer sig i forbindelse med samfundet og ændringerne i samfundet?

J.B.: Det véd jeg ikke rigtig. Jeg formoder, følelserne ændrer sig, men på hvilken måde og i hvor høj grad, det véd jeg ikke. Jeg er ikke filosof.

K.S.: Du har snakket om menneskets instinkter som noget afgørende. Mener du, at f. eks. Eds problemer i »Udflugt med døden« ikke skyldes det samfund, han lever i?

J.B.: Jo, på den måde at han lever afskåret fra naturen. Han repræsenterer de mennesker – hovedsagelig folk fra bysamfund, sovebyer etc. – som er løsrevet, fremmedgjort, fra naturen. De er afskåret fra oprindelsen til de ting, de lever af. De spiser mad, og de har ingen anelse om, hvor denne mad kommer fra, eller hvordan den er dyrket. De har ingen kontakt med dyrkningen af deres føde. De bruger materialer, de går i tøj o.s.v., og de har ingen idé om hvor det kommer fra, ikke engang hvilket land det kommer fra eller hvilke mennesker, som producerer det. Denne fremmedgørelse, som jeg tror er fantastisk farlig, og som præger Ed, skaber en form for slapshed og en form for magelighed. Den skaber mennesker, som er overfladiske i ordets virkelige betydning. Og vi er alle mere eller mindre involveret i denne fremmedgørelse. Det man ser i »Udflugt med døden« er en mand, der er fremmedgjort på denne måde, mangler balancen med naturen i fatal grad, og som kommer tilbage til denne kontakt med naturen.

K.S.: Mener du at denne fremmedgørelse kun findes i det kapitalistiske samfund, eller vil den også være at finde i det socialistiske samfund?

J.B.: Jeg tror det hænger sammen med industrisamfundet. En masse af problemerne begyndte med industrialiseringen. Jeg tror at det virkelig er her årsagen ligger. For eksempel – jeg véd ikke, hvordan tilværelsen former sig i Danmark, I bor i et landbrugssamfund og det er ret lille, så jeg formoder, at båndene til landet er meget nære, ikke? Nå ikke. Adskillelse? OK. En af grundene til at jeg bor i Irland er, at det er et land, som ikke har oplevet den industrielle revolution. Og de af os, der holder af landet, håber, at vi kan springe den industrielle revolution over og anvende teknologien uden industrialiseringen. Det kunne blive det led, der forbandt kulturen og naturen, så vi fik den nødvendige balance på dette punkt og samtidig kunne fastholde et højt udviklingsstade – og endda fortsætte udviklingen, uden at mennesket blev ødelagt af den.

Jeg boede på et tidspunkt på en Stillehavs-ø og så hvordan folk levede lykkeligt uden den moderne verdens bekymringer. Men jeg kunne ikke slå mig ned sådan et sted. Man kan ikke løbe fra sin viden! Hvis jeg indenfor »Zardoz«s rammer skulle vælge, om jeg ville være en af Bødlerne, en af Bestierne eller en af de Evige, så ville jeg vælge at være en af de Evige, på trods af hvad det indebærer. Det måtte jeg gøre ud fra min baggrund.

K.S.: »Zardoz« kan ses som en diskussion af kollektivt-tankens muligheder – og bredere, af det socialistiske samfunds muligheder – eller mangel på samme. Er filmen et skræmmebillede af det socialistiske samfund?

J.B.: Ja, det er den – blandt andet. Jeg tror som sagt ikke på, at en revolution vil gøre forholdene bedre.