

# Jean-Daniel POLLET



»I »Barnebruden« behandler jeg menneskenes manglende evne til at kommunikere med hinanden.«

at gøre det, var det, fordi novellen fra Dostojevskijs hånd var *dårlig*. Jeg ville f. eks. aldrig have tilladt mig at lave noget om ved »Brødrene Karamasov«. Men det kunne jeg godt gøre med »Barnebruden«, som langtfra er noget mesterværk. Det tema, Dostojevskij behandler i den, er skyldfølelsen. Manden spørger sig selv: Er jeg skyldig eller ikke? I filmen har jeg givet fortællingen et andet indhold. Her drejer det sig om menneskenes manglende evne til at komme i kontakt med hinanden. Noget andet, der interesserede mig ved denne fortælling, var manden, der faldt i tanker ved siden af sin døde kone. Det tvang mig til at løse et rent filmisk problem på grund af de stadige spring fra nutid til fortid og dermed fra døden til livet.

– Har De andre planer ud over »Lancelot du lac«?

– Ja, jeg havde blandt andet også planer om at lave en film for De Laurentiis om verdens skabelse og syndfloden. Skabelsen har altid interesseret mig meget som emne. Jeg var kommet temmelig langt med denne plan, idet jeg allerede sammen med 30 gartnere havde »genopbygget« hele det jordiske paradys. Men da det først var kommet så vidt, gik det op for mig, at De Laurentiis ikke ville give mig frie hænder, og så nægtede jeg at fortsætte. Nu er planen taget op igen på andre betingelser, der giver mig fuldstændig frihed til at gøre nøjagtig, hvad jeg vil. Jeg håber, der bliver noget ud af det. Haven eksisterer for øvrigt endnu, og vi kan godt bruge den til filmen.

– Hvad er det, der interesserer Dem ved dette emne? Er det den bibelske tone, der optager Dem?

– Nej, absolut ikke. I hvert fald ikke direkte. Det er som bekendt ikke emnet, der giver filmen stil. Man kan tage et fuldstæn-

dig anti-religiøst emne og lave en religiøs film ud af det – og omvendt! I dag er så godt som ingen af de film, der er lavet over et religiøst emne, religiøse, og de fleste dramatiske film er heller ikke dramatiske... Det, der interesserer mig, er at skildre verden og menneskene i deres oprindelige tilstand. Det er det modsatte af verden af i dag. I verden i dag har vi ikke mere direkte kontakt med tingene. Et eksempel på dette er en del af de skibe, amerikanerne bruger til krydstogter, og hvør folk lever som i en undervandsbåd med air-conditioning og alt muligt. Deres eneste kontakt med vandet er, at de ser det på et lærred. Her har vi et typisk billede på verden i dag, hvor vi kun ser tingene omkring os i et spejl...

– De virker ganske overordentlig pessimistisk!

– Jeg tror bare, jeg er klarsynet. Jeg føler gennem en slags antenne, at verden går en åndelig og materiel katastrofe i møde. Men den åndelige kommer først, fordi folk i vore dage går gennem livet med lukkede øjne. De forstår ikke mere at lukke dem op, og de kender ikke mere tingenes værdi. Filmene, den illustrerede presse og fjernsynet opdrager os ustandselig til ikke selv at tænke. Livet er blevet et mareridt. Paris er blevet en hæsliq by. Den er uundværlig, fordi det er der, det foregår, men samtidig er den blevet umulig at leve i. Alting bliver amerikaniseret. Og det er efter min mening roden til alt ondt. Baudelaire sagde allerede i 1850, at amerikanerne var et folk, der var gået direkte fra barbari til dekadence uden at have passeret civilisationen undervejs. Og nu gør vi som de, – vi forveksler tingenes pris og værdi. Derfor er det også blevet umuligt at lave film i Frankrig, med mindre man vil bruge Belmondo, Delon eller Brialy...

M. D.

Jean-Daniel Pollet, som er født i 1936, har allerede præsteret et betydeligt arbejde inden for filmkunsten. Foruden en række udsendelser i fransk fjernsyn (bl. a. 10–12 udsendelser i serien »Dim Dam Dom« og en om den græske forfatter Kazantzakis) har han lavet flere kortfilm: »Pourvu qu'on ait l'ivresse« (1957), »La ligne de mire« (1959–60) og »Méditerranée« (1963), som af avantgarden inden for filmkunsten endnu den dag i dag betragtes som et banebrydende værk af enestående karat. Senere har Pollet så desuden lavet en række noget længere film: »Une balle au coeur« (1965), »Tu imagines Robinson« (1968), »L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« (1969) og »Le maître du temps«, som han optog i Brasilien og gjorde færdig i maj i år. Betegnende for disse film er det, at praktisk talt ingen endnu har haft lejlighed til at se dem. Jean-Daniel Pollet er ikke nogen filmskaber, man regner med inden for det eksisterende udlejningssystem. Og som det fremgår af nedenstående interview, er han også på andre områder en outsider, – ikke mindst hvad sproget og den filmiske udtryksform angår.

– Hvorfor er det umuligt at få Deres film at se selv i Frankrig? Hvorfor bliver de ikke vist i biografene?

– Af flere forskellige grunde. Hvad »L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« angår, er det ikke lykkedes de to medproducenter at komme til forståelse med hinanden, og for øjeblikket ligger de i proces. Derfor har det hidtil været umuligt at få filmen ud. Det er altså, hvad man kan kalde hændeligt uheld. Hvad mine øvrige film angår, er de alle sammen blevet vist på filmmuseet i Paris, nogle af dem også i fjernsynet og i filmklubber, men ingen af dem har været vist i biografene. Men det er måske, fordi de ikke har fortjent det, fordi ingen af dem er gode nok. Jeg tror faktisk, at selv eksperimentalfilmene, når de når en vis kvalitet – dvs. når kvaliteten er absolut indlysende – formår at sprænge alle de skranker, der opstilles af systemet. Når mine film ikke kommer frem, er det altså ikke, fordi der »hviler en forbandelse over dem«, men fordi de ikke er så vellykkede, som de burde være. Det er altså min egen fejl, fordi de stadig ikke virker tilstrækkeligt på andre.

– Hvad siger Deres producent så til det?

– Han er meget forstående. I virkeligheden er han en af de mest intelligente producenter i hele Frankrig. Det er lederen af Argos Film, Anatole Dauman. Jeg har en

slags gentleman agreement med ham, hvorved jeg er knyttet til hans selskab i 10 år. Da jeg skulle optage min sidste film, »Le maître du temps«, som blev finansieret af United Artists og Lelouch i fællesskab, måtte jeg først have hans tilladelse, før jeg kunne begynde at samarbejde med andre. Til gengæld viser han mig tillid og giver mig al den tid, jeg har brug for, til at lave mine film. Jeg har det på en måde ligesom en maler, der har fundet en mæcen, så han kan tillade sig helt at hellige sig sit malerarbejde og ikke behøver at bekymre sig om noget som helst andet. Min producent ønsker slet ikke at gå igennem Artcinemas distributionssystem. Han vil nemlig ikke have, at jeg øjeblikkelig får klistret en etikette på mig og bliver sat i bås som avantgardist. Han opmagasinerer simpelt hen mine film og venter på den dag, de kan komme ud gennem de gængse kanaler. Og det varer måske slet ikke så længe. United Artists har nemlig i sinde at lancere »Le maître du temps«, som så formodentlig vil hjælpe med til at bane vejen for de andre.

Det skal for øvrigt tilføjes, at mine film har været yderst billige – 5–700.000 frs. Når bare de kommer i fransk, canadisk eller andre landes fjernsyn og til en vis grad også i filmklubberne, skulle det være muligt at få pengene hjem. Tre fjerdedele af udgifterne i forbindelse med »Tu imagines Robinson« er således allerede kommet ind gennem fransk fjernsyn.

– Er det almindeligt, at nye film vises i fjernsynet?

– Ja, nogle film produceres endda direkte af fransk radio og fjernsyn i samarbejde med et eller andet filmselskab. Det var f. eks. tilfældet med »Mouchette«. I år vil der blive fremstillet 10 film på den måde. Fjernsynet forpligter sig til ikke at bringe dem før et halvt år efter, at de første gang har været vist i biografene.

– Men hvad nu med de film, der kun er blevet vist på filmmuseet? Længes De ikke efter at høre, hvad publikum og kritikerne mener om dem.

– Nej, for jeg tænker overhovedet aldrig på publikum. Det betyder ikke, at jeg ikke respekterer det, men det optager mig slet ikke. Naturligvis vil jeg gerne have, at filmene når ud til det hurtigst muligt, men det er ikke det, jeg først og fremmest arbejder hen på.

– Vil De ikke sige noget om de temaer, De benytter i Deres film?

– Det karakteristiske ved mine film er snarere det afvisende end det positive. Jeg tror, at de traditionelle psykologiske og dramatiske handlingsformer er forældede, og at man må se at finde frem til noget andet i stedet. Godard har forstået det, men Truffaut og Chabrol har ikke forstået det. De har ladet sig indfange af det gængse produktionssystem, hvor det gælder om at lave manuskripter med et reglementeret handlingsforløb, og så er de gået lige i saksen. De har ikke forstået, at den nye bølges principper i dag er totalt forældede. Al fransk filmkunst i fremtiden kan kun blive efter-godardsk. Godard er den eneste, der har lavet interessante film i Frankrig i de sidste 10 år.

– Synes De også, hans sidste film er interessante?



Scene fra »Tu imagines Robinson«.

– Ja, for han har forstået, at det er vanskeligt for ikke at sige umuligt at lave film, der har en eksistensberettigelse. Han ligger stadig foran os alle sammen i kraft af sin indstilling, som får ham til at nægte at optage visse ting. Den eneste måde, man kan overgå ham på, er ved at optage endnu mindre end han ...

– Ja, men i yderste instans måtte man jo så simpelt hen gå i strejke og holde op med at lave film i det hele taget.

– Måske! Men et er i hvert fald sikkert, og det er, at vejen ud af det nuværende dødvande ikke er en tilbagevenden til de gængse metoder. Det ville være identisk med tilbagegang, og det har ingen mening, for man kan ikke dreje tiden tilbage.

– Hvilken retning er så den rigtige?

– De film, som man burde lave (og som jeg bestræber mig for at lave), skulle være for filmkunsten, hvad den moderne roman er for litteraturen. Der er ingen tvivl om, at den moderne roman indeholder meget, der ikke er noget værd. Men lige så indlysende er det også, at forfatterne i løbet af de sidste 10 år har banet nye veje, netop fordi de har givet afkald på at bygge handlingen op efter de traditionelle mønstre. Og det samme burde man gøre inden for filmen. Jeg tror, det er lykkedes mig i »Méditerranée«, men den film har også kostet mig 3 års arbejde. Jeg har selv måttet finansiere den ved at lave film på bestilling ved siden af, og den har kostet mig en million, som er fuldstændig tabt. Den slags er det rene selvmord. Derfor har jeg efter »Méditerranée« måttet lave film, hvor jeg prøvede på at etablere en bedre forbindelse med omverdenen ved at

vende tilbage til en fiktion, der tilsyneladende nærmede sig en handling. Men jeg håber snart at genoptage mine forsøg der, hvor jeg slap i »Méditerranée«, hvor jeg havde taget afstand fra enhver form for handling og logisk forbindelse mellem billederne i det hele taget. Men det betyder slet ikke, at man kan tillade sig hvad som helst. Det er nemlig med disse film som med abstrakt malerkunst. Man må kunne skelne mellem det eksperimentelle og det uformelle, mellem dristighed og kaos og mellem mangel på logik og mangel på sammenhæng.

– For mig at se eksisterer der for øjeblikket to tendenser inden for filmkunsten. Der er de filmfolk, der bestræber sig for at lave film, der ser ud som film. De gør altså deres bedste, for at man intet øjeblik skal glemme kameraets eksistens. Og så er der de andre, der – som Rohmer – gør, hvad de kan, for at være fuldstændig selvudslettende i stilen, og for at få publikum til at glemme, at det er film. Hvilken af disse to linjer vil De henregne Dem selv til?

– Det er umuligt for mig at sige, for når alt kommer til alt, ved jeg det faktisk ikke. I 10 år har jeg tilbragt hele nætter med at diskutere film med mine venner. Jeg var helt skør med Godard, – og det er jeg stadig! Og så kommer Rohmer pludselig med »Min nat hos Maud«, der virker fuldstændig realistisk, og som altså er lige det modsatte af det, vi selv er gået ind for. Og dog kan man ikke komme uden om, at det er filmkunst. Man kan altså aldrig finde ud af det! Hvad er filmkunst egentlig? Er det Rouch, Godard, Rohmer, Taty eller Keaton? Det er alle dem, der laver gode film. Når det kommer til stykket, kan man ikke opstille hverken love eller forskrifter for, hvordan en film skal være. Og jo mere jeg bliver klar over det, jo mindre taler jeg om filmkunst. Jeg

# Philippe GARREL

Det er vigtigere for mig, at Jean-Pierre Lefevre og nogle af de andre unge ser mine film, end at et stort publikum ser dem. Det er på den måde, der sker fremskridt inden for filmkunsten.

– Ja, men bliver det så ikke bare en filmkunst for de indviede?

– En film kan kun laves af en enkelt mand, der går i enrum og koncentrerer sig om det, han gør. Når man nu engang har taget afstand fra det aktuelle kultursystem, er der kun en ting at gøre, og det er at prøve sig frem. Hvad er et kamera? Hvad sker der, når man udløser et kamera? Det er de spørgsmål, jeg prøver på at besvare. Jeg arbejder ikke for publikum. Filmkunsten har ikke noget socialt sigte. Den er et mål i sig selv, en personlig beskæftigelse. Man laver ikke film for de andre, men for sig selv. Det vigtige er selve det at skabe – *ikke at have skabt*. Optagelsen er en særlig privilegeret tid, hvor de, der er med, hensættes i en fantastisk tilstand af indadvendthed. Hele verden ligger i dyb koncentration. Deltagerne er spændte, – deres sanser er lysvågne. Alle giver i det øjeblik langt mere af sig selv, end de plejer at gøre til daglig. For mig er den tid, der går med en optagelse, en slags ceremoni, der nærmer sig det magiske. Derfor ville jeg helst altid optage på 70 mm. Og det er også derfor, jeg i mine film kun kan bruge skuespillere, der samtidig er mine venner, og at jeg altid bruger den samme fotograf, Michel Fournier, som også er min ven. Under en optagelse ved man efter et øjebliks forløb ikke mere, hvem det egentlig er, der laver filmen, – om det er en selv eller de folk, man har omkring sig. Det, man på forhånd har forestillet sig, tager form, uden at man behøver at sige et eneste ord. Der er heller ikke noget at rette hverken på den skuespiller, der lige netop er i gang, eller på teknikerne. Man ved ikke mere, hvad man selv er herre over og hvad ikke. Det, man på forhånd har tilrettelagt, skrider fremad som en liturgisk handling. Og det overgår samtidig alle ens forventninger. Det er det, der er det vidunderlige, og som gør, at man er fuldstændig tom, når man går derfra ...

– Vil det så sige, at De ikke ofrer ret megen interesse på klipningen?

– Ja, klipningen betyder ikke noget. Jeg bruger den samme indstilling meget længe (der er f. eks. kun 35–30 indstillinger i »Le lit de la Vierge«). Man behøver altså bare at klistre optagelserne sammen i rækkefølge, – så er filmen færdig. For mit vedkommende er det under selve optagelsen, det hele foregår. De små fif, man bagefter kan lave for at strukturere filmen, føjer ikke noget til det, der allerede er gjort.

– Er der da hverken indhold eller en bestemt orden i Deres film?

– Jeg tror, at alle film i virkeligheden har en og samme struktur. Når det kommer til stykket, er en film altid et menneske, der fortæller om sig selv. Men alle mennesker er i virkeligheden gjort af det samme stof. De fødes, vokser, elsker og dør. Handlingsforløbet er altid det samme. Begivenhederne mellem fødsel og død kan så være mere eller mindre lodige og som følge deraf mere eller mindre interessante. Men når alt kommer til alt, er det alligevel altid det samme. Ved at

indskrænker mig til selv at lave film, for jeg tror, at filmkunsten i sidste instans hverken udvikler sig i kraft af, hvad man siger eller skriver, men af filmene selv.

– Men når De ikke kan sige, hvad filmkunsten er, kan De måske sige, hvad den ikke er?

– Ja – eller rettere sagt, jeg kan sige, hvad der ikke interesserer mig selv. For øjeblikket tager jeg afstand fra al fransk filmkunst undtagen Godard. Det betyder ikke, at jeg synes, at Chabrols, Bressons eller Truffauts film er dårlige, men de siger mig intet. Når jeg ser dem, ser jeg det samme, som jeg har set de sidste 20 år. Det, der sker for øjeblikket, f. eks. begivenhederne i maj 68, studentoprøret og hippierne, er ikke blevet fulgt op eller kommet til udtryk i fransk film, der stadig bliver ved med at fungere, som den altid har gjort. Frankrig er vendt tilbage til det punkt, hvor det befandt sig før 68. Og alligevel er der mennesker, der er blevet anderledes. Men hvor mange drejer det sig om? Er det 1.000, 10.000 eller 100.000? Det ved jeg ikke. Men nogle er der i hvert fald, og det er dem, der nu skulle komme ud af busken og gøre noget ved tingene.

– Er det dét, De har prøvet på i »Le maître du temps«?

– Ja, men kun til en vis grad. Manuskriptet var nemlig allerede skrevet længe før maj 68, og jeg var ikke i stand til at ændre det så meget, som jeg burde. Strukturen var allerede fastlagt, og jeg var nødt til at bevare den.

I min næste film derimod, som jeg arbejder på for øjeblikket, er majbegivenhederne hele tiden med under overfladen. Filmen handler om to unge mænd og en ung pige i juni 68. De har bestemt sig til at nå havet i fugleflugtslinje uden at følge de sædvanlige veje. Det gør, at de oplever Frankrig på en helt ny måde ved ikke mere at se det fra autobanerne. I filmen vil jeg behandle det forhold, der udvikler sig mellem de to unge mænd og pigen, og bag det alt sammen ligger hele tiden fugleflugtslinjen som en besættelse. Der tales ikke direkte om det, der sker i maj, men de unge mennesker kommer fra Paris og har været med på barrikaderne, og er stadig under indflydelse af det, de har oplevet. På den måde kan jeg uden direkte at nævne maj 68, skildre følgerne af det, og hvad det har betydet for mig selv. Nu, hvor tingene er kommet på en afstand af to år, mærker jeg bedre, hvor dybt jeg er påvirket af maj-revolten.

– Hvorfor synes De ikke, De kan tale direkte om maj-begivenhederne? Er det, fordi De er bange for censuren?

– Ja, måske! Censuren er et forfærdeligt problem i Frankrig, en stadig hæmsko, som gør det umuligt at behandle de emner, man gerne ville. Algierkrigen er f. eks. stadig tabu, selv om det er 10 år siden, den fandt sted. Og det samme gælder formodentlig maj 68. Men samtidig tror jeg nu heller ikke, det kan lade sig gøre at behandle dem direkte.

– Så tror De altså ikke på politiske film?

– Den rigtige måde at lave politiske film på, er for mig ikke at behandle politiske emner, men at lave film, der er anderledes.

M. D. og Ph. L.

Philippe Garrel er født i 1949 som søn af skuespilleren Maurice Garrel. Han har allerede på nuværende tidspunkt lavet tre kortfilm: »Les enfants désaccordés«, »Droit de visite« (begge i 1966) og »Actualités révolutionnaires« (1968) foruden adskillige spillefilm: »Anémone«, som han indspillede på 16 mm til det franske fjernsyn (1967), »Marie pour mémoire« (1967), »Le révélateur« med Bernadette Laffont og Laurent Terzieff (maj 1968), »La concentration« med J. P. Léaud (juni 1968), »Le lit de la Vierge«, som er optaget i cinemascop, med Pierre Clementi (1969) og »La cicatrice intérieure« (som endnu ikke var færdig i april 1970). Hvad den sidstnævnte angår, har Garrel indtil nu optaget en hel del af scenerne i amerikanske og ægyptiske ørkenområder, og de næste har han i sinde at optage i grotterne i Afrika eller i Syditalien.

– Så vidt jeg har forstået, er Deres film ikke blevet solgt gennem udlejningsselskaberne. Hvordan har De båret Dem ad med at finansiere dem?

– »Marie pour mémoire« har jeg selv finansieret. Den har kun kostet 70.000 frs., og det tog fem dage at lave den. »Le révélateur« har også været meget billig. Det er en stumfilm uden hverken tale, lyd eller musik. Jeg optog den i Schwarzwald i Tyskland uden nogen som helst forberedelser på slump alt efter de landskaber, jeg kom igennem. Det tog en uge at optage den og en uge at klippe den. Og selv om »La concentration« er en farvefilm, har den kun kostet 80.000 frs. med halvanden times spilletid. Da jeg optog den, lukkede jeg mig inde i tre dage med to skuespillere i et studie med en eneste filmdekoration.

– Hvorfor er Deres film ikke kommet ud ad normal vej?

– Jeg er overhovedet ikke interesseret i at lave kommercielle film. Mine film er blevet vist på det franske filmmuseum og ellers ikke. Selv de såkaldte Artcinema-biografer spiller efterhånden alle mulige slags film. De er færdige – helt uden interesse. Situationen er for øjeblikket den, at det eneste, man kan gøre, er at opmagasinere filmene, og det gør jeg så! De fleste filmfolk bruger det meste af deres tid til at sælge det, de har lavet, og gøre reklame for det. Hele ulykken er, at det efterhånden er blevet en profession, en slags industri, at lave film. For mit vedkommende er det sådan, at jeg simpelt hen laver filmene – uden at gå på akkord, og det er det hele. Alt det andet bekymrer jeg mig slet ikke om.