

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 cinemascope, 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.

tale om mig selv og mine egne drømme fortæller jeg noget tidløst og universelt.

– *De siger, at De laver film for Deres egen skyld. Men De vil vel trods alt gerne have, at de bliver set. Filmkunsten er jo ikke bare en slags psykoanalyse, – den er også et sprog og dermed et middel til at meddele sig til andre.*

– Ja, men den er et medium, som ikke virker gennem det fornuftmæssige. En film skal slutte en strøm, der går igennem hele salen. De mennesker, der ser den, skal bringes i den samme tilstand af kollektiv psykose, som vi andre var i, da vi optog den. Forevisningen skal virke lige så magisk som optagelsen. Det er et spørgsmål om bølgelængde. Folk siger gerne, at den film kan de lide, og den kan de ikke lide, – og det har de ret i. Man kan ikke ræsonnere om en film, – man kan bare tage imod den. Vi må blive klare over, at de bølger, de fleste film udløser, er ganske overordentlig kvalmende. Jeg prøver på at gøre det anderledes. Filmfolkene i dag skaber angstpsykoser, men det er da langt mere interessant at skabe en psykose af harmoni. »Den andalusiske hund« er en meget vellykket film, fordi den, hvad drømmen angår, er selviagttagende. Men drømmen hos Buñuel er desværre næsten altid et mareridt. Filmkunsten har endnu til gode at indfange den fuldstændig harmoniske idealdrøm. Jeg har i hvert fald endnu aldrig oplevet, at den har gjort det. Alle franske film er kørt fast i det psykologiske. Selv Bressons film er karakterfilm. Det, vi skal nu til, er det universelle: manden der filmer kvinden (ikke en mand, der filmer en kvinde). Så er alt sagt.

– *Med de individualistiske synspunkter, De har, kan De vel næsten ikke mere være enig med Godard?*

– Godard har været mit forbillede lige fra begyndelsen. Jeg har været begejstret for alle hans film. Og det er næsten de eneste, jeg har set, for de har alle de andre i sig. Men der er to ting, man må skelne imellem hos Godard, og det er 1) hans kultur, som han gør sit bedste for at videregive til andre, – det er hans måde at afspejle verden på, og 2) det subjektive, at han filmer sin kone. Det interesserer mig slet ikke, at han afspejler verden. Og hvad det andet element, det subjektive, angår, er det nu fuldstændig ude af billedet i hans film. Altså er der ikke noget tilbage! For øjeblikket indskrænker Godard sig til at popularisere den sociale avantgardes slagord. Men det er en forkert vej, han er slået ind på. Det er ikke filmkunstens opgave! Det er f. eks. en fuldstæn-

dig misforståelse at stå på barrikaderne med et kamera i hånden, for på den måde får man ikke noget forhold til tingene. Hvis man filmer en kamp på en barrikade, er man tilskuere. Man står selv uden for det, der sker. Og når man så senere viser en sådan film, er det løgn, for dermed siger man: »Der kan I bare se, – jeg har selv været med!« Men i virkeligheden var man slet ikke med. Det var netop som en protest imod det, at jeg optog »Actualités révolutionnaires«. Ved at vise en strejke, når det hele er forbi, eller ved at vise barrikaderne støtter man det bestående, fordi den slags film virker som et bedøvende middel. Det er ligesom at vise en pige uden tøj på. Det virker overhovedet ikke provokerende, – tværtimod! De mennesker, der ser det, får udløsning for deres nysgerrighed eller deres aggressionskomplekser. Det bliver til en filmkunst for veteraner. Det er fuldstændig overflødig at bruge sin tid på at vise og kommentere noget, der allerede er sket. Ved at tale om en strejke neutraliserer man de nye bestræbelser, der skal til for at komme videre, – man ser tilbage i stedet for at se fremad. Det er det, de såkaldte politiske film netop gør. De kæler for folks gode samvittighed, fordi tilskuerne finder en slags alibi i dem. Filmkunsten må ikke være et sted, hvor publikum lader sig underholde og dyrker sin gode samvittighed. Men det er netop, hvad den er blevet til under det kapitalistiske system. Nej, en film skal virke forstyrrende, – den skal virke som en brosten, der med et plask falder ned i den spidsborgerlige andedam. Filmen skal være uudholdelig for tilskuerne.

– *De tror altså ikke, man kan skabe en udpræget politisk filmkunst?*

– Man er politisk, når man over for verden befrugter et eller andet – noget, man slet ikke havde regnet med. En elektrisk guitar i en popgruppe har ikke noget som helst med samfundet at gøre, og dog kan den sætte en revolution i gang. Og det samme gælder et kamera. Men en sådan politisk revolution må have en ideologi at virke igennem. Det eneste, der kan få folk til at ændre deres væremåde – og altså deres politiske engagement, er et nyt syn på tilværelsen. Det er der, vi skal hen, – vi skal have en »ideologisk« filmkunst. I dag er filmkunsten ligesom fjernsynet, dvs. en avis i billeder og tale. Vi må se at nå så vidt, at vi kan skabe en ideologi, der fremgår direkte af billedet (ligesom den, der er opstået af Bibelen eller af Koranen), men helt uden tilknytning til litteraturen.

M. D.

Jean EUSTACHE

Mens de fleste af de unge franske filmskabere i dag er vokset op og har fundet deres form i Paris, står Jean Eustache som en repræsentant for provinsen med alt, hvad dette ord indeholder af folkløse og en lidt traditionsbunden sund fornuft. Han er født i Bordeaux i 1938 og vokset op i Narbonne, hvis syngende accent han har bevaret. Sin karriere inden for filmen startede han som assistent for Rivette ved hans TV-udsendelser. Senere har han været filmmontør, og desuden har han indtil nu lavet fire film af ca. 45–50 minutters varighed, som han selv fortæller om i nedenstående interview. Da Bresson havde set »Le Père Noël a les yeux bleus«, sagde han om Eustache: »Den unge mand er inde på noget af det rigtige!«

– *Det store problem for debuterende filmskabere er altid, hvordan de skal få finansieret deres første film. Hvordan kom De i gang?*

– Min første film »Du côté de Robinson«, som jeg lavede i 1963, kostede 50.000 NF, som jeg selv betalte. Den varer 40 minutter. Jeg optog den på 16 mm film i Quartier de Montmartre i Paris, og skuespillerne er ikke professionelle. Den er blevet vist i tysk og belgisk fjernsyn, men ikke i det franske, fordi emnet var om ikke tabu, så dog i hvert fald ubehageligt og farligt. Faktisk viser jeg i denne film en uacceptabel situation som noget helt naturligt. Jeg viser nemlig en ulykkelig ung mand, som han ser sig selv, og det vækker et vist ubehag. I Frankrig er det kun filmklubberne, der har vist filmen. Det var den succes, den dér havde, der gjorde mig kendt og satte mig i stand til at finansiere min næste film.

– *Og hvad hedder den så?*

– »Le Père Noël a les yeux bleus.« Også i det tilfælde stod jeg selv som producent, men Jean-Luc (Godard) hjalp mig økonomisk. Filmen er optaget direkte på 35 mm i Narbonne med Jean-Pierre Léaud, og den varer 50 minutter. Jeg lavede den i 1965. Den blev distribueret kommercielt – men den gik ikke ret længe. Til gengæld har den været vist både i Cannes, Pesaro og Japan. Mine to første film har nu efterhånden spillet de penge ind, det har kostet mig at lave dem, men det har taget flere år ...

– *Og på den måde har De så fået råd til at lave den næste?*

– Ja! Den næste er en dokumentarfilm, »La rosière de Pessac«, som varer en time. Den har gået i fransk, belgisk og canadisk

Scene fra Philippe Garrels film »Le lit de la Vierge«.

