

han har sat i avisen for at finde den ideale kvinde, men resultatet er, at han finder lige det modsatte af, hvad han søgte.

Jeg har ikke nogen mening om filmen, for jeg har ikke set den, efter at den har haft premiere. Når 8 ud af 10 fortæller mig, at den er dårlig, er jeg tilbøjelig til at slutte mig til flertallet. Men jeg gemmer min bedømmelse indtil den dag, jeg kan betragte filmen, som var den instrueret af en anden.

– *Kriminalhistorien i denne film forekommer at fungere på en anden måde end skitseret før. Her fungerer den som en allegori over personernes kærlighedsforhold.*

– Det er muligt. Jeg tror, at det især chokerede publikum, at de to skuespilleres roller ikke svarede til deres sædvanlige image. Folk kræver, at Catherine Deneuve er blid og engleagtig, mens Jean-Paul Belmondo skal være hård i filten. Det er måske endnu en rolle for Jean-Pierre Léaud. I sidste ende tror jeg nok, at alle mine film passer til Jean-Pierre Léaud.

### Den vilde dreng

Da jeg gik i gang med filmen, havde manuskriptet allerede ligget klar i to-tre år. Jeg ville have lavet filmen på det tidspunkt, hvor jeg i stedet lavede »Bruden var i sort«. Jeg tøvede hele tiden, fordi der ligesom manglede et eller andet. Dette et eller andet var, at jeg selv skulle spille Itards rolle.

Jeg fik ideen under optagelserne til »Den falske brud«, fordi Belmondos stand-in var meget stædig og usmidig. Til sidst var jeg nødt til at efterlade ham på hotellet og selv være stand-in for Belmondo. Og jeg blev klar over, at man virkelig forstår, hvad det vil sige at filme, når man står foran kamerateat. Og jeg forstod, at det måske var det, der manglede ved manuskriptet til »Den vilde dreng«. Jeg fik lyst til at spille Itard, og jeg tror, at det tilførte filmen den logiske dimension, den indtil da havde manglet.

– *Er »Den vilde dreng« Deres Kaspar Hauser-film? I »Fahrenheit« ser man, at*

*Montag skjuler bogen »Kaspar Hauser«. Det er vel ikke helt tilfældigt.*

– Nej, det er det ikke, men jeg ville aldrig have povet at filme »Kaspar Hauser«, fordi det er en tysk historie. Det er en fantastisk historie – den burde filmatiseres af Visconti med Nureyev . . . men jeg er jo desværre ikke producent.

– *Hvordan mener De, en filmskole bør drives? Lærer man mere ved at sidde på første række i filmmuseet, rue d'Ulm, end ved at gå på filmskole.*

– Jeg ved det ikke. Da jeg var ca. 14–15 år gammel, så jeg i avisen, at der var en filmskole i Paris. Jeg gik hen på kontoret på Champs-Élysées, og fandt dér ud af, at man skulle være meget klog, før man kom ind – man skulle have studentereksamen. Så der var altså ikke noget at gøre for mig. Jeg havde slet ikke noget imod tanken at lære noget om film i en skole, og de mennesker, der i Frankrig taler dårligt om IDHEC, er selvfølgelig de, der har gået på skolen.

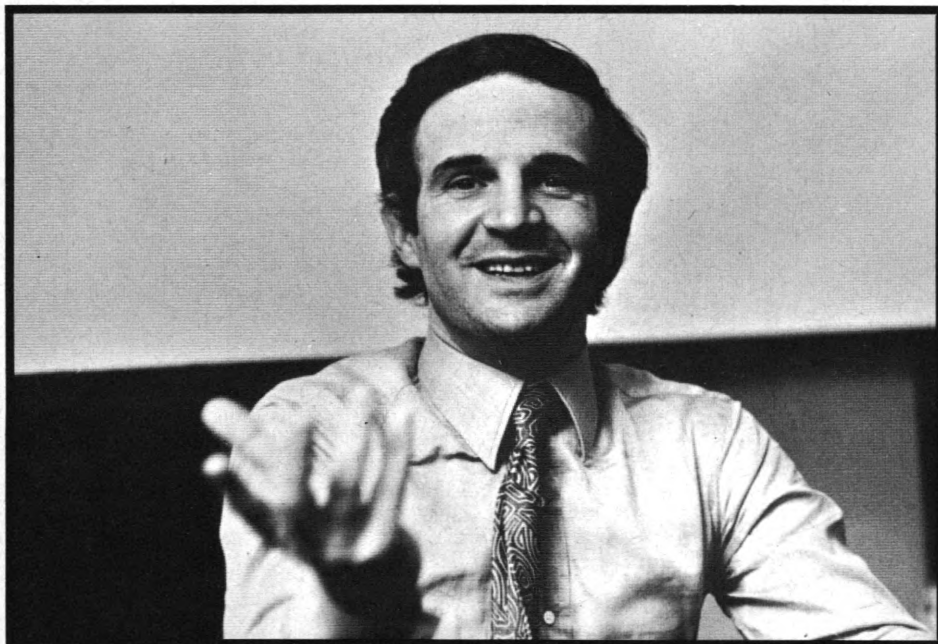
Jeg tror, der er visse ting – f. eks. med hensyn til manuskript og instruktion – der kan læres, men andre der ikke kan. Jeg har indtryk af, at den periode, jeg tilbragte som filmkritiker på *Arts*, hvor jeg var nødt til at genfortælle handlingen, fik mig til at forstå en hel del mere om film. Før elskede jeg bare film, og blev beruset af dem, men jeg analyserede ingenting, jeg havde ikke tid til at studere filmene. Fra det øjeblik, man er nødt til at skrive om en film, har man chancer for at gøre fremskridt, om ikke andet så med hensyn til manuskriptets opbygning.

Jeg tror også, det er mere værd at se en elsket film 25 gange end at se 25 ligegyldige film, der ikke giver én noget.

Undskyld at jeg har begået samme synd som grevinde de Noailles, hvilket gør det muligt for mig en sidste gang at citere Jean Cocteau, der sagde: »Grevinde de Noailles kastede sig ud i en af den slags monologer, hun yndede at benævne samtaler.«

*Oversat af Mette Knudsen*

*François Truffaut under sit besøg på Filmskolen i København (fotos: Freddy Tornberg).*



# Inter- view 2

ved

**CHR. BRAAD THOMSEN  
METTE KNUDSEN  
MORTEN PIIL**

*Chr. Braad Thomsen: – Finder De selv, at trilogien om Antoine Doinel rummer en indre modsigelse derved, at De i »Ung flugt« accepterer Antoinens oprør mod sit småborgerlige miljø, mens De i »Stjålne Kys« lige så rundhåndet accepterer, at han på ny indfanges af borgerligheden?*

*François Truffaut: – For mig at se er der ingen konflikt, og en af grundene til, at jeg ikke laver mere engagerede film er, at de ulykker, voksne er ude for, ikke gør særligt stort indtryk på mig, fordi jeg i så høj grad interesserer mig for barndommen. Børn er virkelig fuldstændigt prisgivet de voksne. Min indstilling er, at et voksent menneske, der er ulykkeligt, udnyttet af samfundet osv., alligevel er fantastisk heldigt, fordi det har en mulighed for at flygte, tage over på den anden side af grænsen, skabe sig et nyt liv. Det kan børn derimod ikke. De er afhængige af deres forældre. Under deportationerne fandtes der voksne martyrer, men de eneste martyrer i samfundet i dag er børnene. Især i Frankrig og Belgien har man disse børnemartyrer, dvs. børn, der holdes indespærret, og hvor naboerne måske har lidt på fornemelsen, hvad der foregår . . . og så finder man en dag ligene.*

Forskellen på »Ung flugt« og de andre Antoine Doinel-film er, at »Ung flugt« er en film om den tidlige ungdoms mareridt, – og det vigtigste for mig er, at den ender godt: Antoine er i stand til at flygte fra anstalten, hvor han er anbragt. I de efterfølgende film er han uafhængig. Og hvis De ser »Stjålne kys« opmærksomt igennem, vil De bemærke, at han stikker af, hver gang han er i vanskeligheder. Når man spørger ham, om han holder af musik, siger han bare »ja«, fordi han ellers ikke ved, hvad han skal sige, – han benytter altid den letteste udvej, og så skifter han arbejde. Men han er trods alt fri af den simple grund, at han næsten er voksen. Det, der gør én fri, er, at man har mulighed for at flygte – det er en stor lykke at kunne det.

De kan måske sige, at der er en større social ægthed i »Ung flugt«, fordi den handler om ungdom og skolegang i et ganske konkret socialt miljø, mens man i »Stjålne kys« præ-

senteres for et lille udsnit af livet betragtet lidt som et eventyr, hvor helten beskæftiger sig med en masse slags arbejde, som hverken jeg selv eller Jean-Pierre Léaud nogensinde har beskæftiget os med, – mange ting der er ren fiktion. Men det skyldes, at jeg var i det humør, da jeg lavede filmen, – jeg havde ikke lyst til at lave en realistisk film, også fordi Antoine Doinel ligesom Jean-Pierre Léaud er en fyr, der står udenfor, en asocial, en individualist, som jeg ikke har ret til at låse inde i en bestemt gruppe. Han er alene, han er sig selv, han er udenfor. Instruktørerne af de store komiske film har sikkert samme forhold til deres hovedpersoner: Tati ville ikke bryde sig om, at Hulot tilhørte en eller anden gruppe protestmagere, og det ville også have generet Chaplin og Keaton. Jeg tror, at heltene i den slags film bør være enere.

*C.B.T. – Hvordan betragter Jean-Pierre Léaud sin rolle som Antoine i »Elsker – elsker ikke«? Han virker jo ret politisk bevidst og har medvirket i politiske film af Cinema Novo-instruktørerne Glauber Rocha og Carlos Diegues samt i Godards senere film. Føler han, at der er en konflikt mellem rollen som borgerliggjort i »Elsker – elsker ikke« og sit engagement i politisk venstreorienterede film?*

– Nej, det gør han ikke, fordi han har tillid til mig. Han er meget lykkelig, når han laver film sammen med mig. Han filmer med folk, som han beundrer af forskellige grunde, men når han filmer med mig, læser han ikke engang drejebogen. Vort samarbejde er baseret på tillid. Da han så »Elsker – elsker ikke« færdigklippet, var han ganske vist lidt trist til mode og sagde: »Den er sørgeligere, end jeg havde troet.« Han sagde også: »Jeg må til at forandre mig og opføre mig noget pænere over for piger.« Så sagde jeg til ham: »Jamen, filmen handler jo ikke om dig, men om Antoine,« men han svarede: »Nej, jeg genkendte frygtelig meget af mig selv i den.« Så han kritiserede altså personen i filmen, men han har ikke dårlig samvittighed, politisk eller socialt, for han ved, hvem jeg er. Desuden er jeg som en far for ham, – vi føler os næsten i familie. Måske vil han blive ked af det, hvis nogen kalder Antoine Doinel-filmene reaktionære eller borgerlige, men på bunden er han ikke utilfreds. Og han er meget glad, hver gang der er tale om, at vi skal lave en ny film sammen, fordi jeg skriver rollerne direkte til ham. Han føler, han får lov til at yde sit bedste, og når jeg giver ham de små papirsedler med dialogen på, ler han allerede på forhånd. Han ved, jeg tænkte på ham, da jeg skrev dem. Der er en sådan forståelse imellem os, at jeg ikke er i stand til at se, hvordan han virkelig kan være ulykkelig, når han arbejder på den måde.

*C.B.T. – Ville Jean Pierre Léaud bryde sig om at lave en anden film om Antoine Doinel med den karakter og de meninger, han selv, Léaud, har i dag?*

– Ja, men i det tilfælde ville det ikke være Doinel-figuren. Jeg har ikke set, hvad han har lavet med Rocha. Det sidste, jeg har set med ham, er Skolimowskis »Starten« og Godards »Kineserinden« og jeg synes, han var vidunderlig i »Kineserinden«. Han er for resten meget modig med hensyn til at sige nej. Han har afslået at medvirke i flere film,

der ville have givet ham mange penge, men han siger nej, hvis han ikke kan gå ind for, hvad han laver. Han fik f. eks. tilbudt en vigtig rolle i Fred Zinnemanns filmatisering af Malraux's roman »Menneskets lod«, men sagde nej, fordi Malraux havde lukket Det franske Filmmuseum. Det var fint gjort af ham.

## DEN VILDE DRENG

*C.B.T. – Ser De nogen forbindelse mellem læreren i »Ung flugt« og dr. Itard i »Den vilde dreng« i den forstand, at de begge forsøger at påtvinge børn en bestemt opdragelse og en civilisation, som børnene ikke bryder sig om?*

– Nej, nej, slet ikke. Det har overhovedet intet på sig, for »Den vilde dreng« indeholder intet negativt om Itard. Jeg betragter Itard som et stort menneske. Han var virkelig en foregangsmand, der lagde grunden til mange af de ting, som i dag indgår i moderne undervisning, og jeg har absolut ikke lavet filmen med noget ironisk sigte overhovedet. Jeg påstår, at han kun har gjort ulvedrenngen godt. Når jeg tidligere har lavet film om børn, så har jeg altid identificeret mig med børnene, men i »Den vilde dreng« identificerer jeg mig med læreren.

Når jeg har tilegnet »Den vilde dreng« til Jean-Pierre Léaud, skyldes det, at jeg under indspilningen fuldstændig genoplevede stemningen fra indspilningen af »Ung flugt«. Jeg har indtrykket af, at »Den vilde dreng« næsten er en film om optagelserne til »Ung flugt«. Itard er ligesom en instruktør, der forklarer et uregerligt barn, hvad det skal gøre. Og jeg havde mit hyr med Jean-Pierre Léaud på vores første film. Undertiden blev jeg nødt til at sende ham hjem fra optagelserne til »Ung flugt«, fordi han var sådan en bølle. Han havde overhovedet ingen føling med filmen, og det var jo min første spillefilm, så jeg var godt nervøs. Flere gange holdt jeg alvorlige moralprædikener og sagde, at han var skyld i, at hele filmen blev dårlig. For det første grinte han hele tiden i de alvorlige og dramatiske scener. Dernæst havde han kun én jakke, og da det var en meget billig film uden mange penge at rutte med, havde vi ikke råd til at købe andre til ham. Men når han kom ind i en café, smed han bare jakken på gulvet, hvor han så glemte den. Jeg måtte hele tiden løbe i hælene på ham og råbe: »Hvor er din jakke?« Det var en kæmpeforvirring. Desuden slog hans far ham, så jeg måtte have ham boende hjemme hos mig under optagelserne, for at han ikke skulle møde næste morgen med mærker efter slag i ansigtet.

Sådan var altså mit forhold til Jean-Pierre Léaud, og det genfandt jeg i Itards forhold til den vilde dreng. Men jeg kan godt se, hvad De mener: »Den vilde dreng« er jo historien om en lille vild, der kommer i skole, og det er ikke på mode i en tid, hvor alle skolebørn vil være hippier. Men for mig er det en film for civilisationen. Der kan være grunde til at være imod samfundets vilfarelser, men der er ingen grund til at være imod et samfund som sådant. Og man kan være imod civilisationens misgerninger, men ikke mod civilisationen. Hvorfor er et af Cubas største problemer f. eks. analfabetismen? På Cuba har de brug for mænd som dr. Itard. Og måden med at lære hele ord

ad gangen ved hjælp af tavle, pen og blæk, det er jo den måde, vi i dag lærer at skrive på. Alt, hvad Itard gør, er moderne, – og han blev altså blot født i det 19. århundrede.

Itard tror på en bestemt moral. Jeg fandt det meget smukt, da jeg læste det, og det var en af grundene til at jeg lavede filmen. Jeg holder af scenerne med forbindelsen mellem det mislykkede forsøg og straffen og mellem det gode resultat og belønningen. Den idé kunne jeg godt lide, for sådan tænkte mennesker dengang, og hvis jeg i dag, i 1970, gav mig til at dømme ham, ville det være uretfærdigt, fordi jeg ville dømme et menneske, som ikke kan tage til genmæle. Det er en film, der så meget som muligt forsøger at nærme sig et interessant dokument, som forsvandt, og som blev genudgivet for nogle år siden, og filmens værdi er for mig bl. a., at den viser den fantastiske side af de daglige handlinger, – at drikke et glas vand, at klæde sig på, det er mirakuløst og smukt.

Der ligger ingen polemiske intentioner bag filmen, men jeg har altid været irriteret, – ikke over Antonionis film, men over diverse kommentarer om umuligheden ved at kommunikere, som hans og lignende instruktørers film afføder. Teorierne om det umulige i at kommunikere er luksus-teorier. Det er sandt, at ordene kan have forskelligt indhold for forskellige mennesker, men det er trods alt en tanke, der hører hjemme hos specialister, hos sprogforskere og sociologer. Når jeg ser fuldstændigt uvidende mennesker udbrede disse ideer om mangelen på kommunikation blandt det store publikum, ja, så bliver jeg for alvor klar over, at vi lever i en vanvittig og forstyrret tid. Før man kan tale om det umulige i at kommunikere, må man vise det smukke og vigtige ved kommunikation, sprogets vigtighed. Man kan ikke sige, det er bedre at gå barbenet end at have sko på. Man kan ikke sige, det er bedre at være døvstum end at kunne tale, og hvis man alligevel siger det, er man sindssyg.

*Mette Knudsen: – De har altså ikke villet stille spørgsmålstegn ved Itards lidt kolde og meget videnskabelige holdning til barnet sammenholdt med husholdersken, fru Guérins, mere varme personlighed?*

– Nej, – det var netop med vilje, jeg spillede Itard på denne lidt strenge og tilbageholdende måde. Hele filmholdet sagde til mig, at jeg godt kunne tage og smile en gang imellem i rollen som Itard, men jeg ville ikke. Itard er en type, som bør være egoistisk, han passer sit arbejde, mens fru Guérin indtager moderens plads og sørger for kærligheden. Hun har været Itards guvernante, og nu bliver hun Victors guvernante. I virkeligheden må Itard have været overordentlig nøgtern. Han holdt op med at beskæftige sig med Victor, da denne fyldte 19 år, og når man tager i betragtning, at Victor blev 40, må Itard jo på et eller andet tidspunkt have sagt til sig selv: »Der er ikke mere at gøre ved ham, nu må jeg i gang med noget andet.« Jeg ville ikke have, filmen skulle blive sentimental. Hvis jeg hele tiden var gået rundt og havde krammet barnet, ville man bare have sagt, at jeg havde lavet et melodrama. Nej, Itard er en streng og retlinet mand i stil med detektiven i »Den falske brud« og Jeanne Moreau i »Bruden var i sort«. Jeg tror på folk, der uden at vakle arbejder hen mod et bestemt mål, og den slags ting kan ikke behandles sentimentalt,

fordi de er sentimentale i sig selv. Selv »Ung flugt« forsøgte jeg at filme meget klinisk og koldt, fordi Jean-Pierre Léaud nok skulle få billedet til at vibrere. Jeg tror, det er en normal indstilling: når emnet er for følelsesladet, bør man af al magt forsøge at holde igen for ikke at forfalde til det tårepersende.

*M.K. – Selv om Itard ikke er i stand til at svare på en eventuel kritik, har De så ikke følt Dem fristet til at kritisere hans metoder, netop fordi det kun er hans eget arbejde, der virkelig tæller for ham?*

– Det udtrykker jeg jo også netop gennem fru Guérin, når hun vredt siger: »De overdriver, der er ingen andre børn, der må arbejde så meget, som han gør.« Og Itard svarer: »De har ret, jeg vil lade ham få lidt mere fritid.« Men Itard forandrer sig alligevel ikke, og til slut siger han: »Vi fortsætter med øvelserne.« Han har virkelig kun øje for sit arbejde.

*M.K. – I Itards oprindelige notater står der jo også noget i retning af, at han var ked af, at Victor var så tæt knyttet til fru Guérin. Altså har hun indtaget en meget stor plads i drengens liv, mens hun kun spiller en lille rolle i filmen. Måske har hendes moderlige varme bidraget lige så meget til drengens fremskridt som Itards undervisning?*

– Ja, måske mangler der detaljer hist og her i filmen, måske især i begyndelsen. Folk på egnen kendte godt »den vilde«, for når sneen faldt om vinteren blev han tvunget til at søge hen i nærheden af landsbyen, for det var den eneste måde, han kunne få mad på. Det måtte jeg undvære på film, fordi jeg ikke havde penge nok til at vente på årstidernes skiften. Og jeg er faktisk ked af at måtte undvære det nu, fordi netop sådan en vinter-scene ville være et godt argument mod de mennesker, der påstår, at Victor sikkert var meget lykkeligere i skoven end hos Itard, hvilket er en absurd påstand. Der mangler en del af den slags detaljer, men det er vanskeligt, for der er mange ting, man først forstår, når man har lavet filmen. Ja, det er rigtigt, – jeg vil heller ikke sige, den er perfekt.

*M.K. – Kan man ikke sige, at De har fremstillet Itard som en meget streng og ensøret pædagog, mens man måske også burde have haft andre aspekter af drengens opdragelse med?*

– Jo, det er rigtigt, men jeg tror, at børns problemer i dag kommer af, at de ikke bliver strengt behandlet, og at de derved føler, de er ligegyldige. En anden ulykkelig omstændighed er, at så mange er skilsmissebørn, som forældrene overrøser med gaver for at blive fri for at beskæftige sig med dem. Derfor tror jeg heller ikke, at Deres indvending er så vigtig. For ikke så længe siden hørte jeg om en lille pige, der var meget misundelig på sin veninde, fordi som hun sagde: »Hvor er hun heldig at have sådan nogle strenge forældre!« Det synes jeg er meget rørende og meget karakteristisk for situationen i dag. Dem, det går mest ud over, er skilsmissebørnene og de umenneskeligt behandlede børn, men ikke de børn, der opdrages strengt.

*C.B.T. – Er det bevidst, at »Den vilde dreng« stilistisk minder så meget om Bresson og især om »En landsbypræsts dagbog«?*



Den autoritære opdragelse i »Ung flugt« – Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) og skolelæreren.

Den vilde dreng opdrages af professor Itard (François Truffaut). Er denne opdragelse ikke også autoritær?



– Ja, så absolut. I øvrigt er Itards oprindelige beretning netop ikke skrevet i dagbogsform. Det er noget, jeg selv har tilføjet. Itard har skrevet to rapporter: en, da han besøgte drengen i Paris, og en anden da han fire år senere havde fået fornyet sin økonomiske støtte til arbejdet med drengen. Jeg

tog så disse tekster og forestillede mig, at han havde ført dagbog hver dag. Den er påvirket af »En landsbypræsts dagbog«, fordi det er en film, jeg kender så godt. Selv min måde at læse teksten på er helt i Bressons stil. Mærkeligt nok har ingen i Frankrig bemærket det, men det er helt rigtigt.

*C.B.T. – Deres slægtskab med Renoir og Hitchcock er velkendt, men hvordan kan det være, at De for første gang i Deres produktion vælger at nærme Dem Bresson stilistisk?*

– Enten kender man ikke noget til film, og så laver man alt instinktivt eller også kender man noget til film, og så benytter man sig ofte af løsninger, som man har syntes om i andres film, alt efter hvilke problemer man står over for. Cocteau har ofte hjulpet mig. Når en scene er vanskelig at slutte dialogmæssigt, tænker jeg ofte på Cocteau, og når den er klippemæssigt vanskelig, tænker jeg på Hitchcock eller Bresson. Jeg har ofte tidligere tænkt på Bresson, men jeg kan ikke lige sige, på hvilken måde. I dette her tilfælde skyldtes det bl. a., at jeg holder meget af film med speakercommentar, f. eks. Melvilles og Cocteaus »Les enfants terribles« og Melvilles egen »Le silence de la mer« og Bressons film. Men producenterne hader kommentar-film, når de læser manuskriptet, og det skyldes, at de ingen fantasi har, for når de ser den færdige film, er de mange gange fængslede af den. Jeg har ikke ofte haft lejlighed til at benytte mig af kommentar, men i »Jules og Jim« var der dog en del, og da lod jeg også kommentaren sige meget direkte som i »Den vilde dreng«.

*C.B.T. – Men alligevel indeholder kommentaren i »Jules og Jim« meget mere humor, varme og selvironi end hos Bresson og i »Den vilde dreng«.*

– Ja, helt sikkert. Der var for resten også en anden grund til, at »Den vilde dreng« indbød til at blive filmet i en stil, der mindede om »En landsbypræsts dagbog«. Landsbypræsten har ikke rigtig forbindelse med nogen andre mennesker, og derfor fører han dagbog. Og da Itard jo heller ikke taler meget med fru Guérin og slet ikke med barnet, så fører han også dagbog, – ja, de ligner faktisk hinanden meget.

## DEN FALSKЕ BRUD

*C.B.T. – Er slutningen på »Den falske brud« ikke også påvirket af Bresson indholdsmæssigt? Den måde, Jean-Paul Belmondo tilgiver Catherine Deneuve på, har noget næsten overnaturligt eller religiøst over sig. Ligesom tilgivelsen hos Bresson er den en guddommelig nådegave.*

– Hvis slutningen er påvirket af nogen, er det snarere af Cocteau end af Bresson. Næh, slutningen var snarere en reaktion mod den slags film, der sædvanligvis ender ulykkeligt med, at en af hovedpersonerne dør. Tilgivelsen findes i øvrigt også i bogen, hvor Louis Mahé beder hende om at hælde al giften i med det samme for at få det overstået. Og hun bliver så forbavset over at erfare, at han kender til hendes mordforsøg og alligevel elsker hende, at hun helt forandrer sig og siger til ham, at hun også elsker ham. Men i bogen er det for sent, for politiet har allerede omringet huset, og jeg tror nok, han dør forgiftet, mens hun arresteres af politiet. Den slutning kunne jeg ikke lide, fordi jeg ikke ville have, at samfundet vandt, og at forbrydelsen blev straffet. Jeg ville altså, at filmen skulle ende godt, både fordi slutningen ville få noget mirakuløst over sig, men også fordi slutningen er en slags uforskammedhed over for denne filmgenre som sådan.

Faktisk tænkte jeg også i dette tilfælde på Renoir, på »Den store illusion«, for i slutningen af den film flygter fangerne, og der er denne idé om den forjættede grænse. Vagtposterne lader dem passere over grænsen, og det var noget i den retning, jeg ville have frem.

*C.B.T. – Havde De slet ikke tænkt på slutningen af Bressons »Pickpocket«, som forekommer mig meget beslægtet med Deres slutning?*

– Nej, men det er helt fantastisk, at De siger det, for jeg sagde, at min slutning er inspireret af Cocteau, og Cocteau har netop skrevet slutningen af »Pickpocket«. Der er ikke mange, der er klar over det, men Bresson vidste faktisk ikke, hvordan han skulle slutte filmen, og så ringede han til Cocteau og spurgte ham til råds. Filmen slutter med en rigtig Cocteau-sætning: »Åh, hvilken mærkelig vej for at nå frem til Anne!« Det er virkelig meget mærkeligt, at De sammenligner de to slutninger.

*C.B.T. – Der er noget næsten alt for lykkeligt og på en måde uvirkeligt over »Den falske brud«, som om den er en slags drøm. Er det, fordi De i virkeligheden ikke selv tror på denne drømmeslutning, at De har lavet hele filmen som en slags drøm, virkelig og Hollywood-agtig?*

– Nej, det er, fordi filmen minder lidt om »Skyd på pianisten« med dens referencer til amerikanske genre-film, f. eks. til »Den nøgne jungle« (fra 1953, instrueret af Byron Haskin med Charlton Heston og Eleanor Parker). Der er hele denne tradition af amerikanske tropefilm, og jeg har ikke villet gøre nar af amerikanske film, men tværtimod lave en respektfuld pastiche set med franske øjne, men uden at være spottende. Jeg holder meget af den slags blandinger, f. eks. at blande Hollywood-filmenes billedstil med en meget realistisk og usminket dialog, som amerikanerne aldrig selv ville have lavet.

Slutningen på filmen var nødvendig, fordi det er den konklusion, jeg ønskede. Selv om de måske kommer til at dø i sneen, er slutningen alligevel meget lykkelig. Tanken er, at til trods for at hun er lige det modsatte af, hvad han ønsker i livet, så er han blevet vanvittig forelsket i hende, og til sidst lykkes det ham ovenikøbet at blive elsket af hende til gengæld. Det er højdepunktet af lykke og var meget alvorligt ment fra min side. For mig ville det have været en uærlig slutning at lade dem begge dø eller lade dem blive fanget af politiet. Det ville ellers have givet nogle pæne billeder med det sortklædte politi i den hvide sne, men jeg ville ikke.

*Morten Piil: – Hvorfor har De dediceret »Den falske brud« til Renoir?*

– Ah, det skyldes en lille smule, at jeg i den periode så Renoir lidt oftere end tidligere, fordi han befandt sig i Frankrig, mens jeg klippede filmen. Jeg foretog et stort research-arbejde og fandt ud af, at navnet »Ile de la Réunion«, hvor filmen starter, stammede fra mindefesten for marseillanernes og nationalgardisternes møde i Tuilerierne. Og da denne begivenhed var blevet filmet, eller rettere rekonstrueret, af Renoir i »Marseillaisen«, fik en idé-association mig til at bringe det lille stykke af »Marseillaisen« i begyndelsen af min egen film. Desuden har jeg altid følt mig så nært knyttet til Renoir,

at jeg ønskede at tilegne ham en film. Jeg kunne også have tilegnet ham »Stjålne kys«, men den var i stedet tilegnet Henri Langlois.

*M.P. – Er sneen og hytten i slutsekvensen af »Den falske brud« en hentydning til »Skyd på pianisten«?*

– Nej, slet ikke. Jeg troede bare ikke, jeg kunne finde et lige så godt hus som det, jeg også brugte i »Pianisten«. Huset passer så godt, fordi det ligger så dybt nede i dalen, at der bagved kun findes fyrretræer, så at man ikke kan se himlen. Og jeg mente ikke, man ville kunne genkende huset, fordi »Skyd på pianisten« var gået meget dårligt i Frankrig, fordi det var ti år siden, og fordi »Den falske brud« jo er i farver, den anden i sort/hvid. Desuden havde jeg en masse problemer med lokaliseringen af la Réunion, fordi jeg først havde tænkt mig at optage filmen på Korsika, og ja, så sparede jeg mig ulejligheden med at søge efter endnu et sted.

*M.P. – Er Deres sympati på Louis Mahé's (Jean-Paul Belmondos) side, da han myrder detektiven?*

– Ja, selvfølgelig, men man sympatiserer også med detektiven, som jeg synes er en meget smuk figur, meget retlinet. Man sympatiserer med dem begge, ligesom man sympatiserer med Jean Gabin i »Menneskedyret«.

*M.P. – Repræsenterer detektiven lov og ret?*

– Nej, slet ikke. Han repræsenterer effektiviteten, ja, næsten godheden. I bogen er der en meget smuk sætning om ham: »Han havde det mest direkte blik, Mahé nogen sinde havde set.« Han repræsenterer et menneske, der er overbevist om en sag og bliver ved med at holde fast ved den. Jeg vil snarere sammenligne ham med Jeanne Moreau i »Bruden var i sort«. Det er en person, som intet kan få til at fravige sin kurs, så jeg er ikke imod ham, og jeg er ikke glad, da han dør. Jeg holder af dem begge.

*M.P. – Selv når han siger, at han vil angive Louis Mahé?*

– Ja, for han har absolut ret fra sit synspunkt. Og den anden kan ikke gøre andet end at dræbe ham. For mig er de scener overhovedet ikke problematiske.

*M.P. – Er det sandt, at De engang har sagt, at mænd kun interesserer Dem i forbindelse med kvinder, – og hvorfor?*

– Jeg ved ikke, om jeg har udtrykt det præcist på den måde. Jeg har sagt, at den samfundsmæssige side af mændenes liv er parodisk og latterlig, at den udgør en forlængelse af barndommen, og at man ikke kan tage den alvorligt. Derimod er mænd i langt højere grad sig selv i deres kærlighedshistorier. Da spiller de ikke mere en samfundsmæssig rolle: hvis de er ulykkelige, så er de virkelig ulykkelige, hvis de er forelskede, så er de virkelig forelskede. Hele den side hos dem er ægte, mens hele rangfølgehalløjet og den selskabelige faren omkring er helt igennem latterlig.

*M.K. – For nogle år siden udtalte De også, at De ikke bryder Dem om at vise erotiske eller sensuelle scener på lærredet, og at De ikke selv tror på historien, når De ser folk kysse hinanden på film.*

– Ja, det er rigtigt. Jeg blev meget glad, da jeg nogen tid senere faldt over et interview med Orson Welles, som havde det på samme måde. Han sagde, at der er to ting, man ikke kan vise på et lærred, og det er kønsakten og bønnen. Man tror ikke på det, når en skuespiller beder. Jeg havde ikke tænkt på det med bønnen, og det er måske rigtigt, men i ét tilfælde holder det i hvert fald ikke stik: Man tror på Bressons landsbypræst, når han beder.\*) Måske kunne man også lave seksuelle scener, så man tror på dem, men . . . ja, det virker på mig på samme måde, som hvis lyset pludselig blev tændt i biografen, og man bliver sig de andre tilskuere bevidst.

M.K. – *Men et mord i en gangsterfilm har ikke samme virkning på Dem?*

– Nej, det generer mig ikke.

C.B.T. – *De var tidligere meget gode venner med Godard. Er De det stadigvæk, og hvad synes De om de film, han laver i dag?*

– »Sympati for Satan« var den sidste, jeg så, – jeg har ikke set nogen af de senere, »Le gai savoir«, »Vent d'Est« eller andre. Ham selv ser jeg ikke, for han befinder sig næsten aldrig i Paris, og desuden omgås han ikke mere de samme mennesker, men kun politisk engagerede. Han rejser meget og har lavet film om palæstinenserne og om tjekkerne. Der er ingen kontakt imellem os, men jeg har ingen grund til at være vred på ham. Jeg tror, han i øjeblikket befinder sig i en helt anden verden, hvor han forsøger at lave politiske film uden for systemet, samtidig med at de alligevel siger folk noget.

## PRODUKTIONSFORMER

C.B.T. – *De hører selv til de meget få instruktører, der fortsat kan lave vedkommende film inden for det kommercielle system, og som kan benytte dette systems filmsprog til at udtrykke noget i. Hvordan ser De på de forsøg, der i dag gøres på at lave film uden for systemet?*

– I virkeligheden forstår jeg slet ikke, hvad der menes med *systemet*, og det skyldes måske, at jeg selv befinder mig udmærket inden for systemet. Nej, efter min mening eksisterer der ikke noget system. Derimod eksisterer der to slags økonomiske styreform, en socialistisk og en kapitalistisk. Inden for den kapitalistiske styreform er filmen et produkt, der koster en vis sum penge, og som derfor bør sælges og indbringe et vist overskud. Inden for den socialistiske styreform er det måske ikke nødvendigt, at en film giver overskud, derimod bør den behage de forskellige embedsmænd, hvis job det er at bedømme film. Jeg er ikke selv så politisk informeret, at jeg er i stand til at udtale mig om, hvilket af de to systemer, der er det bedste. For virkelig at kunne tale med om disse ting, må man også have god forstand på nationaløkonomi, hvad jeg ikke har. Min opgave er at lave film, og jeg synes bedre om at lave film inden for det kapitalistiske system. Hvis en producent beder mig om at lade en film ende lykkeligt for publikums eller for økonomiens skyld, og hvis jeg går

med til det, så synes jeg, det er mindre værende, end hvis jeg er nødt til at lave en happy end af rent ideologiske grunde. Efter min mening er man i det kapitalistiske system ikke automatisk nødt til at gøre indrømmelser, hvilket man er i det andet system. Hvis jeg f. eks. var instruktør i et højrediktatur (det er ikke tilfældet i Frankrig, der har vi et falsk demokrati, men ikke noget rigtigt diktatur alligevel), nåh, men hvis jeg nu befandt mig i et højrediktatur, så ville jeg ønske, at landet fik socialisme. Men jeg er næsten sikker på, at når socialismen virkelig blev indført, så ville jeg forlade landet og lave film andre steder. Det er meget kynisk, hvad jeg her sidder og siger, men De kan godt trykke det, for jeg mener det meget alvorligt. Jeg mener, at man bedre kan komme overens med Hollywood, og at man bedre kan arrangere sig i et land med en liberal økonomi. Jeg finder ikke det, De kalder systemet, uretfærdigt. Hollywood-systemet er selvfølgelig hårdt, fordi fiaskoer gør det vanskeligt at komme igen, men jeg synes alligevel, at det kommercielle synspunkt er i orden. Selv har jeg aldrig haft en succes som »Manden og kvinden«, men med et budget på 1.500.000 francs tjener de fleste af mine film sædvanligvis 1.800.000 francs ind, og det er nok til, at man kan fortsætte.

Efter at man har lavet et vist antal film, betyder en økonomisk fiasko ikke så meget, – folk bliver ved at have tillid til én. Så jeg har ikke lyst til at ødelægge et system, der aldrig har tvunget mig til noget som helst. Det er ikke systemet, der er råddent. I Frankrig skyldes de største uretfærdigheder filmcensuren, der tvinger instruktørerne til at lave film om langt mindre realistiske emner end f. eks. italienske film. Men hvert år kommer 30 unge instruktører alligevel til at lave deres første film, og det glemmer man let, fordi så mange af dem desværre ikke bliver vist.

M.P. – *Hvilke unge instruktører synes De især om?*

– Jeg foretrækker Eric Rohmer og har altid gjort det. I starten var han meget vigtig for os alle teoretisk set, – det var ham, der formede os. Vi var jo delt mellem Bazins og Rohmers indflydelse. Jeg holdt meget af »Le Signe du Lion« og var ulykkelig over, at den ikke blev godt modtaget, – det var en stor film. Jeg holdt også meget af »Nymfomanen«, og så fik han jo gudskelov succes med »Min nat hos Maud« og står nu meget frit. Rohmers sidste film, »Le Genou de Claire«, der endnu ikke er kommet frem, er også fantastisk.

Desuden tror jeg også, at Claude Berri bliver til noget. Ikke alle hans film er lige vellykkede, men jeg er sikker på, han en dag kommer til at lave meget fine film. Jeg har lige set hans sidste film i endnu ufærdig stand, og den bliver god, næsten lige så god som hans første, »Den gamle mand og drengen«. Endelig vil jeg nævne Maurice Pialat, der ganske vist kun har lavet en enkelt film, »L'enfance nue«, men jeg er sikker på, han kommer til at lave flere gode film.

M.P. – *Er der nogen unge amerikanske instruktører, De sætter pris på?*

– Jeg kender meget lidt til dem. Mine foretrukne amerikanske instruktører er i øjeblikket Roman Polanski og Milos Forman, men der er sikkert også andre!

(Oversat af Mette Knudsen)

## PETER KIRKEGAARD/ OLUF GANDRUP

»François Truffaut's fysiognomi er da klart: Han er en hjertemand med veludviklet sans for afstanden mellem sig selv og kunstværket. Han hører til de varmhjertede ironikere, og han ved en masse om mennesker og sig selv. Hans horoskop rummer da flere muligheder. Muligvis slår han igennem sin egen angst for det outrerede og kanaliserer sine fornemmelser for det socialt uretfærdige, den ulige magtfordeling mennesker imellem og udvikler den passion, som ulmer flere steder i hans første film, eller også hiver han sig op på den ironiens tømmerflåde, som plasker frelsende af sted over de virkelige dybder. Måske vokser han med alle sine muligheder og bliver en genial syntese. Tegn i sol og måne kunne tyde derpå.«

(Klaus Rifbjerg om »Ung flugt« 1959)

## KRITIKKEN

At François Truffauts film de senere år har bragt den samlede kritik på gatis, kan man hurtigt få syn for. Hvorfor det forholder sig sådan derimod ikke.

Graham Petrie har skrevet den første (og indtil videre eneste) bog om Truffaut (»The Cinema of François Truffaut«, Zwemmer 1970). Bogen lider af den »svaghed«, at den allerede er forældet; de to sidste film, »Den vilde dreng« og »Elsker – elsker ikke?«, er ikke nået med. For Petrie tegner billedet sig da også meget forvirret, og skønt han har skrevet en gedigen bog med mange gode, konkret anvendte scener og situationer, har han dog gjort en dyd af nødvendigheden: Når det ikke har været muligt at komme om bagved den fascinerende overflade, ja så kan man altså *blive* der og udnævne kompleksiteten til hovedværdi, og glemme hvad der determinerer den. Moralen mejles ind med solid engelsk vedholdenhed: Truffaut kan med sit skarpe, kærlige blik give os et dybere og mere forstående syn på det hverdagslivs foreteelser og særheder, vi normalt perciperer med rygmarven, dvs. ikke bruger. Og han kan udvide vores erkendelse m.h.t. visse dristige personligheder (oftest kvinder), der har det vanvid eller konsekvente mod til at gennemføre en historie.

Det er alt meget kønt og humanistisk, men baggrunden er så sløret, at vi ikke kommer nærmere end til en konstatering af den fundamentale modsætning, der løber gennem hele værket, den mellem frihedstørst og angst for og videns om dens begrænsninger. Lige dér står personerne, og det gør vi så også.

Herhjemme startede kritikken lovende nok, med Jørgen Stegelmanns »skoledannende« artikel »Truffauts helt« (Kosmorama 68, dec. 1964), hvor forfatteren efter kun fire Truffaut-film kunne udskille en fast genkommen konstans, den svage mand. Én gang fastslået og overbevisende demonstreret, flyttede dette kritiske »catch-word« sig knap en tom-

\*) Her bryder Martin Drouzy ind og indvender, at Bresson faktisk ikke viser landsbypræsten, mens han beder, men kun hans refleksioner over bønnen. Truffaut indrømmer, at det er vist rigtigt.