

rede, at de er uskadelige, når deres sult og deres seksuelle behov er tilfredsstillt. Tyre er kun vilde og farlige, når de føres til koen, ikke når de føres fra den. Hunde er meget farlige, når de holdes i kæde, fordi motorisk og seksuel afspænding hæmmes stærkt. De grusomme karaktertræk hos mennesker med kronisk seksuel utilfredsstillthed blev således forståelige. De er velkendte hos f. eks. skarp-tungede gammeljomfruer og asketiske moralister. Mildheden og venligheden hos mennesker, der er i stand til at få genital tilfredsstillelse var en påfaldende modsætning hertil. Jeg har aldrig set mennesker, der kunne få genital tilfredsstillelse, være i stand til at optræde sadistisk. (»Orgasmens funktion« side 156).

TULI KUPFERBERG:

Kill, kill, kill for peace,
kill, kill, kill for peace.

Kill, it will give you a mental ease,
kill, it will give you a big release.

Kill, kill, kill for peace,
kill, kill, kill.

(The Fugs, ESP-Disk 1028).

WILHELM REICH: Før nul-punktet nås, klinger ophidselsen af i en jævn kurve og erstattes umiddelbart af en behagelig legemlig og psykisk afspænding; sædvanligvis er der nu et stærkt behov for søvn. I modsætning til dette oplever det orgastisk impotente individ en blytung udmattelse, væmmelse, afsky, lede eller ligegyldighed, og lejlighedsvis had mod partneren. (»Orgasmens funktion« side 110).

VLADIMIR ILJITSCH: Jeg ved ikke noget smukkere end »Apassionata«. Jeg kunne høre den hele dagen, et smukt, overmenneskeligt værk. Jeg tænker altid på den med en smule patetisk stolthed: »Mennesket kan altså skabe vidundere!« Men samtidig kan jeg ikke udholde at høre musik. Det ophidser nerverne. Jeg får lyst til at sige søde ting og kærtegne dem, der kan skabe skønhed i et beskidt helvede. Men nutildags kan man ikke kærtegne nogen. De slår til én. Man burde slå folk i hovedet, uden nåde ... selv om vi i princippet er modstandere af vold.

Ifølge Dusan Makavejev er skøjteløberen Vladimir Iljitsch's ord om »Apassionata« et citat fra en anden Vladimir Iljitsch, nemlig Lenin. Milena besvarer i denne scene Vladimir Iljitsch's omhedsbehov ved at lægge hånden på hans genitaler, men han støder hende voldsomt fra sig, og da Milena derpå ser på ham, klipper Makavejev ikke til Vladimir Iljitsch, men til et nærbillede af Stalin, som han fremstilles af skuespilleren Gelovani i den sovjetiske film »Den store Arv«. Stalin har overtaget magten i Vladimir Iljitsch's sind, da denne besvarer kærtegn med vold, og i Stalins ansigt afspejles en blanding af grusomhed og neurotisk angst. Den følgende montage fortæller om Milenas voldsomme død: Vladimir Iljitsch og Milena favner hinanden med tårer i øjnene, og derefter klipper Makavejev hurtigt til en elskovsdans på skøjter, hvor Vladimir glider af sted over isen, mens han virtuost bærer sin partnerske foran sig og holder hende fast i hendes spredte ben. Dansen ser faretruende ud. I næste klip strækker Vladimir sine blodende hænder frem mod tilskuerne, og derefter

klippes til lægen, der står med Milenas hoved og finder ud af, at det er skilt fra kroppen med en skøjte, og at hendes krop er fyldt med fire gange så meget sperm som normalt, uden at der er spor efter voldtægt eller gruppepøl.

DUSAN MAKAVEJEV: Jeg tror, at både »Organismens mysterier« og andre af mine film i virkeligheden handler om frihedens farer. Hvis vi pludseligt springer ud i friheden, har vi muligvis ikke evner til at leve frit. Vi kan dø i frihed, på samme måde som man kan dø af for megen frisk luft, hvis man ikke er vant til den. Meget ofte kan mennesker, der overvældes af følelser, ikke standse igen, og jeg tror, at overkontrollerede mennesker har meget god grund til at sige, at frihed er farlig. Hvis overkontrollerede mennesker får udløsning for deres irrationalitet, bliver de ofte kaotiske, narcissistiske, mordriske eller selvmorderiske, fordi de ikke kan standse. Reich havde en dyb forståelse af livet som et frugtbart pulsslag mellem opladning og udladning, arbejde og fritid, kærlighed og hvile. Alt vibrerede og pulserede i hans vision, og spørgsmålet er nu: Hvordan bygger vi et samfund, der kan kanalisere individers eller grupper vibrationer ud i meningsfyldte sociale handlinger, så at den fortrængte energi ikke samles i en mægtig kanal af totalitær destruktion.

MILENAS AFHUGGEDE HOVED: Kosmiske stråler gennemtrængte vore sammenslyngede kroppe. Vi var ét med universet. Men han kunne ikke tåle det. Han tog bare ét skridt og ... Vladimir er en meget utålmodig mand, en mand med høje ambitioner og stor energi, en romantiker, en asket, en ægte rød fascist. Kammerater, selv nu skammer jeg mig ikke over min kommunistiske fortid!

At Stalins fortrængning af de gode sider hos Vladimir Iljitsch ikke er definitiv, fremgår af Vladimirs bevægende slutsang, som han ikke selv synger. Han bevæger blot læberne, mens sangen er taget fra en plade af den sovjetiske undergrundsdigter Bulat Okoudjava. Det pågældende nummer hedder »François Villon« og findes på langpladen »Le Chant du Monde« LDX 7-4358, der kan fås via Den franske Boghandel i København. Okoudjava er ifølge Makavejev »en sovjetisk Bob Dylan«, og ifølge pladehylstret handler hans sange om »Moskvas gader, om hadet mod krigen og tyrannerne, om længslen efter frihed, om kærlighedens sorger og glæder, om det menneskelige broderskab«. Filmens afsluttende sang er en bøn til Vorherre om at give hvert enkelt menneske, hvad det har brug for, så det kan leve videre: »Mens jorden stadig drejer rundt, og lyset endnu er levende, Herre, giv til hver enkelt, hvad han savner, - og glem ikke mig.« Og den myrdede Milena synes at høre Vladimir Iljitsch's fortvivlede bøn om tilgivelse. På sangens sidste ord klipper Makavejev i hvert fald til det afhuggede hoved, hvis mund bevæger sig i et forsonende smil, og fra dette smil tones blødt over til Wilhelm Reichs portræt, der ligeledes synes at smile mildt forstående og alligevel sejrssikkert til den offentlige anklager i Jugoslavien og til alle andre, der forsøger at undertrykke ytringsfriheden og lade mennesket forblive indesparret i snærende sociale og erotiske bånd. ■

Samtale om »TRASH«

ved Jan Aghed

Interview med Andy Warhol-instruktøren Poul Morrissey om hans sidste film »Trash«, der får Danmarkspremiere i løbet af vinteren.

- Hvordan blev »Trash« lavet, hvordan begyndte det?

- Det kan jo betale sig at lave film om narkotika for tiden, så Andy foreslog, at vi også skulle lave en. I virkeligheden hader vi emnet. Vi har kun haft med narkotika at gøre i én film tidligere, det var »Chelsea Girls«, 1965. Alle vore øvrige film har intet med narkotika at gøre, de er sexkomedier. Men »Chelsea Girls«, som blev en stor succes, førte til, at folk følte sig overbeviste om, at alle i Fabrikken¹ anvender narkotika, og at man ikke kan lave undergrundsfilm, eksperimentalfilm eller i det hele taget usædvanlige film, uden at man har taget stoffer eller er høj.

I Fabrikken afskyr vi narkotika. Vi opdagede for seks eller syv år siden, at personer, som har taget narkotika, er frygtelig besværlige at arbejde med og ikke særlig skarp-sindige. Det fungerede i »Chelsea Girls«; dér kunne de opføre sig praktisk taget, som de ville, eftersom det var filmens pointe. Den gav sig aldrig ud for at ville fortælle en historie. Men når man skal bruge folk til at fortælle en historie på film, mærker man, at en stof-påvirkning får dem til at køre ud på et sidespor og gør dem unaturlige. Vi kan aldrig benytte os af folk, som er på stof, og hvis vi bruger dem én gang, og de begynder at tage narkotika, så bruger vi dem aldrig mere.

Andy spurgte altså, om jeg ikke ville lave en film om narkotika. Se på, hvordan de trækker publikum til, »Easy Rider«, »2001« og alle de andre. Det der rædsomme emne, sagde jeg. Jeg mener en realistisk narkotikafilm, det er der jo ingen, der laver, sagde han, og - well, det var naturligvis grund nok til at lave en film. Det slog mig med det samme, at man burde lave en film om narkotika-bundskrab (»drug-trash«), det vil sige disse unge mennesker, som vegeterer på gaderne, og første scene, vi lavede, var derfor scenen, hvor hovedpersonen Joe Dallesandro sidder på fortovet.

Så gik vi bare i gang, helt enkelt. Vi lavede filmen på lørdags-eftermiddage mellem kl. 2 og 5. Ind imellem arbejdede vi til klokken seks. Vi arbejdede 6 lørdage.

- Anvendte I noget manuskript?

- Nej. Historien voksede frem, efterhånden som vi filmede.

- Var det tanken, at »Trash« på en eller anden måde skulle være en »budskabsfilm«

1. Den »fabrik«, Morrissey omtaler, er naturligvis Andy Warhols berømte hovedkvarter på Manhattan, »The Factory«.

imod narkotika? Lå der på nogen måde en sådan idé til grund for improvisationerne?

– Vi ville ikke specielt pointere, at det er dumt og farligt at anvende narkotika. Tag som eksempel at man laver en film om cancer: det ville jo være helt unødvendigt og ikke så lidt besynderligt i en sådan film at fastslå, at det ikke er godt at have cancer. Det ved alle jo i forvejen.

Der er jo en anden narkotikafilm her i Cannes, »The Panic in Needle Park«, og den arbejder netop med den moraliserende attitude overfor emnet, som vi på vores side har bestræbt os på at undvige. Vi har lavet en komedie. Vi førte sexkomedie-elementerne fra vore foregående film ind. Og vi har ingen, som siger til helten: »Jamen kære ven, det der narkotika, det må du virkelig holde op med!«. Det ville naturligvis lyde barokt, ikke mindst i det miljø. Som det er nu, er personernes replikker, hvor uinteressante de end måtte lyde på grund af heroinmisbrugets sociale virkninger, præcis det, som de ville sige i virkeligheden. Tag nogle af Holly Woodlawn's replikker, f.eks. hvor hun siger: »Min søster var på besøg hos mig i dag – vent, lad mig rive den af på dig«. Og den fremmede unge mand siger: »Hvor er din søster nu?« Og Holly siger: »Well, hun er ude og lave lidt junk-handel«. Altså dette er netop, hvad de ville sige i virkeligheden, og det faktum, at de er høje, at de sælger narkotika, at de bliver gravide midt i al elendigheden, eller rettere sagt foregiver at være gravide for at kunne få socialhjælp – alt det der er deres anden natur. Samtidig med at vi lavede en komedie, ville vi lave en realistisk film. Men at betone er urealistisk. Kun ved at forholde os realistisk til emnet vidste vi, at vi var ved at lave en anti-narkotikafilm.

Samtidig benyttede vi os af samme tema, som vi tidligere havde anvendt – sex-fortællingen, som vi altid bruger på samme måde. For øvrigt er sex ikke særlig sexede i nogen af vores film ...

– Nej, og det til trods for, at personerne ofte er yderst afklædte ...

– Jo, men det hele er næsten fuldstændigt u-sexuelt. Og det beror vel på, at historien aldrig er centreret omkring sex. Sex skildres ikke som noget betydningsfuldt. Alting tages på sin vis for givet. Og sådan må det fremstilles i en realistisk film. Jeg mener, at i det virkelige liv bliver man jo ikke oprevet over sådan noget.

– Er det dig alene, som står for historiens hovedlinier?

– Ja, så godt som.

– Hvor og på hvilken måde kommer skuespillernes bidrag til historien ind i billedet?

– Ved det de siger foran kameraet. Ud over det siger de ingenting. Den historiestruktur, som de får af mig, er som regel meget enkel: »Du møder den eller den fyr, du gør det eller det ...«. Det er i virkeligheden ikke meget, kun konturerne af et handlingsforløb, og derefter er det deres, Joes og Hollys og Janes og de øvriges, opgave at brodere videre, at få kød på benene, hvilket de gør med deres egne replikker og frem for alt med en fantastisk fornemmelse for, hvordan replikkerne skal være.

Det sker aldrig mere nu, at de siger: »Jo, når nu kameraet kører derhen, så vil jeg sige dette og hint og gøre dit og dat«. For hvis de gjorde det, ville jeg med det samme

råbe: »Stop! Tal ikke om det – sig det bare!«. Fordi hvis nogen i forvejen udtænker, hvad han eller hun skal sige, så skal de naturligvis ikke lade nogen anden skuespiller få at vide, hvad det er, eftersom den skuespiller i så fald vil vente på replikken. Under alle omstændigheder behøver man ikke at give skuespillerne noget at sige. Skuespil er formodentlig en meget stor kunst. Ikke at spille teater, men at spille film – det vil sige optræde² på film. Antagelig er det århundredets eneste store kunst. At optræde på film, ikke filmens skabelsesproces som sådan. Og eftersom det at være optræde på film, er en så fantastisk storslået kunst – måske er det forresten ikke en kunst, men noget endnu bedre, ja, som at føde et barn – er det unødvendigt, at folk hele tiden løber omkring med et manuskript i hånden. Hvis man nemlig accepterer tanken om, at rolleindehaverne, de optrædende, er det vigtigste i en film, det eneste som virkelig interesserer publikum – ja, så er det jo ganske logisk, at man frit kan få lov til at høre, hvad de har på hjertet. Jeg mener altså helt enkelt, at vi bør holde op med at begrænse de optrædendes frihed. Lad os give dem den størst mulige frihed i stedet for at give dem manuskript. Der er to ting, som det at lave film absolut ikke bør dreje sig om: instruktøren og hans manerer. Gud, hvad jeg virkelig afskyr i den moderne films tilblivelsesproces, er, at man fuldstændig forkaster den optrædende; ikke nok med at hans navn skal stå under filmens titel, men han er næsten aldrig på lærredet – man sidder under en hel to-timers film uden at få lov til at lære disse mennesker at kende! De jager omkring hele tiden, og når ned ad trapper, de kører i bil, de går uafbrudt rundt i skoven, de står i det hele taget næsten aldrig stille, og »hvad sagde du?« er praktisk taget hele dialogen. Milde Moses, hvor må de optrædende føle sig tilsidesat i dag, hvor ingen anden end publikum, som tydeligvis er magtesløst, interesserer sig for dem. Det er skammeligt. Hele det her moderne auteur-påfund, med at det er instruktørerne og deres manerer, der er det væsentligste, når man går i biografen, er ikke mindre end en æstetisk skandale. I virkeligheden er instruktøren en relativt ubetydelig figur, en slags halv-obskur person sammenlignet med kunstneren – eller stjernen – foran kameraet.

– Du er altså selv en halv-obskur person. Hvorfor blev du så instruktør?

– Jeg har altid elsket film. Og jeg fik den vidunderlige baggrund, det var, længe at have arbejdet sammen med Andy Warhol, som var ivrig for netop at frigøre den optrædende fra begrænsninger, at han tit og ofte sagde: »Der er ingen historie! Gør lige præcis, hvad du har lyst til!« Og med min kærlighed til film, hvad andet kunne jeg gøre end at blive producent eller instruktør? I størst mulig udstrækning forsøger vi at vælge optrædende, som ser exceptionelt godt ud, og det gør jeg ikke. Joe Dallesandro f.eks. er så smuk, at han ikke behøver make-up. Jeg ville ønske, jeg kunne sige det samme om hovedpersonerne i amerikanske film i øvrigt.

2. Morrissey skelner her mellem acting = skuespil og performing: at optræde; og mellem actors = skuespillere og performers, her oversat med: de optrædende. Rolleindehavere = cast.

Faktum er, at jeg føler mig forulempet af den linie, amerikanske film er slået ind på de seneste år: kun at ville vise grimme mennesker på lærredet. I årevis hed det: »Man skal se godt ud for at få lov til at spille film i Hollywood!« Og det var jo ganske rigtigt. Det var også en aldeles fornuftig og naturlig tradition, eftersom det var publikum, der ville have det sådan. Publikum ville ikke betale penge for at se grimme mennesker i biografen.

Men så fik kritikerne og de enfoldige instruktører den barokke idé, at de ville forsøge at gøre meget grimme personer til filmstjerner, så nu er der en forfærdelig masse af den slags. Jeg har set, at man i morgen her i Cannes viser en amerikansk film med en mandlig rolleindehaver, som næsten trods al beskrivelse. Jeg ved ikke, hvem fanden han er (William Tepper i Jack Nicholsons »Drive He Said«) og vil heller ikke vide det, men hans navn står med fede bogstaver på plakaterne. Han er tydeligvis filmens stjerne. Utroligt. Så langt er man altså nået.

– »De optrædende« i »Trash« og »Flesh« og i Warhols film virker totalt afslappede og ukunstlede foran kameraet.

– Ja. Det er en af vores films pointer. Takket være, at vi er så uformelle og ikke fortæller dem, hvad de skal gøre, og hvordan de skal agere, bliver de aldrig nervøse. De ville blive nervøse, hvis vi begyndte at »instruere« dem. Det vigtigste er at få dem til at lade være med at spille.

– Der er en prægnant scene i »Trash«, hvor pigen Holly virker dybt og ægte såret, og det er, hvor hun ser Joe ligge med sin søster. Hvordan placerer Holly sig den sindsstilstand i den situation?

– Det husker jeg faktisk ikke. Det var vel ikke noget større problem. I al almindelighed foregår vores indspilninger på den måde, at f.eks. Holly og Joe ikke ved bestemt, hvornår kameraet er i gang eller står stille. Vi plejer ikke at fortælle, hvornår vi starter eller stopper kameraet – vi filmer bare løs, hvad enten de optrædende ved det eller ikke. På den måde får vi en masse materiale, som ligefrem vibrerer af naturlighed og spontaneitet. Vi får naturligvis også en masse skidt. Men det kan vi jo altid redigere væk ved klippebordet.

– Hvad er forholdet i »Trash« mellem indspillet film og anvendt film?

– Vi tog omkring syv timers film, og den færdige film er på under to timer.

– Hvad var jeres budget?

– Vi arbejder aldrig med budget. En skønne dag, når vi har lyst, tager vi ud og filmer. Vi holder ikke særlig omhyggeligt øje med omkostningerne. Men vi plejer at beregne lidt groft, at vi filmer en historie for mellem 4.000 og 5.000 dollars, og at klipning, opblæsning fra 16 til 35 mm samt fremstilling af kopier står os i yderligere ca. 30.000 dollars, men vi kan godt begynde at lave en spillefilm for 2.000 dollars, og hvis vi ikke synes, den virker tilstrækkelig kommerciel, så lægger vi den bare på hylden. Man skulle tro, at mange film blev lavet på den måde for tiden, eftersom det er en virkelig god idé set ud fra et økonomisk synspunkt, men nej – idioterne i filmbranchen selder rask væk 2 millioner dollars op, endnu inden de bliver klare over, hvor elendig

filmen vil blive. Det er så håbløst dumt alt sammen.

– *Hvordan fik du først kontakt med Joe Dallessandro?*

– Det var vel, da vi var ved at filme en af vores 24-timers film i 1967. Joe var kun 17 år den gang, og sammen med en gruppe kammerater dukkede han pludselig op i lejligheden, hvor vi filmede. Vi ville ikke smide ham ud, eftersom vi var midt i en vigtig scene, og efterhånden opdagede vi, at vi behøvede flere mennesker, så vi bad Joe og en af hans kammerater om at blive og være med i en anden scene. Vi syntes, han var udmærket, og da vi senere skulle lave »Lonesome Cowboys«, så ringede vi til ham og bad ham komme og spille ensom cowboy. Det hele var altså en ren tilfældighed.

– *Og derefter anvendte du ham i »Flesh« ...*

– Nej, inden da var han med i en film om surf-boys, som vi lavede efter »Lonesome Cowboys«, men som vi aldrig har brudt os om at udsende.

Det var i det store og hele de samme medvirkende som i »Cowboys«, plus Joe, og handlingen var den, at Viva lejede et hus ud til en gruppe surf-boys, som hun senere selv begyndte at rende efter, medens hendes mand måtte tage sig af barnet. Senere var det *hende*, som måtte tage sig af barnet, medens *han* løb efter surferne.

Problemet var, at vi filmede historien på stranden i La Jolla, som er en meget eksklusiv strand, og hver gang vi tog udendørs-scener, stod der en masse folk omkring os og så på, og derfor vidste vi ikke, hvad vi skulle gøre med alle vores sexscener, alt »dirty« måtte vi afstå fra, eftersom der altid var børn i nærheden.

Så filmen havde ingen rigtige sexscener. Den handlede om sex, og meningen var, at den skulle være morsom, hvilket den også blev, men eftersom sexscenerne blev mere tamme og mindre forargelige, end vi havde tænkt os, troede vi ikke på, at publikum ville komme og se filmen, så vi lagde den på hylden. – Først efter den lavede vi »Flesh«.

– *På hvilken måde er Dallessandro forandret fra den gang, I anvendte ham i Fabrikken, til i dag? Har han udviklet sig meget som »optrædende kunstner«?*

– Nu virker han meget mere sikker foran kameraet, hans selvtillid er vokset kolossalt. Det ligger i fortsættelse af, hvad jeg sagde tidligere om vigtigheden af at få Joe og de andre til at holde op med at spille. Joe er så god på film for tiden, at det skær i mig, hver gang folk kommer hen til mig og påpeger, hvor god han er, for umiddelbart derefter at tilføje: »Han burde læse til skuespiller!« Og blive ødelagt?, svarer jeg. Over mit lig!

Hvad jeg mener er, at skuespil ødelægger evnen til at optræde på film. Når jeg ser skuespil i biografen, bliver jeg faktisk dybt krænket. Af ren og skær barmhjertighed vil jeg end ikke nævne navnene på de amerikanske stjerner, jeg tænker på netop nu, men de øver sig – de øver sig i at »se ud« foran et spejl, inden de stiller sig foran kameraet, og derefter siger de en replik, som står i et manuskript. Det hele er falsk. I virkeligheden er det højeste grad en kreativ og kunstnerisk handling at være sig selv foran et kamera. Alle de store optrædende

kunstnere i biografen, de ægte stjerner, har i første omgang været sig selv, hvad enten de hed Mary Pickford, Joan Crawford, Greta Garbo, Tallulah Bankhead, Rita Hayworth, James Dean, Marlon Brando eller John Wayne.

Så hvis man insisterer på at have skuespillere med i en film, så bør de i det mindste ikke tildeles nogen ledende roller. Man må aldrig være så dum, at man gør en skuespillerinde til den centrale person i en film, i så fald får man nemlig et fuldstændig overfladisk centrum. I stedet bør man vælge en virkelig person, en optrædende kunstner, som har evnen til at dominere centrum bare ved at være sig selv. Derefter kan man omgive ham eller hende med skuespillere i en varierende afstand fra periferien.

– *Holly Woodlawn i »Trash« er i virkeligheden en mand. Hvorfor lader du en mand spille en kvinde?*

– Well, amerikanske kvinder i dag er så negativt indstillede i forhold til den feminine tradition. Amerikanske kvinder er fjendtligt indstillede overfor den, efter deres opfattelse, gammeldags idé om ægte kvindelighed. Men det er denne gammeldags opfattelse af kvinden, som egner sig bedst til dramatik på film. Nutidens amerikanske piger er ikke dramatiske. De er *blaserte*. De bliver sjældent dramatisk oprørte. De tager tingene på en mere u-emotional måde, end kvinder gjorde før i tiden. De forsøger at efterligne mændene. At finde gammeldags, emotionelle kvinder er derfor uhyre svært i dag. De eneste, som opfører sig som overfølsomme og overspændte kvinder i den gode, gamle stil, er kvindelige »imitatorer«, som Holly der elsker at glo på gamle Hollywood-film.

– *Selv elsker du åbenbart både gamle Hollywood-film og den traditionelle type filmstjerner.*

– Ja, enormt meget. Og jeg er oprørt og indigneret over, at de for det meste bliver så skammeligt undervurderede som kunstnere betragtet.

Men desuden er jeg overbevist om, at de største stjerner også er meget fine mennesker. Jeg synes om alt, jeg kender til John Wayne, for eksempel. Jeg kan lide alt det, han siger. Jeg ved, at han er meget konservativ, men når han siger noget, som hører hjemme indenfor en konservativ referenceramme, så virker det i hans sammenhæng fuldkommen rigtigt. For ham er det en intelligent position.

– *Hvad skal du lave nu?*

– Formodentlig en italiensk western. Jeg elsker italienske westerns, eftersom publikum elsker dem. Jeg elsker film, som har et publikum og afskyr al film, som savner publikum, eller som er lavet for de indviede.

Lad mig citere, hvad en god ven, som er biografgænger, sagde til mig fornylig. Han viste såkaldte sexfilm, og nogen i hans bekendtskabskreds mente, at filmene var ob-skøne. Så sagde biografgænger, at de eneste *obskøne* film er de film, som *ikke går godt*. Og det er jeg fuldstændig enig i, fordi det at lave film for »Kunsten« eller for »Politikken« skyld og ikke for Publikums er som at masturbere: det er en selvisk, dum og afskyelig handling, og den burde forbydes.

(Oversat af Claus Hesselberg)