



Agnès Varda er ikke noget helt ukendt navn på vore breddegrader. To af hendes film, »Cleo fra 5 til 7« og »Lykken« er i sin tid blevet vist i danske biografteatre (se Kosmorama, nr. 68 og 74, samt filmindeks i nr. 75). Hendes allerførste værk, »La Pointe Courte«, stod på Filmmuseets forårsprogram i 1966, og Øystein Hjort skrev ved den lejlighed en introduktion til filmen. Allerede dette debutværk afslørede Agnès Varda som en særpræget og højt begavet filmkunstner, som allerede 4 år før den nye bølges opståen brugte helt utraditionelle optagelsesmetoder – uden producent og uden om filmstudierne – og som indledte den proces, der i Godards kølvand lige siden slutningen af 50'erne kom til at beskæftige en række filmfolk, nemlig filmhandlingens destruktion. Det er næppe overdrevet at påstå, at hvis Agnès Varda ikke havde lavet »La Pointe Courte«, ville film som »Hiroshima min elskede« eller »I fjor i Marienbad« slet ikke have været mulige.

Filmhandlingens destruktion er da også et af de karakteristiske træk ved hendes nyeste biografteaterfilm »Lions Love«. Filmen er optaget i 1969 i Hollywood, mens hendes mand, Jacques Demy, lavede »Model Shop«. Columbia Film havde for øvrigt tilbudt, at hun kunne lave en film imens, men ville ikke

give hende lov til at foretage »the final cut«. Hun sagde nej tak til tilbudet og lavede i stedet sin egen film – for private penge og helt efter sit eget hoved. Det blev til »Lions Love«, som er tydeligt præget af dette opgør med den officielle filmkunst.

Dette på en gang afslappede og satiriske værk er et fantastisk sammensurium af lidt fiktion, en god portion reportage, en smule psykodrama, TV-indslag, surrealistiske tableauer og meget andet. Desuden foregår filmen på 4 forskellige planer. Der er:

- 1) Den kvindelige filminstruktør Shirley Clarke og hendes problemer, der får hende til at fremtræde som talerør for Agnès.
- 2) Viva! (Superstar) og hendes venner, de to »løver« Jim Rado og Jerry Ragni, tidligere medforfattere af »Hair«.
- 3) TV- og filmverdenen.
- 4) The unreal: tableauer, mellemtekster m. v.

De temaer, man kan spore i filmen, er ligeledes vidt forskellige. Den handler om sex og politik, om filmstjerner og Hollywood, om modsigelserne i det amerikanske samfund i dag, om Kennedy-mordet og helledyrkelse osv. osv. Men bag ved og på

tværs af dette kaotiske ydre lykkes det Varda at behandle nogle af sine yndlings-temaer, – i dette tilfælde hvad filmkunsten er, og hvad den ikke er. »Lions Love« er, når det kommer til stykket, en betragtning over filmens fortid, nutid og fremtid.

Fortiden, det er Hollywood, byen med de karakteristiske gader, de umådelige boulevarder og de gigantiske – nu næsten tomme – filmstudier. Hollywood er også en bestemt form for filmkunst, som man ikke kan se bort fra, men som i dag er død, og som næppe nogen sinde vil genopstå, fordi tiden simpelt hen er løbet fra den. *Nutiden*, det er de nye stjerner – Viva! og hendes to venner, som spankulerer nøgne omkring i huset og skændes om, hvem der skal tage sig af morgenkaffen. De prøver på at etablere en slags trekantægteskab. Men også de er fulde af modsigelser, idet de er for gamle til at være hippier og for unge til at være helt voksne, og den verden, de lever i, gør det endnu vanskeligere at få modsigelserne til at forenes. Der er modsigelsen mellem privatlivet og livet i samfundet, mellem illusion og virkelighed. Og hvem er så de virkelige stjerner i denne kaotiske verden, – er det politikerne eller skuespillerne, Kennedy eller Andy Warhol? Hvem lyver for hvem? Hvor holder løgnen op, og hvor begynder sandheden? Er det dokumentarfilm eller fiction at lave en film i Hollywood om de nye filmstjerner? Er det en form for »cinémamensonge«? Og *fremtiden*, hvordan kommer den til at forme sig? Hvordan bliver filmkunsten af i morgen? Hollywood er død. Og også undergrundsfilmene er ved at dø hen, fordi den allerede nu er blevet røvendt af »systemet«. Vil den sidste udveje være at finde frem til et nyt medium ved f. eks. at arbejde for fjernsynet?

Agnès Varda har med »Nausicaa«, lavet for fransk TV, tilsyneladende på et vist tidspunkt ment, at filmkunstens fremtid netop ville være at lave TV-film. De dårlige erfaringer, hun i mellemtiden har gjort, og som antydes i nedenstående interview, har imidlertid ført hende tilbage til den traditionelle filmform, biografteaterfilmen. For øjeblikket arbejder hun med planerne til sit næste opus, »Mon corps est à moi«, med bl. a. Delphine Seyrig, Jean-Pierre Léaud, Bulle Ogier og en pop-gruppe fra San Francisco med det klingende navn »The Jovial Cooking«. Optagelserne begynder i marts 1972 i Nice. Ifølge hendes egne (meget lakoniske) udtalelser skal denne film både være »en musical« og »en militant film om kvindernes frigørelse«. Varda har efter alt at dømme stadig overraskelser i behold!

Det er denne trang til stadig at betrede nye veje, der gør Agnès Varda og hendes film så levende og fængslende. Denne lille kvinde, som Roy Armes med rette omtaler som »the exact antithesis of the 'professional' director«, bliver ved med at eksperimentere og forny sig. Mens adskillige filmfolk, der er yngre end hun, for længst er gået i stå og kun laver film efter de gængse opskrifter, søger hun stadig nye muligheder og udtryksformer. På en gang beskeden og meget selvbevidst, som hun er, er hun så engageret i sin samtid, at hun hele tiden er mindst én tak forud for den. Agnès Varda, som er blevet kaldt »den nye bølges bedstemor«, hører den dag i dag til de få avantgardistiske instruktører, der overhovedet eksisterer i Frankrig.

- Hvis jeg ikke tager fejl, så er De født i Bruxelles af en græsk fader og en fransk moder. Hvordan kom De i gang med at lave film?

- Jeg begyndte med at læse kunsthistorie. Jeg ville være malerikonservator på et museum. Jeg studerede ved Louvre-skolen i 4 år med det formål for øje. Men pludselig sagde jeg til mig selv: Det her er helt fjollet; jeg kommer til at tilbringe resten af mit liv på et provinsmuseum og bruge al min tid på at ordne kartotekskort o. l. Så jeg bestemte mig til, at jeg ville lave noget, der var mere praktisk og fysisk betonet. Jeg besluttede mig til at blive fotograf.

- Og så blev De fotograf på Théâtre National Populaire, mens Jean Vilar var der.

- Ja, i ti år. Det var den heroiske periode med Gérard Philipe og de andre fra 1951-61. Som De ved, er Vilar for nylig afgået ved døden. I den anledning ryddede jeg op i nogle gamle arkivskuffer. Jeg har på fornemmelsen, at jeg har et arkiv over døde. Gérard Philipe er død, Françoise Pira er død, og Daniel Sorano, og nu Jean Vilar. Det gør mig så uendelig trist. Det er mit indtryk, at det ikke bare er en periode, der er afsluttet, men at jeg simpelthen har dokumenter om en forsvunden civilisation.

TNP (Théâtre National Populaire) er helt forandret. Vilar og Gérard Philipe udgjorde helt alene TNP i halvtredserne. I de år forandrede Vilar virkelig strukturerne inden for det populære teater. Det blev pludselig levende, og det gjaldt selvfølgelig ikke kun TNP. Jeg var meget heldig, fordi jeg fik lejlighed til at være med på det tidspunkt, hvor man forsøgte sig frem, hvor fænomenet slog igennem. Jeg var vildt interesseret i det, ikke så meget på grund af det teatermæssige aspekt - jeg bryder mig ikke så meget om teatret - men på grund af dets sociale aspekter. Det var fantastisk at se denne udvikling på nært hold! Og det gælder osse, hvad der foregik inden for TNP's mure: den udvikling, der skete m. h. t. valget af stykker - fra et repertoire der lagde vægt på kvaliteten og som var beregnet på at trække et folkeligt publikum til, og så til et repertoire, der blev mere og mere politisk betonet og nærmede sig dette publikums dybestående behov, som da man f. eks. satte »Arturo Ui« op.

- Det var altså, mens De var på TNP, at De begyndte at lave film, idet »La pointe courte« er fra 1954?

- Ja, og filmens to skuespillere, Silvia Monfort og Philippe Noiret, kom for øvrigt begge fra TNP. Men jeg blev ved med at være fotograf, for jeg behøver sikkert ikke at fortælle Dem, at filmen ikke blev en kommerciel succes - selv om mange kritikere tog godt imod den og sagde, at der fandtes noget nyt og anderledes i den. Jeg var jo nødt til at leve, så jeg blev ved med at arbejde for TNP indtil 1961, hvor jeg lavede »Cleo fra 5 til 7«. Det var »Cleo«, der satte mig i stand til at tage bestemmelsen om, at jeg nu kun ville være filminstruktør.

- Men hvordan kom De i gang med at lave film? Ud fra et ønske om at eksperimentere?

- Helt ærligt, så var det tilfældets skyld. Jeg skrev »La pointe courte«, som når man

i sin ungdom skriver et digt, som man lægger ned i en skuffe med bemærkningen om, at det aldrig vil blive hverken udgivet eller læst. Men tilfældet ville, at nogle af mine venner spurgte mig, hvorfor jeg ikke forsøgte at filme det. Det var Carlos Vilardebo, der i mellemtiden selv er blevet instruktør, men som på det tidspunkt kun var assistent. Og han gav mig faktisk den idé, at man kunne lave lige meget hvad sammen med nogle venner, uden penge og under meget utilstrækkelige optagelsesforhold. Vi lavede filmen meget billigt: ca. 70.000 francs (100.000 kr.), mens vi næsten levede på feltfod. Vi havde lejet et hus og lavede alt selv: mad, fremkaldelse, regnskaberne om aftenen og holdt posten i gang. I 1954 eksisterede »den ny bølge« ikke, og denne optagelsesmetode, hvor man var fælles om det hele, var en stor nyhed. Vi arbejdede hverken for en producent eller for vores egen profit. Så både hvad angik den ydre opbygning og selve udtryksformen var det meget nyt.

- Det var altså en slag forløber for »den ny bølge«?

- Ja, man siger, at jeg er »den ny bølge«s bedstemoder.

- Det var Alain Resnais, der klippede filmen.

- Ja, på det tidspunkt var han endnu ikke berømt. Han havde endnu ikke lavet »Hiroshima, min elskede«. Han havde kun lavet nogle for øvrigt meget smukke kortfilm: »Guernica« og »Van Gogh«. Han tøvede for resten meget, for han sagde ja til at klippe den, og han skrev til mig, at det, han selv på det tidspunkt var optaget af, lå så tæt ved mit, at han var bange for, at det skulle præge ham. Men til sidst sagde han altså ja og har senere meget venligt tilstået, at »Hiroshima« var påvirket af »La pointe courte« - stilmæssigt, ikke med hensyn til emnet.

- Hvordan erhvervede De Dem den nødvendige tekniske viden?

- Jeg tror, at teknikken er et overstået fænomen. Det har ikke mere nogen interesse. Da jeg lavede »La pointe courte«, kendte jeg intet til teknikken. Jeg havde aldrig været assistent, jeg havde ikke gået på nogen

filmskole - intet. Selvfølgelig er jeg helt enig i, at denne første film er klodset, stiv og ikke særlig godt lavet, men stilen var klar - den var grov, men klar. Selvfølgelig har jeg da gjort fremskridt siden da. Jeg stræber efter en flydende stil. »Lions Love« er langt mere flydende og derfor stilmæssigt langt mere interessant. Men på en måned kan selv det største fjols lære filmens teknik at kende.

Det er ikke teknikken, men stilen, der interesserer mig. Selvfølgelig skabes stilen ved hjælp af objektiver, irisblænder samt klipning af sekvenser eller enkelte billeder, men det kan man lære på et minimum af tid. Det er hvordan, man vil bruge det, der kan tage 10 år. Jo mere jeg arbejder, jo mere bliver stilen et problem. Når jeg taler om stil, mener jeg naturligvis ikke den smukke stil. »Lykken« er f. eks. en film, hvor stilen er så smuk og glat, som den kan blive, det er virkeligt propert og nydeligt arbejde. Men det er en meget klassisk stil og ikke særlig interessant. Personlig finder jeg stilen i »Lions Love« langt mere spændende. Men det er selvfølgelig ikke så perfekt, ikke så overdådigt og kræver en større indsats fra tilskuernes side.

- Hvad der i dag slår én, når man kender Deres senere værker, er, at man allerede i Deres første film finder en hel del af de temaer, De har udviklet i de følgende film, især kontrastet mellem individet og samfundet.

- Det er rigtigt, selv om jeg absolut ikke var medvidende om det, da jeg lavede »La pointe courte«. Det er først for nylig, at jeg er blevet klar over, at alle mine film er bygget op omkring modsætningen individ/samfund, samfund/individ. Også »Lions Love«, der handler om tre hippier stillet over for det amerikanske politiske system.

- I »La pointe courte« har man indtryk af, at de to temaer indbyrdes neutraliserer eller ophæver hinanden: Når De beskæftiger Dem med landsbyens problemer, forekommer parrets problemer uden interesse. Og omvendt: parrets psykologiske problemer er så vigtige for dem, der er involverede i dem, at de får samfundets problemer til at træde i baggrunden.



Agnès Varda instruerer.
Modst. side: Billede fra »Uncle Yanco«, Vardas kortfilm fra 1967.

– Ja, med den verden, vi lever i, har jeg indtrykket af, at disse to typer problemer ikke blot er selvmodsigende, men at de fører til en konstant sønderlidning. De personlige problemer, skal vi sige selve det psykologiske, og de almene politiske problemer m. m. dvs. de sociologiske, er helt igennem uforligelige. De forekommer samtidigt, men de kan ikke løses på samme tid. Vort samfund henviser fra det individuelle til det generelle og omvendt. Det er meget sjældent, at der på de to former for problemer kommer en løsning, der i sin harmoniske syntese er acceptabel for et bestemt menneske. Og i de sidste år er situationen blevet så kaotisk, at jeg i mine to sidste film, »Lions Love« og »Nausicaa« (optaget i 1969 og 1970) kun har været i stand til at beskrive det kaotiske med alle mulige overgange mellem det enkelte og det generelle. Sådan er det i »Lions Love«, hvor der er lidt dokumentarmateriale, lidt åndsvagheder, lidt sjov, lidt skuespil. På grundlag af den modsætning, vi lige talte om, kommer man frem til det rene og skære kaos.

Og »Nausicaa«, der handler om de græske emigranter i Frankrig og er en politisk stillingtagen mod obersterne, er samtidig en slags rodebutik, en samling tanker om Grækenland, minderne om min forlængst afdøde græske fader, en søgen efter oprindelsen, efter min fader, vittigheder, interviews med turister på gaden for at få at vide, hvad de mener om Grækenland osv.

En sådan film er i allerhøjeste grad i overensstemmelse med livet i dag, med dets forskellige impulser, som uophørligt farer hårdt frem imod os og sønderlider os mellem et privat og et kollektivt indrettet liv. Det er et liv, hvor ikke blot det politiske spiller ind, men også reklamen, forlystelserne, transportmidlerne og det enkle faktum, at dumheden står skrevet overalt på murene. Man bliver angrebet og påvirket af alle disse ting. Jeg forsøger i øjeblikket at lave en film, der beskriver denne forvirring, ikke så meget betragtet som kaos, men som påvirkninger, der bringer forstyrrelse i vor indre enhed.

– Lidt af det forsøger De allerede at vise i »La pointe courtes«.

– Ja, men meget skematisk. Jeg var på det tidspunkt meget påvirket af Brecht, som dengang endnu ikke var på mode. Men jeg var meget betaget af hans distanceteori, hvor tilskueren ikke skulle identificere sig med helten, men tværtimod skulle forblive sig selv og i stand til at bedømme, hvad han så. Jeg mente, at den fremgangsmåde, vi benyttede i »La pointe courtes«, hvor vi hele tiden gik fra én historie til den anden, var medvirkende til, at man glemte hver historie. Man havde aldrig tid til at identificere sig. Jeg havde beregnet max. 10 min. til hver episode, for efter 10 min. begynder man at identificere sig med personerne. Derfor skiftede jeg efter 10 min.s forløb automatisk over til parallelhistorien og forstyrrede med vilje tilskueren. Fremgangsmåden havde jeg plagi-eret direkte efter Faulkner i »De vilde palmer«, hvor han hele tiden skifter mellem krisen i Mississippi og parrets problemer. Min hensigt var at gøre det umuligt for tilskueren at kunne identificere sig, falde i søvn og finde sig til rette i biografen som i en varm handske.

– Har De skiftet mening i dag?

– Nej, men jeg griber det ikke så syste-



Philippe Noiret og Silvia Monfort i »La Pointe courtes« (1954).

matiske an – det er mere kaotisk, som jeg før sagde. Det usammenhængende indtryk ved mine film leder tilskueren frem til at rekonstituere sine egne ideer – altså hverken handlingen, emnet eller den dramatiske opbygning (det er ikke det, der interesserer mig), men *det, han eller hun selv tænker*. Jeg vil tvinge tilskueren til at foretage et bevidst rekonstrueringsarbejde. Hvad vedkommende tilskuer rekonstruerer, er ikke selve historien, men vedkommendes egen holdning til situationer, begivenheder, handlinger og fænomener. På den måde bliver tilskueren virkelig politisk bevidstgjort og bliver i stand til at komme til klarhed over den opfattelse, han har af verden. Den slags film er naturligvis hverken særlig dramatiske eller psykologiske og følger heller ikke særligt populære. »Lykken« var den mest populære af mine film, fordi den fortalte en historie, og fordi man kunne identificere sig med dens personer, men det er den af mine film, der interesserer mig mindst, selvom jeg ikke vil fornægte den.

– Lå »Cleo fra 5 til 7« nærmere det, De ønskede at lave?

– Ja, for i »Cleo« genfinder man også det individuelle over for det generelle. På den ene side den subjektive tid, hvor Cleo lider og er bange, og på den anden side den objektive tid fra 5 til 7, der markeres af uret, af de strækninger, hun reelt tilbagelægger, og af de mennesker, hun møder på gaden osv. Hele filmen spiller på modsætningen mellem de to tider, med øjeblikke hvor tiden splittes, andre hvor den er reel, øjeblikke, hvor Cleos blik er passivt og andre hvor det er aktivt. Hele filmen handler faktisk om denne overgang fra passivitet til aktivitet. Hun ventede alt fra mænd, fra andre, fra blikkene, fra den mening man havde om hende – og i løbet af filmen og fordi hun var bange, begyndte hun at se på folk, dem der sad i cafeerne, soldaten i haven. Fra at være ego-centrisk bliver hun åben over for andre. Der

er altså en udvikling i filmen, men det er ikke en psykologisk udvikling, snarere en moralsk, en atomfattende udvikling. Jeg tror, at man må kæmpe imod psykologien, for den forplumrer det hele. Jeg lader mig selv fange af den, og jeg er den første til at fælde tårer, når jeg ser en »psykologisk« film, men jeg tror, at det er meget farligt. I alle tilfælde er det ikke den slags film, jeg vil lave!

– Sammenlignet med »La pointe courtes« forekommer »Cleo« at gå mere i dybden på grund af dødstemaet, som man i øvrigt også genfinder i »Lykken« og i »Lions Love«, der beskriver en bestemt civilisations død.

– Nej, »Lions Love« er ikke farvet af døden, men af jordskælvet. Da jeg optog filmen, var der virkelig en kollektiv panikfølelse i Hollywood. Rygterne gik, at Californien ville blive adskilt fra resten af Amerika, at jordskælvet ville dele kontinentet i to og sende Californien ud i havet. Der herskede virkelig en stemning af rædsel som i år 1000 eller ved dommedag, især i hippimiljøerne. Det var ligesom denne myte var med til at konkretisere og bestemme de unges frygt. Det var meget rørende og meget smukt.

– Findes døds- og ødelæggelsestemaet også i »Les Créatures«?

– Nej, i »Les Créatures« behandler jeg tværtimod fødselstemaet. Ligesom i »L'Opéra mouffe«. »Les Créatures« handler om en mand, der skriver en roman, og om en kvinde, der får et barn. I slutningen af filmen har han afsluttet sin roman, og hun har fået sit barn. Det er en lidt naiv og dum film, nærmest en film for børn. Manden forsvarer det gode og den forestilling, han har gjort sig om det gode. Han kæmper mod en slags uhyre, som han selv har skabt, et menneske der vil det onde. Han deltager i et spil skak; det er et klassisk tema – ligesom i Bergmans »Det Syvende Segl«. Og denne mand kæmper altså for at forsvare det, han

tror er det gode: hans arbejde, hans kone og hans familie. Og til sidst vinder han så og odelægger den ondes laboratorium. Han tager hjem, og hans kone føder barnet.

Det er en allegorisk film, meget positiv i sin holdning og nok for ukompliceret, som vakte meget lidt begejstring. De voksne kunne ikke udstå den, men børnene holdt meget af den.

– I flere af Deres film er der et tema, man genfinder ret ofte, og som kunne benævnes melankoliens tema. Det findes allerede i en af Deres første kortfilm, »O saisons, ô châteaux«, og det går igennem hele Deres sidste film, »Lions Love«.

– Det er rigtigt, at inspirationen til »O saisons, ô châteaux« var, at hele verden er død, og at de eneste levende mennesker, der i dag har nogen mulighed for at nyde disse slotte, er gartnere eller opsynsmænd. Men jeg længes ikke tilbage til slottene æra, det er en falsk længsel. Akkurat som jeg ikke nærer nostalgiske følelser for Hollywood. Jeg er revnende ligeglad med amerikansk film. Men Hollywoods humsure ligefrem driver af film. I Hollywood føler man virkelig fortiden – alle disse skuespillerinder, der ikke blev til noget eller for hvem det gik galt. Vibrationerne fra det gamle Hollywood eksisterer. Min film er en hyldest til et Hollywood, der har eksisteret, og som jeg overhovedet ikke savner (jeg har altid ønsket at lave film på en anden måde, og jeg bryder mig ikke om amerikansk film), men det eksisterer. Det er ligesom med slottene omkring Loire-floden. Man kan sige: det er tosset, at kun gartnerne har nogen glæde af dem i dag. Men det forandrer jo ikke noget ved forholdene. Fortiden kommer man ikke uden videre af med.

Jeg synes, det er interessant, at påvirkningen fra de ting, man nægter at anerkende, stadig bliver ved med at eksistere. Jeg nægter at anerkende det gamle Hollywood – dets temaer, skematiske fremstillinger og dets stil. Men det eksisterer, og jeg er nødt til at kalde en vis form for humor til hjælp, når jeg konstaterer, at jeg ikke kan abstrahere fra det, selvom jeg ikke bryder mig om det, ikke selv dyrker dets stil og ikke savner det. Jeg er tvunget til ikke at glemme Hollywood. Jeg kan ikke glemme det.

– Var »Lions Love« et forsøg på at lave anti-film?

– Ja, som en reaktion mod mig selv. Det er en filmform, der befinder sig på nul-punktet.

– Ligesom Godards nuværende film?

– Nej, for i de sidste to år har Godard beskæftiget sig med at lave militante film, hvilket er noget ganske andet. Han laver ikke anti-film for at skabe en anti-stil, men fordi film i traditionel forstand ikke mere interesserer ham. Hvad der tæller for ham er at kæmpe for noget – med eller uden filmens hjælp. I »Lions Love« har jeg tværtimod forsøgt at lave anti-film i den forstand, at jeg har sagt nej til den type film, der tager sig selv alvorligt, til den type film, der har fået påhæftet betegnelsen kunstværk. Jeg tror nemlig ikke længere på den slags film. Jeg tror ikke længere på filmen som ene og alene et udtryk for dens skaber. Selvfølgelig finder der en skabelse sted. Men filmen bør fungere i sig selv som en levende og uafhængig organisme, der bliver sig selv.

– Mener De hermed, at vor nuværende livsform, vor civilisation ikke mere har plads

til det kunstværk, der er lavet for dets egen skyld?

– Hvis det kun er skabt for at give den enkelte person mulighed for at udtrykke sin sjæls inderste eller blot ud fra et behov for at skabe, ja, så forekommer det mig udlevet og temmelig ubrugeligt. Det er lidt egoistisk, lidt prætentøst. Personlig tilhører jeg den kategori af mennesker, der har behov for at lave film og følgelig fortsætter med at udtrykke sig, men mit mål er, at filmen ganske enkelt bliver et middel til at udtrykke noget, der ikke nødvendigvis har noget med mig at gøre.

I »Nausicaa« har jeg forsøgt at give udtryk for en vis opfattelse af eksilet, et Grækenlands eksil, som om Grækenland selv er i landflygtighed, hvilket ikke er helt usandt. I øjeblikket er det, som om Grækenland ikke hører med til verden. Selvfølgelig eksisterer det og er oven i købet ved at komme på fode økonomisk, men det er alligevel som om det ikke er der, hvilket i meget høj grad føles af eksilgrækerne og i øvrigt også af alle andre. Og denne sorg over ikke mere at have Grækenland, som man kalder demokratisk moder og civilisationens vugge, iblandt os er i filmen forbundet med eftersøgningen af vor fælles oprindelse, hvilket for mig viser sig at være også min oprindelse på fædrenes side. Jeg føler mig virkelig vel tilpas, når et personligt tema, som det lige nævnte – en græsk fader som jeg ikke har kendt noget særligt til, ikke holdt særlig meget af og ikke forstået særlig godt – forenes med et mere generelt tema: hvor er Grækenland? Er Grækenland stadig stedet, hvor vore forfædre kom fra? Så begynder mit personlige tema at fungere og bliver koblet ind på spørgsmål af langt mere generel værdi. Det er det, jeg forsøger at gøre. Dette medfører en militant filmkunst, hvis filmens politiske stillingtagen er militant, men jeg vil ikke lave militante film i stil med Godards. Jeg vil kun lave film, der er organisk levende og så eventuelt militante.

– Er det problem, De forsøger at behandle i »Lions Love«, ikke snarere et typisk filmkunstnerisk problem – nemlig forholdet mellem *cinéma-vérité* og *cinéma-mensonge* – end det er et politisk problem?

– Jo, det er ganske rigtigt, for jeg tror ikke på begrebet *cinéma-vérité*, al film må nødvendigvis være subjektiv. Men ved at tage den yderste konsekvens af *cinéma-mensonge* finder man måske frem til en vis form for sandhed. Gennem en djævelsk flirt med løggen, med Hollywood, dette film-mekka der er baseret på løggen, og med mennesker, der ikke helt præcist spiller sig selv, men noget der kunne være deres liv, og som flirter med sandheden (mine tre skuespillere kan leve sammen, Shirley Clarke er filminstruktør, så det er altså ikke helt fiktion), så befinder vi os konstant på kanten af sandheden. Men det er jo ikke sandheden – man snyder hele tiden: jeg har fortalt Shirley Clarke, hvad hun skal sige, hun spiller en rolle, og det samme gælder de tre andre.

Denne flirt med mulige situationer og med mennesker, der godt kunne leve på den måde, gør det muligt for mig at stille følgende spørgsmål: Hvordan eller hvad er det at være skuespiller?

På den måde når jeg til et erfaringsmæssigt yderst interessant punkt, hvor filmen faktisk laver sig selv. På et vist tidspunkt blev »Lions Love« et slags psyko-drama for Shirley Clarke – hun nægtede at spille en scene, hun gik i stå, fordi hun pludselig blev bange for sig selv, og hun tvang mig til at tage min del af ansvaret i affæren. Hun bragte mig i forlegenhed og fik mig til at engagere mig. Og det er noget helt nyt for mig, for det var selvfølgelig ikke nedskrevet i manuskriptet. Det er den slags ting, jeg kæmper for at nå frem til: en organisk levende film er en film, hvor noget sådant kan ske. Og det er langt vigtigere end det, man havde til hensigt at lave. Ikke vigtigere for hverken mig eller Shirley (selvom det er sandt), men betegnende for selve systemet.

Fra »L'opéra Mouffe«, kortfilm fra 1958.





Hvad vil det sige at spille? Hvad vil det sige at snyde med sandheden? Hvad vil det sige at lave film?

Ovenstående eksempel viser, at man virkelig rører ved noget farligt, og beviser, at man ikke helt er i stand til at spille en rolle. Det var en interessant oplevelse for mig. Jeg har lært mere om at lave film gennem »Lions Love«, der er meget afslappet og lidt fjollet, end jeg har gjort ved at lave alle mine andre film tilsammen.

– *Hvorfor hentyder De til Andy Warhol i filmen?*

– Fordi jeg nærer stor beundring for ham, fordi jeg finder hans film revolutionære. Han var den første, der fuldstændig lod hånt om de elementer, man normalt forbinder med film, og som skabte geniale anti-film.

Også Paul Morrissey, der hører til Warhol-skolen, har lavet en vidunderlig film, der hedder »Trash«. Jeg har aldrig set en film, der ikke bare er så tragisk, men så voldsom i hele sin udtryksform. Jeg har aldrig lidt mere, end da jeg så den film – den tragedie filmen udstråler kan mærkes *fysisk*. Og samtidig er den helt afslappet og utvungen og fuld af en meget nutidig humor. Jeg er fuld af beundring for de filminstruktører, selv om guderne skal vide, at det, de beskæftiger sig med, ligger langt fra mine interessefelter! Men jeg beundrer dem, fordi de sprængte det, man forstår ved filmkunsten. De er

Jim Rado, Viva! og Jerry Ragni i »Lions Love«.

hamrende ligeglade med den. Selv om de får succes. Men de tager slet ikke publikum, distribution og hele halløjtet alvorligt. De er nået meget, meget langt i deres undergravende arbejde på at sprænge filmkunsten i luften.

Desuden havde Andy Warhol »opdaget« Viva, og det er gennem ham, jeg mødte Viva, der er den ene af de tre hovedpersoner i »Lions Love«. Desuden skete det faktisk, at Warhol dagen efter mordet på Kennedy blev slået halvt ihjel af en vanvittig kvinde. Jeg synes, at det var sjovt, at en sand og næsten historisk hændelse – filmhistorie er måske ikke så vigtig, men den er trods alt historie – skete næsten parallelt med en verdenshistorisk begivenhed: denne Shakespeare-agtige og gigantiske Kennedy-familie, der ser et af dens medlemmer blive dræbt som en hund.

– *Hvem har finansieret »Lions Love«?*

– Det har en tøjfabrikant i Philadelphia, altså en privat producent – men han holder meget af film og elskede mine. Filmen er altså hollywood'sk i emnevalg, farve og stil – jeg ville, at den skulle være *dekadent* hollywood'sk – men den er ikke produceret af Hollywood.

– *En af Deres film, der fik gang i pennen i Danmark, var »Lykken«.* Kritikerne

diskuterede meget for at finde frem til, om filmen var umoralsk, amoralsk eller, når alt kom til alt, moralsk.

– Hvis De vil høre min mening, så opfatter jeg den som en film om *opfindelsen* af moral. Den fortæller os om tidsrummet, der ligger lige før moralen træder i funktion. Jeg valgte et ekstremt tilfælde: en person der ikke føler nogen speciel social tvang eller har en religiøs overbevisning eller er blevet opdraget til nogen bestemt moral og derfor ikke umiddelbart føler presset fra en vedtagen moral. Han føler kun et behov for lykke, hvilket eksisterer hos alle, men som hos os alle er behersket, selvcensureret, kanaliseret og organiseret. Behovet for lykke under relativt frie forhold skaber et frimodigt menneske, der giver udtryk for livsglæde og trang til lykke. Slet ikke som et dyr, sådan som nogen har opfattet det. Men med en vis form for uskyld.

Det er helt tydeligt, at han i denne film går så vidt i sin uskyld, at han bliver trængt op i en krog, hvor »de andre« bliver et afgørende element, for man kan ikke undgå at tage »de andre« i betragtning. Det bedste bevis er, at han forventer, at hans kone forstår ham – og hun begår på sin side efter min mening en enorm fejl, fordi hun føler sig fristet til at spille helt modig og engleagtig, hvad jeg opfatter som afskyeligt. Det er den værste fristelse i verden! Hun vil lege engel, men hun kan ikke gennemføre det.

Et tilfældigt udvalg af Vardas filmbilleder. Impressionistisk stemning i »Lykken« (øverst). Symbolsk billedkomposition i »Les créatures« (1966). Dokumentaristisk stil i »Black Panthers« fra 1968 (nederst).

Hvis hun havde været lige så naturlig som han, burde hun have sagt til ham: »Nej, det kan jeg ikke, jeg er som jeg er, indskrænket, jeg vil være den eneste ene.« Og så ville han sikkert have givet afkald på den anden. Før han forklarer hende det jo helt tydeligt: han vil først og fremmest have, at hun skal være lykkelig. Det ville have været hårdt for ham, men han ville have gjort det. Derimod får dette forsøg på at spille engel hende til at sige, at hun kan. Han bliver vild af lykke over det, de er lykkelige, men det er helt tydeligt, at når hun én gang har følt sig fristet til at give den rolle, kan hun ikke mere vænne sig til situationen.

Jeg har ladet hendes forsvinden fremtræde lidt vagt; det drejer sig ganske klart om et uldent selvmord, som ikke er et rigtigt selvmord, hun lod sig bare glide en smule! Men hun forsvandt i hvert fald. Det er klart, at manden, naturlig og impulsiv som han er, har ret. Når han nu har en pige, som han kender og som endnu kan gøre ham lykkelig og som er storsindet nok til at overtage ham og den byrde, som hans kones død og to børn, der skal opdrages, er, så ville han gøre galt i ikke at tage hende. For mig er det den anden, som er den virkelig modige i historien. Men det bliver ikke sagt, ikke engang antydning. Han opfinder moralen. Han er tvunget til at opfinde den.

– Jeg tror nu alligevel, at det bliver antydning, for når man sammenligner begyndelsen af filmen med afslutningen, er der noget med efterårsfarverne, som har afløst det begyndende forår...

– Ja, men samtidig ser han ud til at være lykkelig i slutningen af filmen, de er lykkelige. Selvfølgelig er man ikke vild af jubel, når man lige har begravet én; der er en vis biklang. Men det jeg ville fortælle var, at man på én gang kan være lykkelig og uheldig, som det er tilfældet her, og at man ikke kan lade være med at opfinde en moral. Moral er et behov, hvad enten den er personlig, anarkistisk, improviseret eller funktionel. Det er et behov for moral, som skaber moral. Det er det, der er emnet! Det hele i en livskraftig person, som hverken er en led fyr, en egoist eller en væmmelig karl. For mig er en mand, som arbejder, som tager hele sin løn med hjem til konen, som elsker hende og som elsker sine børn og som vil deres lykke, aldrig en led fyr.

– De har flere gange omtalt Deres film »Nausicaa«. Hvornår kommer den op?

– Den kommer ikke op. TV har forbudt den. Det er nemlig det franske fjernsyn, som har finansieret den, og nu mener man, at den er alt for politisk, og så har man lagt den på is. De franske seere må ikke blive orienteret imod de græske oberster. Jeg arbejdede i ti måneder, blev underbetalt af fjernsynet, men sagde alligevel til mig selv: »Jeg får et stort publikum; for en gangs skyld skal jeg lave noget, som vil tiltrække et andet publikum end filmklubbernes.« Men man har stjålet min kopi fra mig, og jeg har ikke engang én, som jeg kan vise privat for mine venner. Det er af den grund, at jeg ikke engang kan lade Dem se filmen.

Oversat af Mette Knudsen og Nicki Næsted

