

2 x François Truffaut

Poul Larsen introducerer Truffauts to seneste film og giver derefter ordet til filmskaberens

Den blinde og altfortærende kærligheds magt over mennesket har gang på gang været François Truffauts emne, og der er også mange forbindelseslinier mellem hans nye, forunderlige og meget fascinerende film »La chambre verte« (Det grønne værelse), og de to foregående, »I kærlighedens lænker« (1975) og »Manden, der elskede kvinder« (1976).

»I kærlighedens lænker« beskæftigede sig med Adele Hugos tragiske stræben efter lykken og i en videre forstand det totale menneskes drøm om den absolutte kærlighed. »Manden, der elskede kvinder« viste et menneskes hektiske og selvfortærende jagt på kvinder i et forsøg på at realisere »mangfoldighedens umulige lykke«. Og »La chambre verte« skildrer et menneske, som i fastholdelsen af kærligheden til den afdøde hustru vil besejre døden som livets definitive grænse.

Det grønne værelse

Filmens hovedperson er en jævn og beskednen yngre journalist, Julien Davenne, som arbejder på et hængende fransk provinsblad omkring 1930. Han er enkemand og lever en tilbagetrukket tilværelse med en gammel husholderske og en adopteret, døvstum dreng i et stort hus. Han passer sit arbejde uden gejst, men tager sig seriøst og interesseret af den handicappede dreng. Hans sociale liv er snævert, men det fungerer.

Hans virkelige engagement gælder imidlertid helt og holdent det liv, som han lever i husets grønne værelse, der er en mindstue over hans afdøde hustru Julie. Det daglige, afsondrede nærvær med værelsets mange billeder af Julie og med ting, som hun har brugt og holdt af, bliver hans genvej til en fortsættelse af kærlighedslivet med den afdøde, hvorved hun frelses fra tilintetgørelsen i døden.

Dette er også hans grundlæggende livsholdning: døden er kun absolut, hvis mennesket accepterer den som sådan. Julien Davenne taler om »de levende døde«, når han ser deres pulsslæg i vokslensens flakkende flammer. Han vil med den stadige kontakt frelse de døde fra kirkegårdens »kolde fængsel« og bevise dem den respekt og hengivenhed, som virkelighedens liv og død har været for ussel til at ville give dem.

En forklaring på hans besættelse er den traumatiske oplevelse af 1. verdenskrigs blodbad. Han deltog selv i krigen og oplevede at se flertallet af sine kamerater i bogstaveligste forstand blive splittet for alle vinde af krigens granater.

Efter oplevelsen af den meningsløse nedslagtning på slagmarken slog dødens absurditet sig endelig fast i hans bevidsthed, da Julie døde som 22-årig i 1919 få måneder efter deres giftermål. Fra det øjeblik var Julien Da-

venne næsten helt tabt for omverdenen, og han har siden levet for denne ene idé: at overvinde den skændige død ved at fortsætte livet med de døde.

Julien Davenne dyrker sin passion med en skæbningsvanger konsekvens, som han helt accepterer. Han bliver med egne ord »en tilskuere til livet og risikerer at elske de døde imod de levende, men han vil det ikke anderledes. Hans tørst efter det absolutte i kampen mod døden er så stor, at han må investere alt.

Den definitive lidenskab problematiserer ganske særligt forholdet til den unge kvinde Cécilia, som han føler sig tiltrukket af, fordi han via hende kan forstærke dyrkelsen af kulten, da hun på mange måder deler hans syn på døden og de døde. Han erkender hende imidlertid også som en trussel mod kærligheden til Julie, og bevidstheden om dette begyndende forræderi hensætter ham i en sådan sindsbevægelse, at han raver rundt på grænsen til sindssyge. Da han endelig når frem til en bevidsthedsmæssig indoptagelse af Cécilia kulten, flammer passionen så stærkt op, at den forvolder hans død. Cécilia kan da tænde et lys for ham, og han vil for altid være levende i hendes hengivne erindring.

Truffaut har fundet tekstgrundlaget til sin film hos Henry James og skrevet manuskriptet sammen med Jean Gruault. De har lavet en handling af stor enkelhed og så udramatisk, at det grænser til det stillestående. Hele vægten lægges på den gradvise opbygning af det brændende intense billede af Julien Davenne.

I skæret af den forunderlige mystik, der præger hele filmen, er »La chambre verte« som helhed en meget intens og atmosfærefyldt beretning. Først og fremmest gennem Truffauts eget nedskruede, undertiden ligefrem monotone, men konstant gribende ægte og medrivende spil som Julien Davenne fremstår filmen som et statisk, næsten lukket kunstværk, der dog har en sådan vilje til at ville nå frem til tilskueren, at man lader sig gribe.

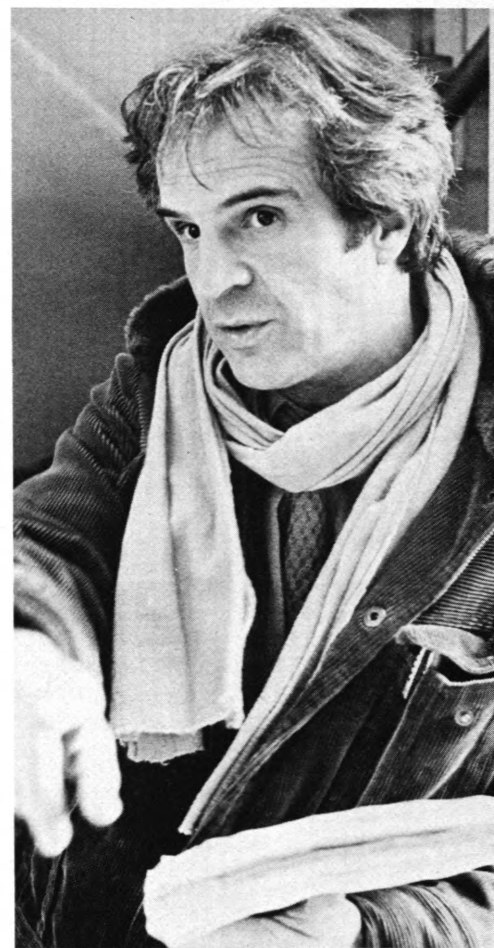
Julien Davenne er som Adele Hugo i »I kærlighedens lænker« et desperat menneske, der helt målbevidst lever sig stadig længere ind i sin hermetiske og absolutte følelse, og som holder sig selv uhjælpelig fanget i denne passion. I fanatismens lukkede univers og i jagten på den umulige lykke, som virkeligheden nægter mennesket, fortæller mennesker som Adele og Julien sig selv. Samtidig er de imidlertid menneskelige idealer i deres konsekvente hengivenhed. De afdækker med deres lidenskab menneskelige muligheder, og dermed bliver deres rasende selvfortæring i sidste instans livsbekræftende. Deres skæbne er kærlighedserklæringer til de rene følelser.

Historien om Julien Davenne er fuldt så meget en tragedie som beretningen om Adele Hugo. Den fatalisme, der trods alt manglede i Bertrand Moranes skæbne i »Manden, der elskede kvinder«, er helt nærværende igen i »La Chambre verte«.

De første gennemsyn af den nye film efterlader én dybt fascineret, men også usikker på filmens samlede udtryk. Den forekommer meget enkel og ligetil, men forlanger et dyberegående arbejde for at blive forstået. Det synes oplagt, at »La Chambre verte« henvender sig til en inderkreds, men tilhører man – gennem sin vilje til at trænge ind i dette mesterværk – denne eksklusive kreds, er der en rigdom at øse af i denne meget smukke, beskedne, fatalistiske og dunkle film.

Kærlighed på flugt

»L'Amour en fuite« er en på næsten alle måder anderledes film: munter, kvik og sprælsk. I den finder Truffaut med sikker hånd tilbage til Antoine Doinel-seriens lettere forgængere, hvilket vil sige alt efter »Ung flugt«, der stadig



hævder sig som det egentlige storværk, og samtidig afslutter han i en veloplagt fortællestil beretningen om den figur, der har fulgt ham fra langfilmdebuten for 20 år siden.

Den nye Doinel-film viser Antoine, da han er blevet først i trediveerne, og skal skilles fra den pige, som han blev gift med mellem »Stjålne kys« og »Elsker – elsker ikke?«. I denne afgørende situation møder han igen pigen, som han ikke fik i »De unge elskende«, men de gentager deres gamle fejl og ender med at gå hver til sine nye partnere – og der lægges i »L'Amour en fuite« op til en lykkelig slutning. Antoine synes at kunne finde sin lykke nu efter de mange forgæves forsøg. Han udvikler sig tilsyneladende frem mod en større vilje til at dele noget med andre, til at gå helhjertet ind i et forhold.

»L'Amour en fuite« bygger formmæssigt på flash-back-teknikken, idet François Truffaut i hele filmen til stadighed indbygger klip fra de fire tidligere film. Han har derved ikke behov for at rekonstruere eller resumere ting fra Antoinettes tidligere liv, men kan citere direkte fra de gamle film. Det er en oplagt chance, og den udnyttes maksimalt af den meget bevidste iscenesætter. Resultatet er en næsten sprudlende vittig og meget fascinerende fortælling frem og tilbage i Antoinettes liv, og metoden er meget effektiv, hvis man har set de tidligere film i det, der nu er blevet til en serie. Det er sandsynligt, at det samlede billede vil fremstå mindre spændende for den, der ikke er kendt med forhistorien, men letflydende og

fornøjeligt er det utvivlsomt under alle omstændigheder.

Helt frem til slutningen af »L'Amour en fuite« vedbliver Antoine Doinel at være, som man har oplevet ham i de tre foregående film efter barndomsskildringen i »Ung flugt«: rastløs, halvhjertet, umoden og tilstrækkelig selvoptaget til, at det aldrig helt var muligt at indoptage andre mennesker i den intime sfære.

I den nye films slutfase ændres dette – lidt overraskende, og filmen lægger op, at Antoinettes nye amourøse forbindelse holder. Der er tale om en dramatisk betinget afslutning på denne levnedberetning i højere grad end om en psykologisk betinget.

GRØNNE VÆRELSE, DET

Le chambre verte. Frankrig 1978. **Dist:** Les Artistes Associés. **P-selskab:** Les Films du Carrosse/Les Artistes Associés. **P:** Marcel Berbert, Roland Thenot. **P-leder:** Geneviève Lefebvre. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Emmanuel Clot. **Manus:** François Truffaut, Jean Gruault. **Efter:** motiver fra Henry James. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Anne Triguassu. **Ass:** Florent Bazin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Martine Barraque-Curie. **Ass:** Jean Gargonnet, Michele Neny. **Dekor:** Jean-Pierre Kohut-Svelko. **Ass:** Pierre Compertz, Jean-Louis Poveda. **Rekvis:** Daniel Braunschweig. **Musik:** Maurice Jaubert. **Tone:** Michel Laurent. **Ass:** Jean-Louis Ughetto. **Mix:** Jacques Maumont. **makeup:** Thi Loan N'Guyen. **Medv:** François Truffaut (Julien Davenne), Nathalie Baye (Cécilia Mandel), Jane Fonda (Madame Rambaud), Patrick Maléon (George), Jean Dasté (Bernard Humbert, redaktør på »Globe«), Jean-Pierre Moulin (Gérard Mazet), Antoine Vitez (Sekretær), Jean-Pierre Ducos (Præst), Laurence Ragon (Julie Davenne), Marie Jaoul (Yvonne Mazet), Monique Dury (Monique, se-

kretær på »Globe«), Marcel Berbert (Dr. Jardine), Henri Bienvenu (Gustave), Anna Paniez (Anna, pianist), Serge Rousseau (Paul Masigny), Carmen Sarda-Canovas (Kvinde i kapellet), Jean-Claude Gasche (Politimand), Guy d'Abion, Thi Loan N'Guyen, Christian Lentrete, Alphonse Simon, Jean-Pierre Kohut-Svelko, Roland Thenot, Martine Barraque-Curie, Josiane Couedel, Gerard Bougeant. **Længde:** 94 min. **udl:** Dagmar. **prem:** 28.9.79 – Grand. Indspillet i perioden 11.10.27.11.1977.

KÆRLIGHED PÅ FLUGT

L'Amour en fuite. Frankrig 1979. **Dist:** A.M.L.F. **P-selskab:** Les Films du Carrosse. **P:** Marcel Berbert, Roland Thenot. **P-leder:** Geneviève Lefebvre. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Emanuel Clot. **Manus:** François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel, Suzanne Schiffman. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Florent Bazin. **Ass:** Juan Pacull-Latorre. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Martine Barraque-Curie, Jean Gargonnet. **Dekor:** Jean-Pierre Kohut-Svelko, Pierre Compertz. **Ass:** Jean-Louis Poveda. **Kost:** Monique Dury. **Musik:** Georges Delerue. **Titelsang:** Alain Souchon & Laurent Voulay. **Tone:** Michel Laurent. **Ass:** Pierre Bouvier Donnadiou. **Makeup:** Thi Loan N'Guyen. **Medv:** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Claude Jade (Christine), Dani (Liliane), Rosy Varte (Colettes mor), Jean-Pierre Ducos (Christines søster), Marie Henriau (Dommer), Dorothee (Sabine), Daniel Mesguich (Xavier), Julien Bertheau (M. Lucien), Pierre Dios (Renard), Monique Dury (Ida), Julien Dubois (Alphonse Doinel), Patrick Auffay (René Bigey), Claire Maurier (Gilbert Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Jean Douchet (M. Lucien), François Darbon (Colettes far), Frédérique Hoschedé, Marcel Imhoff, Emmanuel Clot, Christian Lentrete, Roland Thenot, Alexandre Janssen, Chantal Zaugg, Guy Decombe. **Længde:** 94 min. **Udl:** Dagmar. **prem:** 11.10.79 – Alexandra. Indspillet i perioden 29.5–7.7.1978.

Jeg vil filme mindre...

siger François Truffaut og røber at han for øjeblikket skriver på en film om besættelsen af Frankrig

FT: »La Chambre verte« hører hjemme i samme familie som »Den vilde dreng« og »I kærlighedens lænker«, dvs. det er en tilsyneladende enkel film med få personer. Imidlertid arbejder jeg ofte med manuskriptet til den type film i adskillige år og skriver det om flere gange, før jeg beslutter mig til at optage filmen. Jeg arbejder sådan for at få filmene helt stramme og fortættede, og det er vel et spørgsmål, om de virkelig er så enkle, som de ser ud til.

PL: Hvorfra stammer ideen til filmen?

FT: Jeg har tænkt på den film længe. Selv er jeg efterhånden blevet 47 år og begynder allerede at være omgivet af forsvundne mennesker. Fornyelig genså jeg »Skyd på pianisten«, og det chokerede mig at opdage, at halvdelen af de medvirkende i denne film allerede er borte nu.

Undertiden savner jeg folk, som jeg har mistet for længe siden, som om de faktisk var forsvundet i går. Jean Cocteau, for eksempel. Desuden fandt jeg så i Henry James' selvbiografi det stof, der er blevet til »La Chambre

verte«: James forblev gennem hele sit liv trofast mod sin afdøde forlovede. Det var en veritabel kult. Jeg følte mig meget tiltrukket af emnet, lod afsnittet fra biografien oversætte til fransk og lavede derefter manuskriptet til filmen på denne baggrund.

PL: Hvordan vil De beskrive hovedpersonen Julien Davenne?

FT: Det er en yngre provinsjournalist, som – uden for enhver religion – indstifter en slags døds-kult. Han inspireres dertil af troskab mod de mennesker, han har elsket, og som nu er døde. Han opfinder selv kultens rituelle detaljer og fremstår som en lidt overspændt person, fastlåst i denne fikse idé – sådan som også Adele Hugo var det i »I kærlighedens lænker«. Jeg kritiserer ham i filmen, men jeg har også megen sympati for ham. Julien Davenne træffer i filmen en ung kvinde – spillet af Nathalie Baye – der forstår ham, men som har en nærmere forbindelse til det daglige liv. Hun forsøger at fastholde ham, men hans gal-skab, hans absolutisme er for stor, og hun lider nederlag i dette forsøg på tilnærmelse.

PL: De spiller selv hovedrollen som Julien Davenne i »Det grønne værelse«, der altså har dette personlige udgangspunkt.

Har det været meget væsentlig for Dem at spille denne rolle?

FT: Nej, det har sådan set ikke været noget særligt. Jeg fik lyst til selv at spille, fordi jeg gerne ville genopleve nogle af de følelser, jeg havde under indspilningen af »Den vilde dreng«, dvs. dette spændende at lave iscenesættelsen, mens jeg selv stod foran kameraet.

Men jeg kunne naturligvis have fundet skuespillere, som kunne have spillet langt bedre end jeg. Egentlig tænkte jeg på Charles Denner, men afstod fra at bruge ham, fordi han lige havde spillet i »Manden, der elskede kvinder«. Jeg turde ikke straks derefter at bruge ham i denne film om døden. Men jeg er overbevist om, at han havde været god i rollen som Davenne.

PL: Gjørde dette med at lave iscenesættelsen stående foran kameraet arbejdet anderledes?

Nej, egentlig ikke. »Det grønne værelse« er lavet hurtigere, end vi normalt arbejder: godt fem uger. Det er den hurtigste film, jeg endnu har indspillet.

Desuden bliver arbejdet med denne fremgangsmåde et udpræget tomandsværk mellem instruktør og fotograf, og vi gik som regel frem i ret lange sekvenser. Og så var vi meget opmærksomme på dekorationerne og farverne, idet det jo gjaldt om at forblive i filmens

klaustrofobi. Det var en historie, der ikke måtte slippes løs. Derfor er den fremstillet temmelig tidløs, man ser så at sige aldrig himlen, heller ikke solen, og der er næsten ingen statister. Vi kendte jo i nogen grad reglerne fra »I kærlighedens lænker«, og dem fulgte og udbyggede vi så.

PL: »Det grønne værelse« foregår i tiden efter den 1. verdenskrig. Hvorfor ikke efter den 2. verdenskrig, altså tættere på nutiden? Ville holdningen til krig og død have været en anden, hvis »Det grønne værelse« havde foregået efter nazismen og efter atombomben?

FT: Nej, det tror jeg ikke. Men jeg har med vilje placeret filmen lige efter den 1. verdenskrig, fordi jeg ønskede at spille på forskellen mellem det nærværende dagligliv i lejlighede

relse« ikke haft succes som »Den vilde dreng« og »I kærlighedens lænker«. Sikkert fordi dette emne, denne beskæftigelse med døden har gjort publikum bange.

Filmene har fået en god kritik, og folk, der har set den i Frankrig, har været glade for den. Jeg har aldrig modtaget så mange breve efter en premiere, men samtidig har jeg heller aldrig haft så få tilskuere. På den anden side tror jeg ikke, at United Artists, der har produceret er så ked af det, og jeg ved da også, at filmen er købt af en række europæiske lande.

PL: I den forbindelse kunne man spørge, om det er vanskeligt at producere film i Frankrig for tiden?

FT: Ja, det er meget vanskeligt, men jeg har jo haft det held i 15 år at kunne samarbejde med amerikanske produktionsselska-

Jeg tror egentlig ikke, at det havde været vanskeligt for mig at få mine film finansieret i Frankrig, men jeg havde næppe kunnet arbejde så frit så. En fransk producent forlanger normalt større indflydelse på drejebog og rolleliste, end jeg har været ude for med amerikanerne. Hvis kritikken af en drejebog er rimelig, vil jeg godt lave om på den, men jeg er stadig ved hensyn til rollelisten. En fransk producent ville næppe have godkendt Charles Denner som hovedpersonen i »Manden, der elskede kvinder« ...

PL: Og nu femte del af Antoine Doinel-historien. Med disse film har der vel aldrig været økonomiske problemer?

FT: Nej, det har der ikke, og publikum har også straks kunnet lide »Kærlighed på flugt«. Det er tilsyneladende endnu engang lykkedes



Scene fra »Kærlighed på flugt«

derne elektriske lys og så denne fjerne døds-kult i de mange kærters lys i det grønne værelse. Jeg fandt, at dette symbolske spil på lyset ville komme bedre frem, hvis handlingen blev placeret i århundredets begyndelse, end hvis det var sket i en nutidig film.

Endelig var billedet af krigens rædsler og dødens nærvær skam grelt nok allerede efter den 1. verdenskrig: der var hele landsbyer i de krigsførende lande, hvor der kun var børn, krøblinge og oldinge tilbage.

PL: Var De ikke på forhånd nervøs for filmens modtagelse, når den blev lavet så bevist hermetisk?

FT: Jo, naturligvis var vi bange, men en sådan frygt har jeg følt før, og den er en del af udfordringen. Det var det samme med »Den vilde dreng« og med »I kærlighedens lænker«, og da gik det trods alt godt. Men for at sige det ærligt, så har »Det grønne væ-



Truffaut instruerer Léaud

ber: mest United Artists, men også Warner og Columbia, og jeg er ofte blevet favoriseret f.eks. i forhold til engelske instruktører. Fremgangsmåden er den, at jeg fremsender en synopsis og et budget, hvorefter amerikanerne siger ja eller nej. De siger ikke altid ja, og somme tider er det blevet indviklet. United Artists sagde f.eks. nej til »Den amerikanske nat«, som så blev produceret af Warner, der samtidig fik forkøbsret på den følgende film, »I kærlighedens lænker«. Den ønskede Warner så imidlertid ikke at finansiere, hvorefter United Artists overtog den. Jeg har aldrig måttet opgave et projekt. »Fahrenheit 451« var i sin tid meget længe om at komme på benene, men endnu er det gået hver gang. På den anden side er jeg også rimelig. Det drejer sig aldrig om de store budgetter. Jeg har altid produceret for under en million dollars.

os at genfinde denne tone af dramatisk komedie, der får folk til at more sig. Det skyldes naturligvis ikke mindst Jean-Pierre Léaud. Han har en facon at spille på, der skaber sympati hos publikum.

PL: »Kærlighed på flugt« er blevet annonceret som den uigenkaldelig sidste film om Antoine Doinel. Hvorfor standse nu, han er jo dog kun først i 30'erne?

FT: Det har egentlig aldrig været meningen at lave denne serie. Der var efter »Ung flugt« ikke tale om at fortsætte om Doinel, men da jeg så skulle lave min del af »De unge elskende«, valgte jeg – nærmest tilfældigt – at bygge lidt videre på Doinel-figuren. »Stjålne kys« var heller ikke noget egentligt projekt, kun ment som et lille mellemværk, men Henri Langlois, i hvis Cinémathèque filmene havde premiere, opfordrede mig straks til at lave en fortsættelse, og jeg gik med det samme i

gang med at forberede »Elsker – elsker ikke?«, der skulle afslutte Antoine Doinel-filmene.

Når jeg så alligevel har lavet en femte version, skyldes det ikke mindst de erfaringer, som Henning Carlsen har gjort på Dagmar i København. Han fortalte mig en dag, at han – som eksperiment – havde vist alle Doinel-filmene i kronologisk rækkefølge i løbet af eftermiddagen og aftenen. Han havde da oplevet, at mange mennesker blev i biografen og så Antoine udvikle sig frem gennem barndommen og den første ungdom. Dette gav mig lyst til at lave en sidste Doinel, der altså nu er kommet med »Kærlighed på flugt«.

PL: Store dele af den nye film bygger på flash-backs fra de tidligere Doinel-film. Er det ikke problematisk for »Kærlighed på

lige slutning er næppe psykologisk betinget, men mere dramaturgisk. For første gang ser man Antoine virkelig anstrenge sig for at slutte kontakten til sin pige. De er her fælles om at ville fortsætte sammen, og hvis man vælger at tro på deres lykke, så bliver de lykkelige sammen.

PL: Er Antoine hermed ved at blive voksen, som nogle nok ville mene?

FT: Voksen? Det ved jeg såmænd ikke. Hvornår er man voksen? Ingen er vel voksen, når det kommer til stykket. Fok foregiver jo ofte stor modenhed, men de vedbliver alle mere eller mindre at være børn. Antoine Doinel skjuler det blot ikke så godt som så mange andre.

PL: Hvorfor egentlig standse beskrivelsen af ham nu?

har ikke gjort mig det klart. Jeg er ikke helt på det rene med, hvordan det er foregået. Sandsynligvis har jeg i begyndelsen vekslet for ikke at få sat etiketter på mig, men siden hen har grundene måske været nogle andre. Det ved jeg ikke. Jeg holder f.eks. meget af at lave film med børn, men jeg har aldrig lavet to sådanne film i træk.

I virkeligheden holder jeg mest af at filme med børn. Sådanne film er meget behagelige at optage, og jeg vil gerne lave flere film af den slags. Skabelsen er mere intens. Der er flere overraskelser under optagelserne, sindsbevægelser. For mig har det været en stor glæde at arbejde med børn.

PL: Hvad er De i gang med for tiden?

FT: Jeg forsøger – sammen med min assistent Suzanne Schiffmann – at skrive en hi-



Scene fra »Det grønne værelse«

flugt« som selvstændigt, helstøbt værk?

FT: Jo, måske, men jeg ville gerne udnytte den mulighed, som meget få instruktører får i deres karriere: at kunne lave flash-backs til forskellige punkter i forhistorien og så se den samme person på disse forskellige tidspunkter. Problemet er jo ellers altid at finde et barn eller en ung med den voksne skuespillers særtræk under udvikling. Denne mulighed fik jeg forærende med den anvendte teknik i »Kærlighed på flugt«.

PL: I modsætning til de andre Doinel-film synes den sidste nye at slutte lykkeligt. Tør man tro på, at Antoine bliver lykkelig i sit nye forhold?

FT: Ja, jeg mener, at man kan tro på det. I hvert fald har jeg gerne villet lave filmen med et forløb, der opsamler nogle ender i Antoinets liv, og med en slutning, der konkluderer noget på baggrund af denne opsamling. Den lykkelige

FT: Fordi han er meget bundet til barndom og opvækst. Han er en lidt marginal person, der kun vanskeligt kan indføres i voksentilværelsen, og jeg overvejer ikke at gøre forsøget. Det er absolut sidste film i rækken.

Jeg synes også, at jeg skylder Jean-Pierre Léaud at standse nu. Han bør have en normal skuespillerkarriere og ikke kun forbindes med Antoine Doinel.

PL: Men er De ikke så tæt knyttet til Doinel-figuren, at det bliver vanskeligt for Dem at standse her?

FT: Nej, det tror jeg ikke. Jeg ved det ikke, men jeg tror det ikke.

PL: Deres produktion har ligesom kørt på to spor: Antoine Doinel-filmene og de andre. Har der været en dialektik mellem disse to typer film?

FT: Det har der sandsynligvis nok, men jeg

storie om besættelsen i Frankrig, men det er en lang og indviklet ting, og jeg regner ikke med at filme før i begyndelsen af 1980. I det hele taget vil jeg fremover filme mindre. I de senere år er mine film kommet i hurtig rækkefølge, men nu vil jeg give mig bedre tid til at udarbejde manuskriptet og i øvrigt tage udgangspunkt i helt nye emner.

PL: Hvem er egentlig François Truffaut anno 1979?

FT: Det er en instruktør, som interesserer sig meget for film, men som også ved, at han nu har lavet to tredjedele af sit arbejde, og at der kun rester én tredjedel. Derfor er han optaget af at, næh, ikke at gøre fremskridt, for det gør man ikke i denne metier, når man først er kommet i gang, men for at lave bedre film teknisk, film, som han selv er mere tilfreds med, for man vil altid gerne lave sine ting bedre.