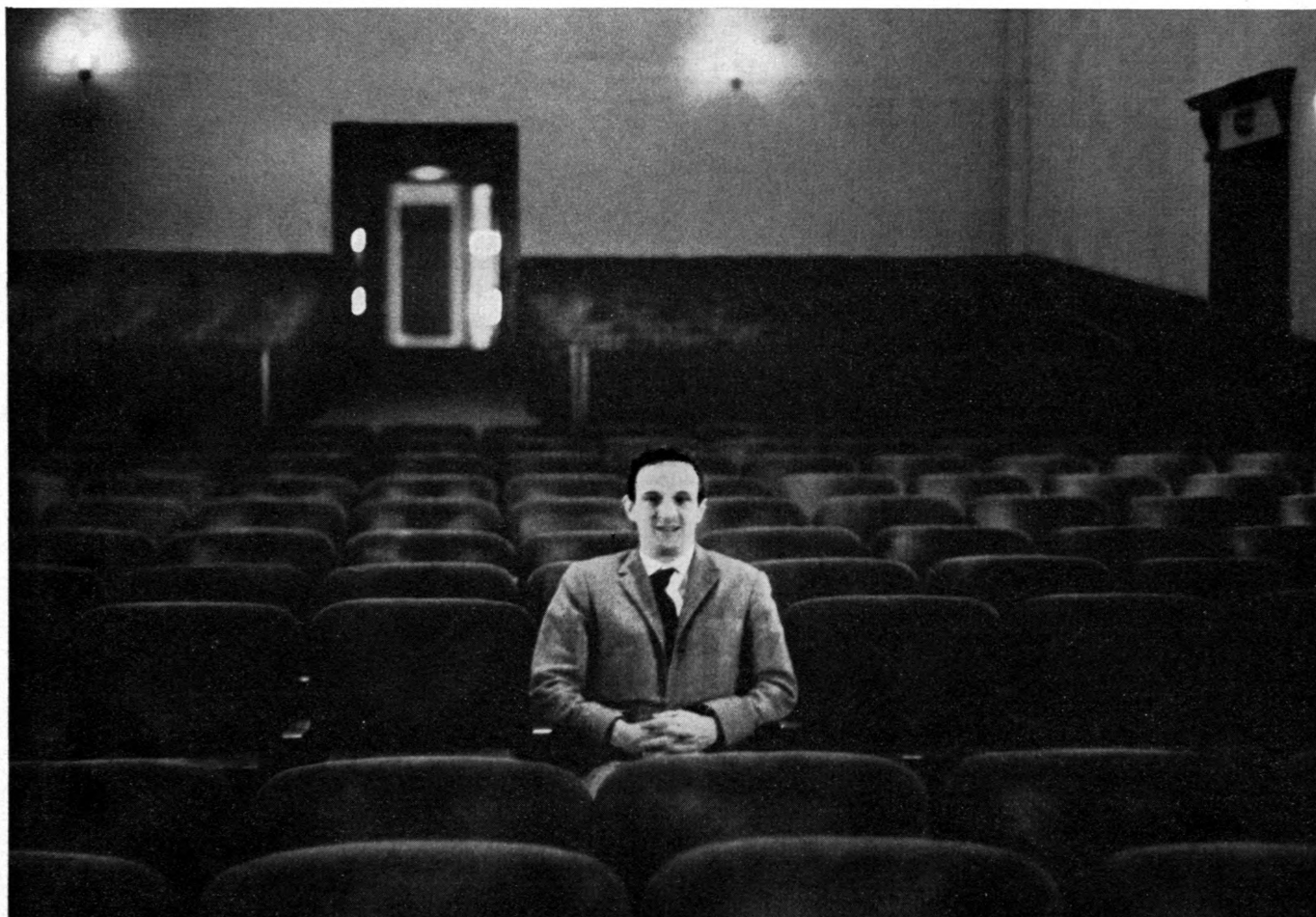


midt i & udenfor

Samtale med François Truffaut

Blandt øjeblikkets betydelige yngre instruktører er François Truffaut den mest velartikulerede, den største analytiske begavelse, den, der giver de mest udbytterige interviews. Truffauts fortid som en af efterkrigstidens mest indflydelsesrige filmkritikere mærkes i hans usædvanlig talrige og fyldige interviews, der — måske netop fordi Truffaut selv engang har siddet på den anden side af bordet som interviewer (og interview-læser) — røber en sjælden sans for, hvad den udenforstående kunne ønske sig oplyst om ham selv og hans film. Og Truffauts klarsynede analyser af egne hensigter, metoder og principper fører altid videre til betragtninger over filmkunsten og filmsituationen som helhed, til rammende karakteristika af læremestrene Jean Renoir og Alfred Hitchcock eller skarp polemik mod de falske eller overvurderede guder. Hans udtalelser om film domineres af en sund fornuft og en ligefrem klarhed, man ellers ikke er forvænt med i fransk filmtænkning, af den samme højt udviklede sans for dialektik, som er det intellektuelle grundlag for hans manuskripter og instruktion. Truffaut står »midt i og udenfor« — midt i for den, der sympatiserer med hans mådehold og classicisme; udenfor i forhold til en film-modernisme, der alt for ofte udpines til golde eksperimenter. Som kunstner, inspirator og analytiker er han øjeblikkets mest uundværlige filmmand i Europa.



DEN NYE BØLGE I DAG.

– *Der er nu gået mere end tre år, siden vi sidst har haft en samtale, og der er sket meget siden da. Derfor vil vi gerne spørge Dem, hvad De mener om udviklingen inden for »Den nye bølge«?*

– Forleden aften hørte jeg i fjernsynet en tåget diskussion mellem Claude Mauriac og Melville. Det eneste, de var enige om, var, at »den nye bølge var en skuffelse«. Så fortsatte de i andre baner, som om de havde fastslået noget indlysende. Det chokerede mig. Hvis man ser tilbage på det, den nye bølge oprindeligt stod for: at lave en personlig film før man var fyldt femogtredive, så var den af overmåde stor betydning. Den har indfriet alle sine løfter, og den har sat tilsvarende bevægelser i gang i næsten alle jordens lande, hvilket er over al forventning.

»Den nye bølge« startede i 59, og siden slutningen af 60 har den været stærkt kritiseret: Den var noget, der et års tid blændede gennemsnitstilskueren. Vendepunktet, overgangen fra lovprisningen til nedrækningen, blev markeret med en film af La Pa-tellière og Michel Audiard, »Rue des Prairies«, som reklamen lancerede som en »anti-ny-bølge-film«: »Jean Gabin gør op med den nye bølge«. Det var her, demagogien startede; journalisterne, som oprindeligt startede bevægelsen, gav folk de klichéer, de ønskede, og intet andet. Når vi blev interviewet før »Rue de Prairies«, og det gjaldt både Jean-Luc, Resnais, Malle, mig selv og alle de andre, sagde vi, at »den nye bølge« eksisterede ikke, at det var en meningsløs betegnelse, men senere var vi nødt til at ændre denne indstilling, og jeg har fra det øjeblik erkendt mit afhængighedsforhold til denne bevægelse. I dag i 1967 bør man være stolt over at tilhøre »den nye bølge«, som hvis man havde været jøde under besættelsen.

»Den nye bølge« bliver uafsladeligt angrebet, altid fejlt, fordi de mennesker, som angriber os, hverken gider gøre sig den ulejlighed at definere eller at nævne navne og titler. Uden at forfalde til intetsigende opremninger, kan man vel alligevel nævne, at i løbet af tre år er der fremkommet en Jesua, en Claude Berri, José Giovanni, René Allio, Luc Moullet og flere andre; det er ikke tilfældige éngangsinstruktører, de arbejder fortsat, de tilhører afgjort den nye bølge i fransk film, og deres film bliver vist på festivaler og går over hele verden. De folk, som udtaler, at den nye bølge er mislykket, uden at præcisere deres dom, tænker formentlig på de »intellektuelle« film, som ikke har været nogen publikums-succes, som f. eks. »L'Immortelle« og »La Musica«, og de bryder sig ikke om, at udtrykket »nouvelle vague« bliver brugt i forbindelse med film som »Manden fra Rio«, »Den gamle mand og barnet« og »Manden og Kvinden«, film, som de kan lide og ikke mener tilhører bølgen, selv om disse film efter min mening hører med.

Jeg mener, enhver generalisering er idiotisk, det er i øvrigt også en generalisering! Den nye bølge havde ikke noget æstetisk program, den var simpelt hen et forsøg på at vinde en vis frihed, som tabtes omkring 1924, da filmene blev for dyre, kort før talefilmens indførelse. Da vi lavede film i 1960, kopierede vi Griffith, som skabte

sine film under Californiens sol, endnu før Hollywood var grundlagt. På det tidspunkt var alle instruktørerne unge mennesker, ja, det er forbløffende at tænke på, at Hitchcock, Chaplin, King Vidor, Walsh, Ford, Capra alle havde lavet deres første film, før de var fyldt femogtyve. Da var det en ynglingebeskæftigelse at lave film, og det bør det også være. Derfor må vi lade de unge komme til, folk som Guy Gilles eller Lelouch og de, der er endnu yngre, lad dem komme med kameraet i hånden, hængende ned fra en helikopter, rede til at lade sig stikke af myg i Amazonlandet osv. – *Det, De her har givet, er en meget bred definition af den nye bølge. Den omfatter mange mennesker: Lelouch, Rappenuau...* – Jeg kan kun se alderskriterier at gå ud fra. Hvis Lelouch, som optager med kameraet i hånden og uden drejebog, ikke tilhører den nye bølge, så eksisterer den overhovedet ikke.

SKABERENS ANSVAR.

– *Jo, men udtrykket »Den nye bølge« henyder også til en moralsk stilling til film. Der er også spørgsmålet om successens karakter og publikums indstilling til film: hvad mener De om den kommercielle fremtid for ny-bølgefilmen?*

– Det er straks mere vanskeligt, fordi det led, der er vanskeligst at omstille, er distributionen. Jeg vil dog tro, at kunst- og eksperimentalfilmbiograferne mangler gå-på-mod i deres programvalg: Filmene er der, de eksisterer, de mangler kun at blive vist, lige fra »Adieu Philippine« til »La Cage de verre«, jeg kan også nævne »Le Signe de lion«, »L'Enclos«, »Le coup de crâce«, »Le Joli mai«, »La Longue marche«, »Muriel«, »Lola«, »Les carabiniers«, det kunne blive en lang liste...

Biografernes repertoire skulle vælges af ganske unge folk, og hvis dette fænomen kunne brede sig fra by til by, ville meget se anderledes ud. For eksempel vil en spændende film som »La Voleuse« altid gå dårligt på trods af Romy Schneiders og Piccolis medvirken, med mindre den får en ganske særlig behandling og lancering. Det er klart, at ingen har tid til at ofre sig udelukkende for at få den frem. Det er hver gang ligesom til en retssag, – i begyndelsen er alle interesserede, hver især tilbringer flere timer hos sin advokat, samler materiale, og efter to års forløb, efter at tingene er godt syltet, går man ind i retssalen, – uforberedt, og det er skæbnen, der til syvende og sidst afgør forløbet.

– *De har selv haft besvær med at få »Fahrenheit« op i Frankrig.*

– Ja, det har jeg, men jeg skal ikke bebrejde de udlejere noget, som har nægtet at tage den. Film er så mærkværdig en ting, at jeg glimrende forstår de forretningsfolk, som vælger at støtte sig til de rent ydre virkemidler, det kommercielle ved et projekt. Og mine projekter er aldrig særligt blændende, – de kan blive det, men til at begynde med er de det aldrig, undtagen måske »La Mariée était en noir« p. gr. a. Jeanne Moreau, titlen og de fire mænd. Med hensyn til »Fahrenheit« så er det, der nu tæller, at jeg fik den lavet. Den kostede 700 mill. gl. francs (10 mill. kr.). I Frankrig kunne den være lavet for 400 mill. (5,6

mill. kr.), men mon den ville have været så rentabel som fransksproget? Det er jeg ikke sikker på, hvorimod den nu allerede et år efter er blevet en kæmpesucces for Universal. »La Mariée était en noir« vil kun komme op på en fjerdedel af denne pris, men den er fransksproget.

Jeg tror ikke, man konsekvent skal rakke ned på franske producenter og udlejere. Jeg kender flere blandt dem, som var blandt de mest aktive og interesserede for 10 år siden, men i dag har set sig nødsaget til at indstille deres virksomhed.

Med hensyn til instruktøren selv, så kan han næppe længere holde sig på afstand af produktionsproblemerne, han kan ikke længere være ligeglad, for så bliver han arbejdsløs inden længe. Godard er et eksempel på en filmskaber, der vil arbejde, – og som arbejder uafsladeligt med meget vanskelige emner, men han forstår tilfulde at afveje dem: Han ved, at indtil 60 millioner francs (850.000 kr.) er der ingen, der taber penge ved det. Lelouch har det lige sådan og Claude Berri. Hvis man ikke har en logisk holdning til tingene, ja, så er det ret besværligt at arbejde.

Oprigtigt talt tror jeg ikke, at det praktiske hensyn gør en kunstner mindre, og det forekommer mig at være mere ærligt end at gøre en pseudo-poetisk karriere som Joris Ivens, der vandrer fra festival til festival og tumler sig i det ene progressistiske hotel efter det andet og filmer vandpytter for offentlige midler og med udsøgt æstetik. Derefter bliver disse dekorative, dvs. konservative billeder forsynet med en venstreorienteret tekst af en tro discipel af typen Chris Marker, som forsøger at sætte scenerne sammen til et hele, selv om de intet har med teksten at gøre. Den gamle digter er for længst søgt ud i naturen, igen på jagt efter nye statstilskud. Jeg er imod Ivens, fordi han har opsuget hele overskuddet fra den unge producent, som realiserede René Allios' »Den skamløse gamle dame«, for at lave en film om vinden! (fyrretyve minutter for 50 mill. fr. (700.000 kr.)), en film, som aldrig nogen sinde vil blive vist nogen steder.

– *Hvad er Deres mening om en evt. indgraben fra statens side?*

– Det er jeg ikke meget stemt for. Selvfølgelig, når den nu er der, skal man benytte sig af den. Men det medfører som bekendt den største vilkårlighed. Man har afslået lån til alle Rohmers projekter, til »Den gamle mand og barnet« (både før og efter optagelserne), til Renoir sidste år, og for nylig til Rossellinis »Sokrates« med den begrundelse, at »det aldrig kunne blive til en film«! – Og desuden, – selv om staten tilsyneladende støtter filmen, så er det kun tilsyneladende: I dag kan politikerne ikke for alvor interessere sig for film. Der er overhovedet ikke noget at vente fra den kant, thi så længe fjernsynet helt er underlagt regeringen, vil det være republikkens eneste forum hver aften.

DET GAMLE OG DET NYE.

– *En dag kom De i en samtale ind på de bebrejdelser, man havde rettet imod Dem for Deres mådehold, Deres »klassicisme«, i modsætning til visse æstetiske strømninger inden for filmen i løbet af de sidste år. Hvad er Deres standpunkt her?*



– Jeg regner med at holde mig på afstand af disse æstetiske strømninger, for jeg kan ikke lave noget, jeg ikke føler dybt for. Jeg har hidtil haft det held kun at realisere projekter, som interesserede mig, og som jeg har kunnet lave helt på min egen facon. Jeg tror, man er fortabt, hvis man begynder på noget, som ikke ligger én på sinde, jeg ville i hvert fald være det. Man siger om mig, at jeg holder af alle mulige vidt forskellige film, og faktisk forstår jeg ligesom Rivette alle slags film og holder af dem, film, som i reglen intet har at gøre med det, som jeg gerne selv vil lave. Hvad jeg ikke kan lide, er film, som giver sig ud for at være noget, de ikke er. Jeg afskyr enhver form for snobberi og dets ligemand bluff, og det lige fra »Modesty Blaise« til »Eksprestog til Antwerpen« over »Polly Maggoo«, »Anna«, »Help«, »Pussy Cat«, »Pop-guden«, »Dragées au Poivre«, »A cœur joie« og Mekas' western, alt hvad der giver indtryk af at sprudle af ideer, og som i virkeligheden ikke indeholder én eneste, alt, hvad der er parodi, og alt, hvad der skal være smart og gøre indtryk på folk med hurtige klip, zoom, og fast motion; det er ynkelig filmkunst, fordi instruktøren ved at sammenblende de stilistiske kort håber at slippe udenom en kritisk dom. Hyklernes valgsprog kunne være sætningen fra »Thomas L'Imposteur«: »Siden denne forvirring slipper os af hænde, så lad os foregive at have organiseret den.«

Denne indstilling minder mig om de folk i New York, som køber wc-papir med falske dollartryk, for derved at vise deres foragt for penge. I virkeligheden findes der jo ingen mennesker, der ville finde på at tørre sig med ægte dollarsedler, derfor er det også formålsløst at lade som om nogen gjorde det. Lad os købe ganske almindeligt wc-papir, og lad os fortælle vores historie normalt og løbe den risiko, at den bliver analyseret, pillet fra hinanden og kritiseret. Jeg håber, jeg kan holde mig fri af denne pseudo-fantasi. Selvfølgelig har jeg den trussel hængende over hovedet at blive anset for at være »out«, og det har jeg ingen lyst til, men jeg har absolut heller ingen trang til at være »in«. Når jeg ser en film som »Den gamle mand og barnet« af Claude Berri, fyldes jeg med glæde, fordi jeg føler mig mindre ensom, familiecirklens udvides. Jeg siger til mig selv: her er endelig et menneske, som er tilfreds med det menneskelige materiale, som fortæller om ting, jeg forstår og genkender, og som jeg gerne selv vil lave. En dag må jeg også lave noget om besættelsestiden, som jeg har oplevet i byen og ikke ude på landet. Den film stimulerer mig og glæder mig voldsomt. Og alligevel er den lavet på ganske normal vis; den Michel Simon, vi kender fra »Boudu«, tredive år efter, hændelser fra for tyve år siden, som man ikke før har vist, det modsatte af »Brænder Paris?«, Frankrigs sande ansigt i årene 1940–44, det Frankrig, som sang »Maréchal nous voilà...«, og som trods alt var glad, da der opstod en modstandsbevægelse.

Jeg tror, Rohmers definition er rigtig, når han skelner mellem film, hvor det filmstilistiske er vigtigere end persontegningen, og film, der står til rådighed for en historie. Jeg ved dog ikke rigtig, hvor jeg selv hører hjemme, jeg krydser frem og tilbage. »Fah-

renheit« ligger lige midt imellem. For tilskueren er det historien der tæller her, men for mig var det snarere filmkunsten. Men i reglen hører jeg vel hjemme blandt dem, der benytter sig af filmen for at fortælle en historie som i »Ung flugt« og »Silkehud«.

Set fra det synspunkt er det netop Eric Rohmer, som i dag er den, der bedst kan fortælle en historie. I »La Collectionneuse« (»Nymfomanen«) står filmen til rådighed for en på samme tid forunderlig spidsfindig og fuldstændig enkel fortælling. Filmen bevæger sig fremad med en rolig sikkerhed, som der findes meget få eksempler på inden for fransk filmkunst. Man skal helt tilbage til »Un condamné à mort s'est échappé« (»En dødsdømt flygter«) for at finde noget tilsvarende, her mærkede man denne beherskelse og kontrol, udøvet både på de enkelte scener og på filmen som helhed.

Der findes film, som er smukke eller bevægende eller sympatiske i deres søgen, deres famlen efter den rigtige udtryksform (for eksempel »Loi du Survivant«), men »La Collectionneuse« virker storslået på mig, netop ved den *sikkerhed*, som fornemmes bag hver billedkomposition, ved hvert nyt klip. Sådan og kun sådan kan det laves!

Rent visuelt er »La Collectionneuse« også en meget smuk film, med en skønhed, der er lige så neutral og diskret som i Hitchcocks Vistavision-serie. I stedet for at veksle mellem dag- og nat-scener som i andre film, lykkes det her Rohmer at give tilskueren en fornemmelse af hver time på dagen, han har fuldstændig kontrol over solen, lyset og skyggerne, og alt dette uden at der er tilføjede udenomsværker til den historie, som fortælles.

Man kunne tro, at Bresson med sin »Jeanne d'Arc« prøvede at nå frem til noget, som ville være fængslende, en umærkelig stil, den fuldstændige neutralitet, den perfekte og anonyme fortælle-måde, men efter »Balthazar« og »Mouchette« tror jeg det ikke mere. Derimod forekommer det mig, at »La Collectionneuse«, som er jordens mest logiske film, i kraft af sin enkelhed og akkurat-hed, er nået frem til denne anonyme udførelse, som jeg finder meget tankevækkende.

– *At antage en stil, som ikke kræves af emnet, er altså en dødsynd?*

– Ja, jeg har aldrig rigtig været klar over, hvad en »stil« eller stil i al almindelighed betød. Efter min mening bør den udtryksform, en film skal have, skabes i samme øjeblik selve ideen til filmen bliver født. Hvis jeg skal lave en scene med et par, der kysser hinanden, går jeg ikke hen og spørger mig selv en måned senere, om det skal være i sol eller regn, alt det har jeg inden i mig fuldt færdigt fra det øjeblik, ideen opstod: De skal kysse hinanden i regnvej... det skal være efter arbejdets ophør... folk passerer foran og bag dem, man hører deres tænder støde sammen, hans tørklæde skal være af groft hørlærred osv. Ikke noget med at lave det modsatte i sidste øjeblik: Solskin, øde gader – hvis jeg ikke havde set hele scenen for mig lige fra begyndelsen, ville jeg have udeladt den af drejebogen.

I »La Mariée était en noir« vil jeg vise fem fyre, der lige har lavet et beskidt nummer; de bliver enige om at skilles og aldrig se



»Ung flugt«: Jean-Pierre Léaud og skrivemaskinetyveriet.

hinanden mere. For at undgå en kæmpe-mæssig dialog vil jeg lave en fuldstændig lodret kameraindstilling på et solbeskinnert torv, og her vil jeg vise gruppen med de fem opløses og forsvinde i hver sin retning; jeg håber, ideen vil lykkes.

Filmarbejde er så specielt, at man ikke har noget udbytte af at tale med forfattere om det, ofte heller ikke en gang med journalister. Jeg kan lide at snakke med Rivette og Aurel, og selvfølgelig Hitchcock, men jeg tror ikke, en fyr som Robbe-Grillet begriber noget af det endnu. Jeg går aldrig ud til middag, udelukkende for at undgå at skulle besvare spørgsmål om film.

Jeg tror, at man er nødt til at tage stilling, moralsk og formelt, inden man går i gang med en film, det hjælper én gennem optagelserne. Denne stillingtagen kan ligge i skuespillernes udtryksmåde; man ved f. eks., at han ikke skal smile én eneste gang (Montgomery Clift i »Jeg tilstår«), eller at han skal have hat på selv i sengen og i badekarret (Piccoli i »Jeg elskede dig i går«), måske skal man aldrig se ham gå eller sætte sig. Det kan have indflydelse på kameraføringen: Der skal ikke være én eneste travelling (Eisenstein), ingen krydsindstillinger (»Citizen Kane«), 60 lange kamerakørsler uden klip (»La longue marche«) osv.

– *Er der taget sådanne bestemmelser i starten af Deres egne film?*

– I »Ung flugt« måtte Jean-Pierre Léaud naturligvis ikke smile, modsat den sorgløse yngling i »Louisiana Story«, som den dag i dag irriterer mig, fordi det er tydeligt, han spiller for kameraet. Ingen smiler, når han er alene. I »Skyd på pianisten« var det vigtigt for mig at slutte hver enkelt scene i en helt anden tone, end den startede med; det var nu ikke så meget et princip, jeg valgte, som en udfordring, et forsøg. I »Jules og Jim« måtte man være meget streng, det var nødvendigt at bibeholde den moraliserende side hos Roché, altså måtte man hele tiden spille imod situationen, man måtte ustandselig lade omgivelserne, naturen, medvirke i billedet, derfor er der alle disse panoreringer på 360°. Der kunne ikke være tale om at vise bjælkehuset uden engen, heller ikke

engen uden at skoven også var med. Derimod var »Silkehud« klinisk, ingen panoreringer, kameraet måtte ikke ud på køreture. Kritikerne sagde: Nå, han har nok skiftet stil, næh, – jeg havde skiftet emne!

– *Og i »Fahrenheit«?*

– Her drejer det sig om en film, som skal være en genstand. Ligesom i »Pianisten« er vi tilbage i barndommens land med tinsoldater, sne, legetøjsforter, flammer... Emnet i »Fahrenheit«, kærligheden til bøger, er så positivt, så der for mig ikke var noget spørgsmål om at fortolke det på nogen måde, men simpelt hen illustrere det. Visse mennesker ventede sig en art Richard Brooks-film, det kan også være udmærket, det er bare ikke min natur. I »La Mariée était en noir« vedrører min principielle stillingtagen Jeanne Moreaus spil. I »Jules og Jim« fik jeg hende til at åbne sig for at opponere mod den mutte og triste, intellektuelle spillestil, hun havde vist i »Moderato« og »La Notte«; siden »Jules og Jim« har hun i øvrigt smilet og leet meget i sine film, så denne gang går vi i en helt anden retning: ikke mere latter, ikke flere smil, ikke mere surmuleri eller bitre ansigtsudtryk, men en fuldstændig neutralitet. Ansigtet skal hverken være åbent eller tillukket, men fuldstændig normalt... Jeg vil bede hende spille uden koketteri, som en mand, en mand, der tænker på at få overstået et stykke arbejde – hun kunne i grunden bare studere Coutard, hans ansigt er i reglen udtryksløst, roligt, kompetent.

ARBEJDET I ENGLAND.

– *I Deres samtale med Hitchcock talte De om en næsten essentiel uforenelighed mellem filmkunsten og England. Hvordan er De så endt med at lave Deres sidste film der?*

– Med »Fahrenheit« løb jeg risikoen for, at det ville blive en film fra østlandene, lige meget hvor jeg optog den. Jeg var klar over, at ved at lave den i farver ville denne risiko mindskes, desuden indså jeg, at jeg i England ville kunne støde på stof, som var visuelt uegnet, men den slags

ulemper tror jeg, jeg ville have været udsat for hvor som helst. På et tidspunkt var jeg på research i Toronto, og der var her steder, som nøjagtigt svarede til bogens beskrivelser. Scenerne med flugten ville nok have været smukkere, hvis de var blevet lavet her. Men de ulemper, jeg mødte i England, havde sikkert været de samme overalt, også hvis jeg havde lavet den i omegnen af Paris, i Meudon f. eks. Nej, ærligt talt, jeg har ikke lidt under at skulle lave filmen i England, hvor alle var fantastisk venlige og hjælpsomme.

I filmen var der flere baggrundsfigurer, som jeg sikkert havde skiftet ud, hvis jeg havde søgt lidt længere og mere tålmodigt. Engelske skuespillere har noget kedeligt ved sig, det er deres »soliditet«, de tænker kun på én ting: ligheden. Det lagde jeg mærke til på alle stadier. Hvis lydmanden f. eks. skulle lave lyd til en scene med otte brandmænd i et rum, tog han al lyd med, selv om der kun var to med på lærredet. Det giver et uoverskueligt lydkaos, og ideen med at udvælge baggrundsstøjen er fuldstændig ukendt derovre. Man tager alt med, simpelt hen alt; hvis en skuespiller stikker hånden i lommen, hører man hånden gnide mod stoffet, og det giver en fabelagtig realistisk effekt, som bare virker dårlig, fordi det er filmen fuldstændig uvedkommende at få alle lyde med. Men det er jo en smags-sag. Der er selv i sandheden en grad, som jeg ikke kan lide.

Jeg kommer i tanker om, at Rossellini derimod er helt vild med engelske skuespillere, han har altid gerne villet lave en film med Jack Hawkins, og i »Europa 51« havde han en engelsk skuespiller, som jeg altid har fundet gruppvækkende i andre film. Rossellini synes ikke, at engelske skuespillere ligner skuespillere, og hvis de skal være kaptajner eller fabrikanter, så ligner de det virkelig. Det er rigtig nok. Men hvis man taler med englænderne selv om det, er de slet ikke klar over det. Der dukkede jo også høflighedshensyn op af og til. Når jeg bad om folk, som ikke havde et typisk *britisk* udseende spurgte man mig: »Men et typisk britisk udseende, hvad er det?« Så var jeg lige ved at svare: det er, når fjæset er skævt. Det er faktisk rigtigt, alle englændere har skæve, asymmetriske ansigter, hvorimod alle Hollywood-skuespillere har en symmetrisk hovedfacon; det er netop derfor, de har gjort karriere i Hollywood, de er ens, lige meget hvordan man end vender hovedet. De eneste englændere, der bliver til noget i Hollywood, er mænd som Cary Grant. Så snart en englænder er stileret og idealiseret, tager han til Hollywood. I London bliver så kun de rigtige englændere tilbage, Peter Finch vil de altid beholde. Det er meget mærkeligt, dette engelske fænomen, man bliver aldrig færdig med at tale om det. I øvrigt vil det efterhånden rette sig, de unge skuespillere er meget bedre end deres forgængere.

– Men har sprogproblemet ikke også generet Dem? I en film, hvor bøger, og det vil igen sige teksten, spiller så stor en rolle...
– Mine problemer i England var naturligvis først og fremmest sprogproblemer. Jeg var meget ked af ikke at kunne rette og tilpasse dialogen, efterhånden som vi gik frem. Når man taler om film, undervurderer man ofte selve ordets betydning, og jeg forstår glim-

rende Astruc, som først og fremmest lavede »Le Puits et le Pendule« på grund af Baudelaires tekst. Med filmens billeder når man op til en vis tilfredsstillelse, måske 70–80 % af det, man drømmer om at nå frem til. Med dialogen kan man måske komme op på 100 %. For »Silkehud«s vedkommende var jeg 60 % tilfreds med billederne, men 100 % med ordene. Jeg synes, de er helt rigtige. Selv om man ikke bryder sig om filmen, ved jeg, den rammer rigtigt, det vil jeg ikke sige om »Fahrenheit«, hvor min utilstrækkelighed bunder i teksten. Oprindeligt kom jeg til filmen via dialogen, jeg lærte dialoger udenad. Jeg kendte fuldstændig »Corbeau«s, alle Préverts og alle Renoirs. Det var først senere, gennem Rivette, jeg begyndte at interessere mig for »instruktionen«. Min natur er at beruse mig i ordene i en film, lære dens lydband at kende udenad, dialogen og musikken, det er derfor, jeg aldrig har kunnet være enig med modstanderne af eftersynkroniseringen. Jeg kan citere Dem hele »Johnny Guitar«, hvis dialog måske har betydet mere for mig end for dens ophavsmand Nicholas Ray, og faktisk tror jeg, at jeg holder mere af den efter-

– Ja, man blander tit sandsynlighed og banalitet sammen, selv om det særegne ved den autentiske kendsgerning netop er, at den altid er både sandfærdig og usædvanlig. Men trods alt har jeg begået visse fejl i »Silkehud«, det indrømmer jeg. Det var nødvendigt at tage en bestemmelse med hensyn til hovedpersonen, enten skulle han være ganske almindelig, eller også skulle han være lidt skør, og jeg vaklede. Nu er der tendens til begge dele. Nu og da er han det mest almindelige menneske, der har bevæget sig rundt på det hvide lærred, men af og til er der tilløb til lettere galskab. En anden fejl er selve slutningen; selv om den stammer fra en virkelig hændelse, bliver tilskueren forbløffet, og det er han i sin gode ret til. Man burde i løbet af fortællingen have givet ham forskellige oplysninger, som havde peget hen mod det endelige resultat.

– *Jamen, netop i sin pludselige voldsomhed virker slutningen smuk.*

– Måske, men folk, hvis intelligens jeg sætter højt, har sagt mig, at de var blevet vildledt, det må man tage hensyn til og indrømme, at man måske har begået en



»Jules og Jim«: Trioen Henri Serre, Oskar Werner, Jeanne Moreau.

synkroniserede udgave end af originalversionen, og jeg kan også fortælle Dem, at visse ting i »Pianisten« f. eks. er direkte påvirket af tonen i den *eftersynkroniserede* »Johnny Guitar«: »Jouez-nous quelque chose, Monsieur Guitare...«

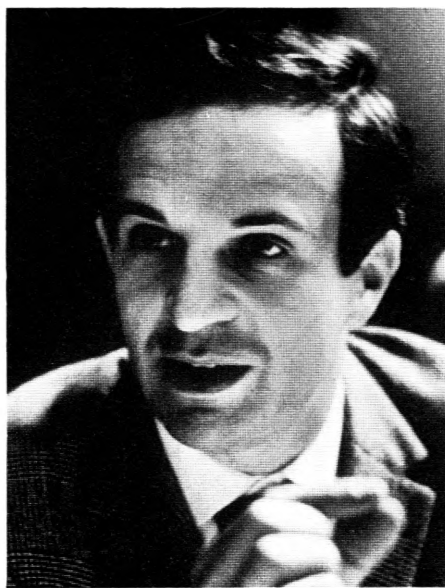
DEN USANDSYNLIGE SANDHED

– I udsendelsen »Vor tids filmkunstnere« udtalte De, at som tilhænger af realismen følte De Dem mere og mere fristet til at søge et udgangspunkt, der ligger realismen fjernt, fordi De føler, De alligevel før eller senere vil vende tilbage til den... Her synes der dog for tilskueren at ligge en modsigelse, da denne ofte vil forveksle sandsynlighed og banalitet og for eksempel finde Deres mest realistiske film »Silkehud« usandsynlig.

fejl. At folk er blevet overrasket over at blive konfronteret med et gevær i stedet for en revolver, generer mig ikke det mindste, det må blive deres egen sag. Jeg har netop lavet denne film på grund af geværet. Jeg havde overhovedet ikke lavet den, hvis det havde drejet sig om en revolver. Men det, at hun skød på sin mand, burde ikke overraske; folk skulle sige til sig selv: Ja, det var skæbnesvangert, men logisk, at det endte sådan. Andre elementer under handlingsforløbet kunne have forbedret publikum. Jeg havde i øvrigt optaget dem, men klippet dem fra igen. På et tidspunkt læser Desailly i en avis om en jettflyver, der er eksploderet, og det er klart, at han tænkte på Françoise Dorléac. Filmen begynder med et selvmord i undergrundsbanen, et spor bliver blokeret, og



Busten med det gådefulde smil. Fra optagelserne til »Jules og Jim«.



Desaillly kommer hjem med bemærkningen: »Jeg blev forsinket på grund af et selvmord i undergrundsbanen.« Der hentydes kryptisk til dette i dialogen, og alle disse ting lægger op til slutningen, men jeg var nødt til at forkorte filmen.

Måske skulle jeg i virkeligheden være begyndt med slutningen: Nelly Benedetti kommer ind i restauranten og skyder osv. . . . Når man læser en nyhed i avisen, slår den én, fordi man først læser overskriften: »Skød sin kone«, så kommer teksten, som lidt efter lidt lægger op til slutningen, som bliver forklaret og fanger ens interesse, man spørger sig selv, hvordan det er nået så vidt. I »Silkehud« vidste folk ikke noget til at bygge med, og de får det indtryk ved slutningen, at løsningen på problemet er ude af proportion med resten af fortællingen. En amerikansk film ville givetvis være indledt med slutningen.

Det foruroligende ved filmkunsten er, at jo mere enkel en ting bliver lavet, jo mere perfekt skal det gøres. Hvis der er lavet en fejl i »Pianisten«, er det mindre alvorligt, end hvis det var gjort i »Silkehud«. I øvrigt har Renoir ret, når han siger, at folk hader sandheden. Det samme kunne for eksempel gælde for »Muriel«. Men det er alltsammen noget besynderligt noget, en films succes eller fiasko er og bliver et mysterium. Af og til siger man om en film, at den ikke havde publikumssucces, det er løgn, det, der ikke var nogen succes, var at få folk hen og se den. Man blander altid en films tiltrækningskraft sammen med dens underholdningskraft. Jeg er bombesikker på, at film, som går godt, alligevel har skuffet mange af dem, der har været henne og se dem, f. eks. »Triple Cross« af Terence Young.

– Folk tror ofte, at en særpræget filmdigter må have en bestemt stil. Derfor føler man sig tit forvirret af Deres film, som mere er underkastet selve historien, og derfor mangler en slags »varemærke«.

– Ja, det er jeg klar over, men det rører mig ikke. De folk, som så alle mine film i én køre i Annecy, har trods alt fundet en tilbagevendende undertone. I hvert fald har jeg aldrig fornemmelsen af at være i tvivl med hensyn til en films udformning, før jeg starter på den. Mine tilbagevendende temaer og særlige stilistiske kendetegn er kamouflerede; personerne må aldrig sige nøjagtig hvad de tænker, tingene må ikke blive direkte. Jeg tror aldrig, der har været et »jeg elsker dig« i nogen af mine film. Jeg har simpelt hen ikke kunnet se det i øjnene; der bliver et i »La Mariée était en noir«, men det får karakter af en begivenhed i handlingen.

Situationer kan skifte fra film til film, men jeg tror ikke, at de personer, jeg viser, og deres livsindstilling forandrer sig.

TIDEN FORPLIGTER.

– De har engang udtalt, at De var imod film, hvor-alt-kunne-lade-sig-gøre, og hvis yderliggående eksempler er tegnefilm, fordi De mente, at man hurtigt ville nå til en mættelse, hvor overraskelsen og interessen ikke længere kunne mobiliseres. I den retning tager De afstand fra en vis tendens, ikke blot inden for filmen, men inden for al moderne kunst, som netop viser en hel række muligheder, hvor meningen ikke er

præcis, hvor tvetydigheden er dominerende, men uden at det tilfældige råder. Vi mener, at »L'Homme au crâne rasé« er et eklatant eksempel på denne tendens.

– Det er sandt, at når et arbejde inden for denne genre er vellykket, er det meget stærkt og meget imponerende. I den forstand har jeg været meget betaget af Delvaux' film, som var meget spændende. Jeg blev klar over, at med denne film blev der vendt op og ned på de principper, jeg måske ligger under for, dette at ville sige alt, at følge en person, der står op, spiser sin morgenmad, tager af sted, ankommer til kontoret, min angst for at overse noget. Alligevel ville jeg endnu bedre have kunnet lide den, hvis jeg havde kunnet følge den kronologiske rækkefølge lidt bedre, det var alt for indviklet for mig. Jeg var begejstret for skuespillerne, stilen, ellipserne, men det er meget vanskeligt at kontrollere. Med hensyn til at vende op og ned på tid og rum, så tror jeg ikke, jeg vil risikere det endnu. Jeanne Moreau har fortalt mig, at hvis hun skulle instruere en film, så ville hun optage scener, som skulle foregå i samme omgivelser, men på forskellige tidspunkter, for ifølge hende er et sted aldrig det samme to gange. Det er en rigtig tanke, men jeg mener ikke, den kan overføres til film, hvor det i forvejen er svært nok at få det en gang vedtagne til at virke ægte. Den uønskede forvirring kommer kun alt for ofte. Man behøver bare at fotografere et hus i solskin og bagefter det samme hus i skygge. Det er nok til, at man ikke længere genkender det, så hvis man begynder at tage livets tilfældigheder med som en yderligere dimension, bliver alt på lærredet vilkårligt, og vil kun virke takket være en stærk charme. Jeg er i hvert fald enig med Rohmer, når han siger, at der er en virkelighed i tingene, som det er forgæves at kæmpe mod. Ved begyndelsen til et sådant projekt er der altid en »gal god idé«. Jeg synes, Resnais er typen på en filmmand, der altid starter med en »dårlig idé«, men som slipper godt fra det. Hos ham er der en vilje til at trænge filmkunsten op mod muren, ikke lade den stå tilbage for litteraturen. Højdepunktet er »Krigen er endt«. Her har vi en modstandsmand, som ikke er særlig heltemodig, han har ikke mere nogen idealisme, han er træt, hans aktivitet er forbundet med nogen fare, men ikke overvældende megen, han elsker sin kone, men der er mange andre, der interesserer ham, der er billeder fra fortiden, billeder fra fremtiden og selv »imaginære« billeder, til slut bliver han måske anholdt ved grænsen, måske ikke...! Alle Hitchcocks principper bliver sjoflet i denne film, et efter et, men alligevel er den filmet på hans manér. Faktisk er hele filmen lavet mod manuskriptet, og da det drejer sig om en bevidst modsigelse, er helheden forståelig og logisk. I grunden er det, jeg bedst kan lide ved Resnais' arbejde, hans kritiske sans over for drejebogen: Man mærker, at manuskriptet aldrig tager magten fra ham. Det er lige det modsatte med Richardson, som optog hele »Had« uden at gøre sig klart, at man ikke skal kæle for manuskriptet, man skal holde det en armslængde fra sig og slås med det.

– Men dette begreb »alt-kan-lade-sig-gøre«, forsvinder det ikke til sidst, når filmen først

er færdig, og der har været lagt vægt på så mange mærkværdigheder, at de ikke længere virker som sådan?

– Jo, naturligvis, alt afhænger af instruktørens autoritet. Han bør formulere tingene på en sådan måde at spørgsmål om virkelighed, sandsynlighed, rimelighed, bliver sløret af billedets vægt og virkning. Det dårlige ved »alt-kan-lade-sig-gøre« er den blandede stil. Blandingen af elementerne i Resnais' film forhindrer ikke, at helhedsinspirationen er tilstede, hvilket er nødvendigt ligesom i »L'Homme au crâne rasé« og »8^{1/2}«. Disse film er lige det modsatte af hasarderede film, de er under kontrol, jeg vil oven i købet sige snedige i ordets bedste betydning.

GENSYN MED AMERIKA.

– I »Fahrenheit« er der meget, som får én til at tænke på Hitchcock. Hvordan mener De selv at have forlignet disse hentydninger med Deres grundlæggende projekt?

– Det er sådan set det samme som med Resnais' »Muriel«, der har lidt af »Le Crime de Monsieur Lange« i sig plus en masse Hitchcock. Jeg føler mig tiltrukket af den samme blanding, at forene ting, som kan virke modstridende, f. eks. at anbringe Renoir-personer i Hitchcock-situationer. Desuden interesserer det mig at anbringe amerikanske indskud i en typisk europæisk sammenhæng, hvor de vil virke helt mærkværdigt således som i »Pianisten« og nu i »La Mariée«. I virkeligheden er der noget flidsbetonet ved mig, noget af en Jean Becker, noget giver mig lyst til at forbedre mig, gøre fremskridt. Jeg har for eksempel tiltrækkelig tiltro til min evne til at få mine personer til at leve, tale og bevæge sig. Det er altså snarere med hensyn til selve manuskriptets konstruktion og intrigen følelsesintensitet, at jeg skal sætte ind, og i den retning er der kun én mand, man kan hente hjælp hos, og det er Hitchcock. De, der tvivler på, at en film med så mange påvirkninger kan være original, behøver bare at tænke på, at Hitchcock som ung så Fritz Langs film med samme udbytte, som den unge Renoir så Chaplins. Det er klart, at når man taler om Renoir, kan alle se geniet der, hvor det er, mens Hitchcock har flere sider, og det, der interesserer mig hos ham, er ikke nødvendigvis det samme, som interesserer Resnais eller Chabrol eller Douchet. For mit vedkommende er det den eventyragtige side, som først og fremmest fascinerer mig.

– Fejlen ved at låne af en andens stil, er altså at forsøge at låne både teknikken og de følelser, den sætter i gang hos tilskueren, følelser, som kun kan frembringes af én mand.

– Absolut, hvis Hitchcock sætter visse følelser i sving, er det først og fremmest, fordi han har fornemmet dem selv. Han er den eneste filmmand i verden, der kan filme utroskab, så det bliver en skandale, og han er også den eneste, der har ret til at filme det sådan... Og så er hans instinkt meget veludviklet, men eftertanken altid present. Jeg foretrækker i stigende grad de filmkunstnere, som viser, at de ved, at der er flere måder at optage en scene på, og som har valgt den rigtige. For eksempel var jeg meget glad for at høre, at Bergman efter at have afsluttet optagelserne til »Natt-

värdsgästerna« besluttede sig til at indlægge den kinesiske atombombe, som styrkede filmen enormt. Selv da jeg lavede »Ung flugt«, var jeg klar over, at instinktet, oprigtigheden, troen ikke var nok til at gøre mig forståelig på den måde, jeg selv ønskede det, og hver gang, jeg havde et problem med instruktionen eller selve historien, var det mig til stor nytte at tænke på Hitchcock eller Renoir, hvis problemerne drejede sig om dialog eller spil. I lang tid havde jeg troet, at hvis man følte en ting stærkt nok, ville instinktet være nok til at overbevise andre, men jeg blev hurtigt klar over, at for at udtrykke noget ærligt må man gå en omvej over løgnen, og jo flere af Hitchcocks film, jeg genså, jo mere blev jeg klar over, at han var den bedste på det område. Næsten alle andre amerikanere har skuffet mig.

– Selv Hawks?

– Nej, ikke ham, han »holder« så fantastisk godt; hans instruktion er et vidunder af klarhed og enkelhed, jeg holder meget af »Spræng speedometret«, som gik for tomme huse i London, og også »El Dorado«, som er temmelig løssluppen; jeg håber, den bliver en succes. Hawks og Hitchcock er nu de solide støtter i Hollywood, ja, og Billy Wilder, som jeg synes bedre om nu, især hans »Kys mig fjols«.

– Der er en filmskaber, De ikke lader til at bryde Dem meget om, og som De endog har angrebet temmelig ofte, nemlig John Ford.

– Jeg er klar over, at jeg har været uretfærdig. Det, jeg ikke brød mig om, var hans stof: hans friheder over for kvinderne, de kværlantiske sergenter og hans slåen-sig-på-låret. Nu har jeg gænsket hans »Den tavse mand« på TV, og jeg var betaget. Førhen hadede jeg den film, men i virkeligheden er det en amerikansk Renoir. »Syv kvinder« var også storslået, enkel og ligetil. Ja, jeg må indrømme, at min mistillid til Ford har været uretfærdig, men jeg kan alligevel bedre lide et andet stof, Hawks' for eksempel, hans frækhed, den mærkelige omgangstone, der er mellem hans helte og deres kvinder. Jeg tror faktisk, at Hawks kort og godt er Hollywoods mest intelligente instruktør.

– De lægger stor vægt på at have et godt grundlag i Deres film, at have stærke trumfer på hånden lige fra manuskriptstadiet. Hvis der er tale om improvisationer i Deres film, på hvilket tidspunkt indtræder de så?

– I virkeligheden interesserer jeg mig voldsomt for sammenhængen, og jeg vil helst have en meget udpræget ledetråd. Det improvisatoriske ligger inden for meget snævre rammer, som regel opstår det midt i en produktion, når jeg kan overskue, hvordan filmen bliver. På det tidspunkt har jeg tendens til at forstærke visse aspekter, som kan synes mig at være blevet relevante, og det er her, improvisationer kan gøre nytte, måske neddæmpe visse scener, anbringe andre sammen, udelukke nogle, alt er muligt. Italienerne er de skrappeste til at arbejde uden drejebog. Jean-Luc er også god til det, han satser på ét intenst øjeblik, og derefter endnu ét, og helheden, sammenhængen, dukker op ved slutningen, men med den risiko, at der opstår et tomrum midt i filmen, det hænder af og til for ham. Personligt kan jeg godt lide en stigende kurve,

her har jeg noget tilfælles med Hitchcock, og ideen om en show-forestilling, og jeg tror, som Fellini og Welles, at der er en nær forbindelse mellem at ville lave show og at instruere en film.

I øvrigt er mine foretrukne instruktører alle drejebogsforfattere selv. Hvad er instruktion egentlig? Det er *summen af en række beslutninger* under forberedelserne, under optagelserne og ved færdiggørelsen af en film. Jeg tror, at alle de valg, en instruktør stilles overfor, valget af manuskript, udeladelser, locations, skuespillere, vinkler, objektiver, scener, lyd, musik, får ham til at beslutte sig, og det, man kalder instruktion, det er selvfølgelig en samlet ledelse af de tusindvis af afgørelser, der skal træffes i løbet af de næste seks, ni, tolv eller seksten måneders arbejde. Det er derfor, »delvise« instruktører, de, der kun tager sig af en gren af produktionen, interesserer mig mindre, hvor talentfulde de end måtte være. Jeg foretrækker Bergman, Buñuel, Hitchcock og Welles, som er deres film.

– Et eksempel på en instruktør og drejebogsforfatter, De dog ikke sætter synderlig pris på, er John Huston.

– Huston er et typisk eksempel på en charlatan. Han spiller martyr som Hollywoods miskendte kunstner. I virkeligheden hører han til den type, der har svært ved at instruere, og som så i stedet leger livskunstner; så føler han, at han kan tillade sig at gå på jagt, mens de andre trækker læsset og til sidst tage afstand fra det endelige resultat. Hvis De læser Lillian Ross' bog »Picture«, som handler om optagelserne af »The Red Badge of Courage«, vil De se, at lige modsat af, hvad den idiot fra »Cinéma 67« siger, Beaucourt eller Braucourt eller hvad han nu hedder, så har Louis B. Mayer oprådt korrekt i denne sag ved at give carte blanche til producenten Gottfried Reinhardt og til Huston, samtidig med, at han gjorde opmærksom på, at han ikke troede på filmen.

Ved begyndelsen af optagelserne sendte Gottfried Reinhardt et brev til Huston, et utrolig venligt og klarsynet brev, hvori han gav ham fem udmærkede råd, som dog aldrig blev fulgt, det drejede sig bl. a. om topografien på location, en helt nødvendig ting for forståeligheden. Ved gennemgangen af nogle prøver kritiserer Reinhardt en scene, som Huston havde fortalt var af stor vigtighed, den omhandler et regiment, som møder en død soldat. »Denne scene virker ikke efter hensigten, den skulle vise en ung mands gru ved sit første møde med krigen.« Ophidset vikler Huston sig uden om problemet og snakker om, at baggrunden er for lys. Senere giver Reinhardt Huston et memorandum på tre sider, som er uomtvisteligt i sin rigtighed. »Du har ret, Gottfried,« siger Huston, og optagelserne fortsætter på mere og mere skuffende vis. En dag siger Reinhardt til Lillian Ross: »Der er overhovedet ingen historie, for vi viser aldrig, hvad den unge fyr tænker. Det findes ikke i drejebogen. John har sagt, han vil overføre den til lærredet. Den er ikke på lærredet.« Umiddelbart efter optagelserne er færdiggjort, rejser Huston bort for at lave »Afrikas dronning«, uden i øvrigt at efterlade sig nogen direktiver. Reinhardt tager sig fortsat af filmen, skriver til Huston uden at få noget svar. Han kæmper med Dore



»Silkehud«: Jean Desailly og Nelly Benedetti.

Schary for at få gennemført en afdæmpet underlægningsmusik, han er til stede ved indspilningen af den, han er til stede ved mixningen. En aften kommer Huston for at se den færdige film og modtage rosen. Senere viser det sig at være en skrækkelig fiasko, og Huston rejser til Afrika med et skuldertræk og som sædvanlig uden at komme med nogen forslag. Reinhardt arbejder stadig som et bæst for at redde den, bl. a. ved at reklamere med, at den er bygget over en roman af Stephen Crane, og M.G.M. lader ham uden at blinke bruge dette ekstrabeløb, man tilføjer oven i købet en kommentar, som forklarer de ideer, Huston ikke formåede at overføre til lærredet. Til slut bliver Reinhardt dog nødt til at give op, filmen slipper ham af hænde, men han sender dog endnu et venligt brev til Huston, som afmålt telegraferer et svar. Filmen kommer ud og bliver en fiasko. Det, der er indlysende, når man læser denne bog, er, at Reinhardt lægger hele sin sjæl i denne film, han lider med den, hvorimod Huston allerede har antaget denne air af forgyldt slave, som senere får ham til rask væk at afjasje store emner som »Moby Dick«, »Himlens rødder«, eller påtage sig ynkelige bestillingsarbejder som »Biblen«, mens han stadig giver det udseende af, at han er betydeligt mere værd, end det han laver. Det er klart, at jeg har offentliggjort min Hitchcock-bog som en protest mod folk som Huston, Wyler, Stevens og Zinnemann, nemlig for at vise en mand, der har kæmpet for sin frihed, og forstået at bevare den. Hitchcock har aldrig lavet og vil heller aldrig lave noget møg, kun beregnet på at få pengene til at strømme ind til de store selskaber, han laver kun, hvad han har lyst til, og ingen får lov til at pille ved hans film, for han er selv med fra A til Z. Hans succes gør ham uafhængig af de professionelle rådgivere, og det kan han takke sin tålmodige stolthed og ubarmhjertige selvkritik for. Hollywood har aldrig givet ham en af disse Oscars, som ofte gives som belønning for tro servilitet.

– Hitchcock har besejret Hollywood, men Welles?

– Welles vil altid være sig selv, hvad enten han laver »The Stranger« for Sam Spiegel, »Kvinden fra Shanghai« for Columbia, »Macbeth« på 21 dage eller »Mister Arkadin« uden at eje en øre. Orson Welles kan begå fejl, men han er ude af stand til at lave et makværk, selv om alle tegn er imod ham. Det samme tror jeg gælder Godard.

AFSKY FOR POESIEN.

– Lige før talte De om den procentvise tilfredsstillelse, som en film kan give sin opgangsmand. Med hvilke tal beregner De Deres egne?

– Af og til er jeg ikke tilfreds med detaljer i mine film, endog adskillige, men i den senere tid har jeg erhvervet en del selvtillid, fordi jeg er blevet klar over, at jeg sjældent tager fejl med hensyn til udgangspunktet, hensigten, den grundlæggende idé. Jeg har altid haft en følelse af utilfredsstillelse, fordi jeg er perfektionist og altid ønsker tingene bedre endnu. Da jeg på den anden side er ret skødesløs og distrat, er jeg selv ude om det, når tingene ikke glider. Men jeg har aldrig haft fornemmelsen af en 100 % fiasko. Jeg har aldrig lavet en film, som jeg bagefter har ment, at jeg ikke skulle have lavet, selv om den ikke har gået godt. Det giver mig tillid i valget af de film, jeg skal lave i fremtiden. Det eneste, der bekymrer mig, er, som jeg har nævnt før, risikoen for at være »out«, men jeg føler ærlig talt ingen trang til at være »in«. Jo, måske ved en tilfældighed, men at ville være det, er for mig en afskyelig tanke. At sidde og lave en finsortering og kun filme, hvad der er moderne, det kunne jeg ikke få mig selv til. Jeg anerkender det hos Godard, for hos ham er det et instinkt. I tolv film har Godard aldrig hentydet til fortiden, ikke en gang i dialogen. Prøv at tænke på det: Ikke en eneste gang har hans personer talt om deres forældre eller barndom, det er ret fantastisk. I øvrigt ville en analyse af det,

der ikke findes i Godards film, være lige så fængslende som af det, der findes. Han er helt igennem moderne, og den kendsgerning, at han er schweizer, er vigtig. En dag må man undersøge den schweiziske indflydelse på Godards film. Schweiz, som er ombrydningernes paradys, urenes, de moderne materialer, de skjulte bankkonti osv.

Men alle Godard-eftertiligninger er utålelige, fordi de mangler det essentielle. Man efterligner hans tvangsløshed, men glemmer af gode grunde hans fortvivlelse. Man efterligner ordspillene, men glemmer grusomheden.

Min vægning ved det mondæne strækker sig også til hverdags sproget. F. eks. kan jeg ikke få mig selv til at benytte de udtryk, som spækker »Cahiers« fra ende til anden: »På det plan...« Det er altid »L'Express«, der lancerer disse rædsler, og inden for filmverdenen er det Marcorelles. For seks år siden var det »set fra et menneskeligt synspunkt«, og for ti år siden var det: »gældende« eller »ikke-gældende«. På venstre Seinebred blev det videreudviklet til: »Indbyrdes-gældende«. Når jeg har nogen besværligheder rent litterært, en sammenligning, som skal foretages, et citat, vender jeg tilbage til Grimm, Perrault eller La Fontaine. I »Jules og Jim« havde min medfor-

fatter af drejebogen Jean Gruault lagt disse ord i munden på Jules: »Catherine er forandret, hun er mindre Shakespeare og mere Goethe.« Det synes jeg, var uforskammet over for publikum, så ved optagelserne fik jeg det lavet om til: »Catherine er mindre græshoppe og mere myre«. Det er derfor, jeg ikke kan lide direkte lyd, for at kunne simplificere og rette til undervejs, selv ved synkroniseringen.

For mig er filmen prosakunst. Det drejer sig afgjort om at filme skønhed, men uden at det mærkes, eller i hvert fald ligesom tilfældigt. Det lægger jeg megen vægt på, og det er derfor, jeg ikke bider på Antonionis madding, det er for ublufærdigt. – Poesien irriterer mig, og når folk sender mig breve med digte, smider jeg dem lige i skraldespanden. Jeg holder meget af den poetiske prosa, Cocteau, Audiberti, Genêt og Queneau, men kun deres prosa. Jeg holder af film, for de er prosaiske, det er en indirekte kunstart, uindrømmet, den skjuler lige så meget, som den viser. De filmfolk, jeg kan lide, har alle en blufærdighed tilfælles. Buñuel, som nægter at tage en scene om, Welles, som forkorter de smukke optagelser til »uforståelighed«, Bergman og Godard, som arbejder med rivende hast for ikke at gøre

tingene for betydningsfulde. Rohmer, som imiterer dokumentarismen, Hitchcock, som er så følelsesbetonet, at han lader som om, han kun spekulerer i penge, Renoir, som foregiver at forlade sig på tilfældet, alle nægter de instinktivt at indtage en poetisk holdning. For at gøre spørgsmålet om modernismen færdigt, ved jeg ikke, om jeg er reaktionær, men jeg følger ikke med tidens kritiske tendens, som går ud på at udtrykke: »Efter den film kan man ikke holde ud at se flere gennemarbejdede historier osv.« Selv om jeg elsker så nye film som »Deux ou trois choses«, »L'Homme n'est pas un oiseau«, »Barriere« og andre, er jeg overbevist om, at hvis film som »Magnificent Ambersons«, »Guldkareten« eller »Red River« kom frem i dag, ville de blive årets bedste film. Derfor er jeg besluttet på at fortsætte med samme form for filmkunst, som består i at fortælle en historie eller lade, som om man gør det, hvilket i og for sig er det samme. På bunden er jeg ikke modernist, og hvis jeg gav udseende af at være det, ville det være uægte. Jeg ville under alle omstændigheder ikke selv være tilfreds, og det er grund nok til ikke at gøre det.

© »Cahiers du Cinéma«.

Oversat af Lene Grønlykke og Morten Piil.

Slutscenen i »Fahrenheit 451«: Oskar Werner og Julie Christie.

