

# JACQUES DEMY

MICHEL DELAHAYE: Hvilke omstændigheder gjorde det muligt for Dem at lave en film i USA?

JACQUES DEMY: Det skete især takket være Jerry Ayres. Jeg mødte ham, da jeg kom hertil for at modtage The Academy Award for »Pigen med Paraplyerne«. Næste dag ringede han til mig og bad mig komme og besøge ham på Columbia. Det virkede lidt halvofficielt, men han ville blot slutre med mig om filmen og høre, hvordan det havde været muligt at lave den film. Vi blev meget gode venner og har siden skrevet sammen.

Året efter vendte jeg tilbage til Amerika i anledning af San Francisco-festivalen, hvor vi mødtes igen. Jeg fortalte ham, at jeg gik og puslede med planerne til en film, og at jeg kunne have lyst til at indspille den i Los Angeles. Han sagde: »Skønt! Lad os ordne det med Columbia«. Otte dage senere var det i orden. Det mærkelige er, at Columbia skrev kontrakt med mig uden at have set manuskriptet, hvilket er yderst sjældent. De ansatte mig altså både som drejebogsforfatter, producer og instruktør. Jeg accepterede en sådan »director-producer«-kontrakt for at få større frihed, da jeg på den måde har direkte kontakt med studiet uden at skulle igennem en producer. Det fjerner alle mellemled og giver mig på alle områder størst mulig frihed.

Det hele skete meget hurtigt og smertefrit med kun få betingelser. For at få fuldstændig frihed forpligtede jeg mig f. eks. til at lave en meget billig film. Det man her kalder en film »below the line«. Den er på 500.000 \$ minus skuespillerhonorarer, hvilket i Frankrig (under hensyntagen til levefoden her, der gør, at lønnen er 2½ gang højere end i Frankrig) ville svare til 1.200.000 francs, selvfølgelig farve iberegnet.

Blandt de ting jeg opnåede, og som jeg især lagde vægt på, var retten til »the last cut«, hvad de meget sjældent giver. Hvis jeg havde været almindelig instruktør, ved jeg ikke, om jeg havde fået lov til det, men som »producer-director« var der ingen problemer.

M. D.: Eftersom der så tit er vrøvl med det berømmelige »last cut«, hvorfor er der så ikke flere instruktører, der også bliver »producers«?

DEMY: Fordi det er et spørgsmål om ansvar. Som »producer« hænger man på det hele, både hvad angår det økonomiske, overholdelse af tidsplanen o.s.v.

Jeg begyndte med at kræve al den frihed, jeg ønskede af Columbia, og det var dem, der tilbød mig kontrakten som drejebogsforfatter-producer-instruktør for at sikre mig den. Selvfølgelig giver det mere arbejde, men når alt kommer til alt, er det absolut ikke vanskeligere, end hvad jeg har prøvet i Frankrig. Det kommer ud på et.

M. D.: Hvorfor sker det ikke oftere, at man accepterer en film uden at have set drejebogen?

DEMY: Jeg tror, at to ting spillede ind i mit tilfælde. Først og fremmest succesen med »Pigen med Paraplyerne«, der gjorde, at de havde en vis tillid til mig. Dernæst den kendsgerning, at jeg var en billig forretning for dem, og de er sjældne i Hollywood. Den færdige film kommer som sagt, alt iberegnet, til at beløbe sig til knap en million dollars, og deri er også inkluderet reklameudgifter. Det er meget billigt i Hollywood, hvor den mindste lille film idag koster omkring 2 millioner dollars, og de små lystspil, man laver med Dean Martin, Jack Lemmon, Stella Stevens o. l. er allerede oppe på 3-5 millioner dollars. Følgelig løb de ikke nogen særlig stor risiko med mig. Desuden havde jeg også en garanti ved navn Anouk Aimée, der nu er stjerne i USA.

Men det er helt sikkert, at jeg ville have haft vanskeligheder, hvis jeg havde foreslået en film på 3 millioner dollars hvad der i øvrigt slet ikke interesserer mig, for det er på den måde, man mister sin frihed.

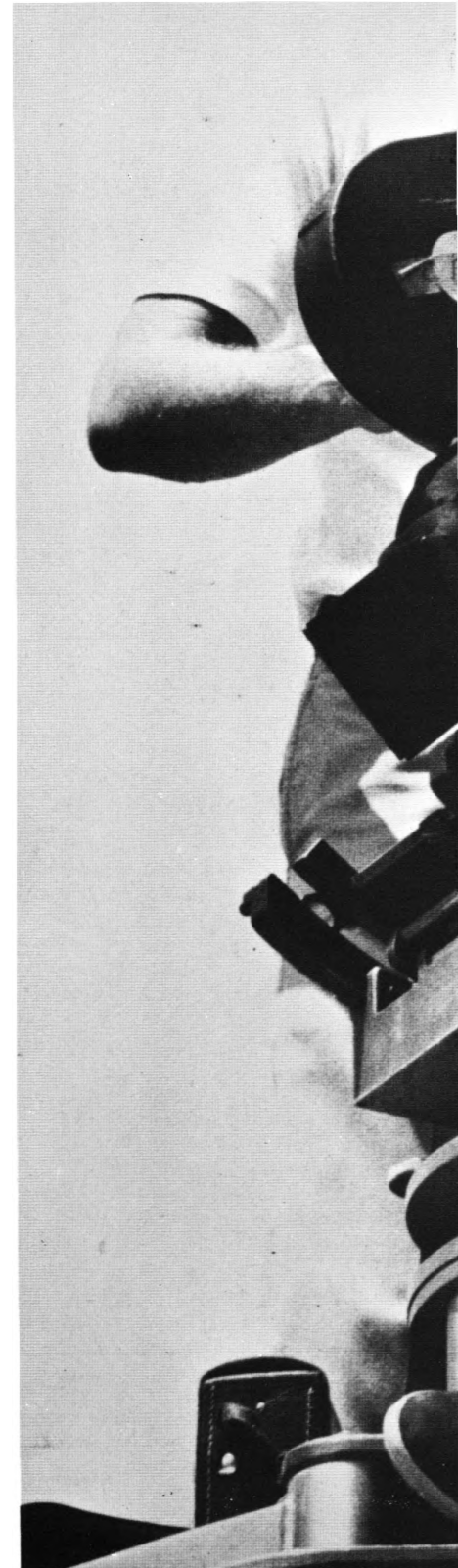
M. D.: Jeg mener at huske, at der vedrørende udgifterne til selve optagelserne var problemer, fordi det budget, De havde udarbejdet, blev næsten fordoblet på grund af optagelsesbetingelserne – tekniske, fagforeningsmæssige o. a.

DEMY: Ja, det er en film, der burde have været meget billigere, men der er visse ting, man endnu ikke har forstået i Hollywood. Fagforeningerne er så stærke, at de f. eks. kan kræve en minimumsstab på 40 personer. Der er også mange andre sindsyge ting, jeg har gjort oprør imod. Således er der f. eks. en ansigtssminkør (der har ret til at sminke halsen med), men hvis skulderen skal sminkes bør man tilkalde en anden sminkør, »the make-up body«, hvis arbejde begynder ved halsen.

I min film er der en scene, hvor Anouk Aimée er afklædt, og jeg fik at vide, at jeg skulle have en »make-up body«. Jeg sagde nej, også fordi jeg synes, at sminke på kroppen ser hæsligt ud. Det skabte megen ballade, men da jeg holdt fast ved, at jeg ikke havde brug for at sminke kroppen, påtvang man mig heller ikke »the make-up body«, men hvis jeg havde haft brug for det, havde jeg været nødt til at bøje mig for reglerne.

Jeg kunne nævne snesevis af den slags eksempler, hvor fagforeningerne griber ind for at påtvinge én folk, man ikke har brug for. På sin vis forstår jeg godt deres synspunkt: nemlig at få flest mulig mennesker i arbejde, men jeg kan ikke gå ind for det, når det går imod en vis fri filmkunst, som jeg og ikke så få andre ønsker at skabe.

Når jeg skulle filme rundt om i gaderne



# I HOLLYWOOD

INTERVIEWET AF MICHEL DELAHAYE/68



og kun havde brug for fotografen, skuespilleren og hans bil, tog jeg afsted sammen med dem, mens 39 mennesker sad tilbage og ventede – og blev betalt for ikke at lave noget. Det er da trods alt vanvittigt.

Endnu en ting: jeg havde 25.000 \$ i transportudgifter til filmen, selvom optagelserne foregik i byens gader og næsten altid i nærheden af studiet. Det er skandaløst, men sådan er det altså. Chaufførens fagforering er så stærk, at den kan kræve, at alle skal have chauffør, og det skulle jeg selvfølgelig også. Jeg nægtede og sagde, at jeg ikke havde den mindste tillid til en chauffør og at jeg foretrak at køre selv. Tilfældet med »the make-up body« genot sig så: når jeg sagde, at jeg ikke havde brug for ham, blev han mig heller ikke påtvungen, men jeg er helt sikker på, at der er en hel masse ting, jeg ikke gør brug af, man alligevel betaler for.

Men det hører altså med til systemet, og systemet har brug for det for at få maskineriet til at løbe rundt.

M. D.: Hvordan var skuespillerne og teknikerne at arbejde sammen med menneskeligt og professionelt? Er de f. eks. hurtigere og mere præcise end i Frankrig?

DEMY: De er meget, meget professionelle, hvad der er fantastisk behageligt. Det er blevet sagt før, men jeg gentager det her, fordi det er sandt, og fordi det er meget vigtigt. Skuespillerne kommer f. eks. altid til den fastsatte tid, og de kan deres tekst i søvne. Som regel er de i stand til at udføre alt, hvad man beder dem om. Det er virkelig en meget stor tilfredsstillelse at arbejde med amerikanske skuespillere. Jeg satte så meget desto mere pris på det, som jeg også skulle arbejde sammen med Anouk, der så sandelig ikke optrådte professionelt overhovedet. Hun kom altid for sent, hun kunne aldrig sin tekst . . . nå, det hører måske med til hendes charme, men det koster mange penge. Alle de andre, mænd som kvinder, kunne man derimod ikke sætte en finger på. Hvad angår teknikerne, var det akkurat det samme. De var allesammen både yderst venlige og meget professionelle. De er helt perfekte til deres arbejde, og man kan bede dem om hvad som helst.

Kun skal man ikke forsøge at improvisere med de amerikanske teknikere. Hvis de ikke får besked i ordentlig tid i forvejen, er de ude at svømme. Hvis man har brug for en travelling eller en lampe på kameraet, skal de have det at vide mindst otte dage før. Beder man om det i sidste øjeblik, tager det den halve dag. Det er nemlig det andet aspekt: det tunge maskineri er længe om at komme igang. Men når de har det materiel, de skal bruge, fungerer alt til fuldkommenhed. Lyden er f. eks. helt fantastisk. Jeg har aldrig været ude for noget lignende i Frankrig. De arbejder med en Nagra, og har deres eget lille mixebord – som i størrelse næsten svarer til en Nagra. Jeg har haft op til seks mikrofoner i et værelse, plus to-tre toneassistenter – og mikrofonerne er forskellige, alt efter hvordan man ønsker teksten og de forskellige lyde. Lyden er simpelthen fejlfri. I Frankrig har jeg aldrig haft lejlighed til at have to-tre toneassistenter, og jeg har aldrig set nogen bruge mere end to mikrofoner. Alt går så hurtigt og så præcist til, at man dårligt nok når at se materiellet blive sat op.

M. D.: Det slog mig også, at alle var så afslappede under optagelserne. Hvis en eller

anden kom til at lave lidt støj, var der ingen, der blev grebet af panik, og det gav ikke anledning til et ordentligt møgfald bagefter.

DEMY: Ja, man må lade dem, at de er meget rolige, venlige, smilende, afslappede – helt modsat deres franske kolleger . . . og selvom selve maskineriet kan forekomme tungt, så er de det så sandelig ikke. De er meget hurtige, fordi hver enkelt har et ganske bestemt arbejde at udføre, og han gør det godt. Med hensyn til lyden er de f. eks. fire, hvor man i Frankrig kun er to, men de fire udfører et arbejde, der er otte gange bedre . . .

M. D.: Hvordan er arbejdstiden?

DEMY: Der er en 54-timers arbejdsuge, og det er temmeligt hårdt.

M. D.: Er der ikke iberegnet en del overtid?

DEMY: Jeg tror, at man regner overtiden efter 48 timer, og lønnen herfor er næsten 3-4 gange større end den almindelige timeløn.

Princippet er, at man skal være i studiet tolv timer, f. eks. fra 7 morgen til 7 aften, men så arbejder man også kun fem dage om ugen. Det er en meget hård arbejdsuge, og week-end'en føles yderst velkommen.

M. D.: Har De haft nogle gode eller dårlige overraskelser med hensyn til det tekniske udstyr? Det ser temmelig gammeldags ud.

DEMY: Ja, det var en af de mere skuffende opdagelser. Kameraet er f. eks. stadig det hæsle Mitchell uden refleksøger, som jeg afskyr. Fotograferne er dygtige, men når der skal rettes på parallaksen, begår selv den dygtigste kameramand fejl. Det er umuligt at få en præcis billedbeskæring – og jeg har fundet ud af hvorfor. I de fleste amerikanske film, undtagen i Welles', er der ingen bevægelse. Kameraet holdes på et sted, og der er dårligt nok en panorering. Man kan for øvrigt se, hvordan de amerikanske film er blevet optaget:

*statisk billedstil med mange klip – det er alt. De må altså ikke have følt nødvendigheden af et reflekskamera.*

M. D.: Det må trods alt findes herovre.

DEMY: Der er et eneste i Hollywood. Et Mitchell, og det har man først fået i år. Jeg havde lejet det, men eftersom filmen blev forsinket lejede man det ud andetsteds, og jeg kunne ikke få det.

Desuden har de Arriflex. De har ikke Caméflex, fordi der var meget vrøvl med det, da det kom frem for ti år siden. Jeg ved ikke helt nøjagtigt, hvad der var i vejen, men det korte og det lange er, at man ikke vil have det.

M. D.: Brugte De Arriflex'en meget?

DEMY: Ja, helt enormt, fordi jeg har mange gadeoptagelser, hvor jeg ikke havde brug for »jernhesten«.

M. D.: Hvad angår klippebordene, ser de ud som om, de kom lige fra filmmuseet.

DEMY: Det er simpelthen en skandale – de stammer fra Hollywoods begyndelse. Studierne købte det hele for fyrrer år siden, og da de nu har det, ser de ingen grund til at købe andet, så længe det virker. Dette gælder kameraer, klippeborde og andet elektrisk materiel. Hvad det sidste angår, skete der imidlertid en undtagelse, for jeg fik dem til at købe kvartslamper til min film. Der var ingen, der brugte det i Hollywood. Jeg skal netop møde Hitchcock i samme anledning – han hørte om det og vil gerne vide, hvordan de fungerer.

Jeg købte lamperne til nogle optagelser i et »rigtigt« hus, fordi man ikke havde andet end de store projektører. Kvartslamperne er meget små og kan anbringes overalt, men her bruger man stadig de gamle studiers store projektører, der nok er lige så stærke men ti gange så store. Det er umuligt at bruge dem uden for atelier.

Nå, men i alle tilfælde, da jeg fik kvartslamperne, var der almindelig forbavelse. Det er underligt, for i Frankrig har man trods alt benyttet dem i over ti år.

M. D.: Hvor fik De dem fra?

DEMY: Jeg fik fat i dem takket være fotografen, Michel Hugo. Han er franskmand, men kendte dem heller ikke, da han har boet her i tolv år (han forlod altså fransk film før den såkaldte »ny bølge«). Han søgte længe og fandt dem til sidst i et firma, hvor man fremstillede dem til reklameformål, tror jeg. Men eftersom man aldrig havde brugt dem før, måtte der megen diskussion til, før de blev købt. De forstod det overhovedet ikke, men sagde: »Men De har jo alt det materiel. De har brug for«! Jeg var nødt til at demonstrere for dem, at det var komplet ubrugeligt i et lille hus i Venice.

De filmer meget sjældent uden for atelier. For det første ved de ikke, hvordan de skal gøre, for det andet ser de ingen grund til det, eftersom de har et studio, der tilhører dem, der ikke koster dem noget, og som man derfor bør benytte. Desuden skal alle de ansatte helst have arbejde, og sidst men ikke mindst er det hele meget lettere i studiet.

M. D.: Hvordan gik udeoptagelserne? Kunne de tilpasse sig Deres arbejdsform? Morede det dem eller ikke?

DEMY: Meget. Alt nyt interesserer dem. Cheffotografen og chefelektrikeren var meget effektive. Alle de andre også for øvrigt. De var meget glade for at arbejde med en ny teknik . . . de syntes virkelig om det.

Kun bliver jeg måske nødt til at slå for nogle klippeborde, for det er i sandhed en katastrofe. Det er de allerførste moviola'er, der er meget støjende, og som man ikke kan se noget på – men dem har de arbejdet på, siden Hollywood opstod. De vækker måske nok gribende minder, men rent arbejdsmæssigt er de uudholdelige.

Der findes ikke et eneste moderne klippebord i Hollywood. Ingen Steinbeck, ingen italienske. Der er et i San Francisco, som John Korty har ladet sende fra Europa.

M. D.: Hvordan valgte De skuespillerne, og stod det Dem frit at vælge, hvem De ville?

DEMY: Det gjorde det bortset fra et lille problem, der ikke kommer sagen ved.

Jeg gik frem, ligesom jeg plejer i Frankrig: ringede til agenterne, så på mange, unge skuespillere, og når det rygtes, at der skal påbegyndes en film, sender folk desuden fotografier, møder selv op o.s.v.

Hvad angår Gary Lockwood, havde jeg set ham i en serie i TV. Udsendelsen var ret latterlig, men han var ikke så dårlig – havde personlighed. Jeg havde ligeledes set ham i en western samt i Kubricks »2001: A Space Odyssey«. På det grundlag mødte jeg ham, og han forekom mig yderst sympatisk og dækkende. Pigen, Alexandra Hay, så jeg i et skuespil med titlen »The Bird«. Stykket var dårligt, men hun var bemærkelsesværdig. Da hun fuldstændig svarede til, hvad jeg havde tænkt mig, tøvede jeg ikke et sekund.

M. D.: Da jeg så »The Model Shop«,



slog det mig, at det jo faktisk er fortsættelsen på »Lola«, men at filmen samtidig er lige så amerikansk, som »Lola« var fransk. Var De Dem det bevidst, mens De lavede filmen?

DEMY: Jeg ved kun, at f. eks. Jerry Ayres har sagt til mig, at filmen er helt igennem amerikansk. Det beroligede mig, fordi jeg havde visse komplekser, der skyldtes, at det ikke er let med det samme at lære et fremmed land at kende. Altså beroligede det mig at høre, at det, jeg havde lavet, virkelig svarede til, hvad Amerika er.

Det hele gik sådan til: Jeg forlod Frankrig på et tidspunkt, hvor jeg følte mig lidt træt; der skete ikke noget hverken i Paris eller andre steder. Alt forekom mig gråt i gråt. Siden kom majbegivenhederne, og jeg var meget ked af, at jeg ikke var der på det tidspunkt, for selv på så stor afstand forekom det fantastisk interessant.

Selvfølgelig kan jeg ikke sidde og sige, på hvilken måde jeg kunne have deltaget, men når man er langt væk, og der sker sådanne ting hjemme, har man virkelig indtryk af at gå glip af noget.

Men da jeg forlod Paris var det virkelig den fuldkomne ro (for slet ikke at tale om vanskelighederne ved at lave en film), og rent personligt havde jeg en lille smule indtrykket af at gå i ring. Jeg havde ligefrem ondt – jeg led frygteligt under mine egne begrænsninger.

Da jeg kom hertil, mødte jeg ting og problemer, der forekom mig interessante og vigtige. Ungdommen, hippierne, reaktionerne på Vietnam-krigen, negerproblemet... kort sagt hele den blanding, Amerika består af.

Jeg var fuldstændig fascineret, betaget af den gæring indenfor alt. Det at skifte verdensdel, at skifte sprog, åbnede mine tanker, gengav mig en begejstring, jeg ikke rigtig mere var i besiddelse af. Det er måske indbildning, men hele den verden, jeg levede i før (hvilket forøvrigt også gælder »Lola«) trættede mig lidt. Jeg havde indtryk af at være gået i stå.

Her glemte jeg noget af det og forsøgte at begynde på en frisk. Jeg har virkelig lavet filmen i den ånd: opdage noget. Det er også grunden til, at jeg lige så godt kunne have kaldt den »Los Angeles 68« (på samme måde som Rossellini kaldte sin film »Europa 51« – men alle forhold taget i betragtning og uden at ville foretage sammenligninger). I alle tilfælde er det, hvad jeg ønsker, filmen skal blive. Min egen verden har overhovedet ingen betydning. Jeg har hæftet min film på »Lola«, fordi jeg pludselig havde mulighed for det. Men det er især en dokumentarfilm om Los Angeles 1968, med dens ungdom og deres problemer. Det hele forekom mig så fascinerende, at jeg forsøgte at glemme mig selv og bare være fyren, der lige er ankommet og ser alt med nye øjne, som forsøger at tale om ting, der er nye, men som forekommer ham fantastisk interessante. Den side af Amerika er nemlig fuldstændig ukendt, og jeg har heller ikke selv set det hele endnu. Det chok var afgørende for mig. Jeg følte mig indelukket i Frankrig, og jeg havde behov for at se og opleve andre ting, at tale med andre mennesker...

M. D.: Og det menneskelige klima i Frankrig er ikke særligt behageligt...

DEMY: Det spillede også ind. Jeg var

Alexandra Hay og Gary Lockwood i »The Model Shop«. Næste side: Anouk Aimee i samme film.

virkelig træt af hele måden, man omgås på – den bliver mere og mere aggressiv og uudholdelig. Dog er jeg af sind helt igennem fransk. Jeg er den sidste, der kunne emigrere. Der er ting, jeg holder af i Frankrig, bl. a. egnen jeg kommer fra, og alt der har relation dertil: Nantes, Noirmoutier... det hører virkelig med til mit liv... Det var heller ikke let at tage afsted. Men klimaet var uudholdeligt. Måske er det anderledes nu på grund af begivenhederne i maj – det håber jeg i hvert fald.

Da jeg så kom hertil, og man med det samme tilbød mig at lave filmen, og da jeg så alt det, man kan sige her, alle de problemer, man kan tale om – hele den udtryksfrihed – sagde jeg til mig selv: jeg må lave en film her, jeg er nødt til at blive bare et lille stykke tid. Det vil dog ikke sige, at jeg bliver her definitivt.

Der er også en anden ting, som gør meget stort indtryk på én, når man kommer fra Frankrig: den udtryksfrihed der eksisterer inden for pressen, radioen, fjernsynet... Man tror det ikke, før man selv ser det.

For nu at tage fjernsynets program 28 (med en udsendelse som f. eks. »Tempo Two Tempo Three«). Alt det, der siges om Vietnam, undervisningssystemet, amerikansk politik o.s.v... ja, for en franskmand er det rent ud sagt forbløffende. Den, der ønsker noget forandret, eller vil klage over noget, kan frit vise sig på fjernsynsskærmen, uden at man siger noget til ham. Der er fuldkommen



frihed – i enhver retning. Man diskuterer lige så vel børnebegrensning som Vietnam, og dét på en måde, der ville være fuldstændig utænkelig i fransk fjernsyn.

Hertil kommer også en barok og utrolig side af Amerika, som f. eks. da formanden for de homoseksuelle kom i fjernsynet, fordi han havde startet en avis, og sagde: »Kom og tegn abonnement« og tilføjede, at alle ulykkelige homoseksuelle kunne mødes i avisens bestyrelseslokale. Udsendelsen var på ved frokosttid, hvor der er mange seere, og alle kunne således få enhver oplysning om og forklaring på den klub. Det forekommer måske ikke særligt vigtigt, men det giver alligevel udtryk for en vis frihed, der hører med til helhedsbilledet.

M. D.: Hvilket program forekom den sidste udsendelse på?

DEMY: Program ni, der snarere går i officiel retning. Der har også været et interview med en prostitueret, som talte om sit arbejde . . . Hun havde bedt om at blive filmet fra ryggen for anonymitetens skyld, men hun sagde fantastiske ting om sin adfærd, sit liv blandt andre og sit privatliv.

M. D.: Man taler heller ikke så lidt om negerproblemet . . .

DEMY: Det er det samme . . . lige så meget man vil. Alt er tilladt, og man kan sige, hvad man vil, men for en nyankommen franskmænd er det trods alt noget af en omvæltning. Ganske vist hører man undertiden nogen sige, at det jo trods alt ikke løser negerproblemet bare at tale om det. Selvfølgelig gør det ikke det, og det ville også kun vanskeligt kunne løse et problem, der i øjeblikket forekommer uløseligt, og er et af Amerikas allerstørste, men man taler da i det mindste om det, og jeg tror, at det ville se værre ud, hvis det ikke var tilfældet. Og man taler meget åbent om det – hvide, sorte, og af enhver mening. Den, der ønsker at udtale sig, ringer programmet op, kommer på skærmen og forklarer sit tilfælde.

M. D.: For at vende tilbage til Deres film, har De så allerede fået reaktioner fra de mennesker, der har set de samlede optagelser af »The Model Shop«?

DEMY: Eftersom det er mine venner, er de helt uundgåeligt forhåndsindtagede. Men klipperens og visse teknikeres reaktioner er yderst interessante. De var meget imponerede over at se byen på en måde, de endnu ikke havde set den. Mens jeg optog filmen, forsøgte jeg hele tiden at behandle byen logisk, at respektere dens egen logik inden for manuskriptets rammer, uden nogensinde at lave numre med den.

Det er noget helt nyt for mig, noget jeg aldrig før har lavet med den indstilling, og jeg er endnu ikke i stand til at bedømme det. Hvis jeg skal forsøge at anbringe filmen i forhold til, hvad jeg allerede har lavet, vil jeg ganske bestemt mene, at den ligger nærmere »Englebugten« end »Pigen med Paraplyerne« eller »Lola«.

Det ville virkelig have været interessant at have skrevet dagbog under optagelserne, fortælle de ting, der skete dag for dag, for det har været meget mærkeligt og meget fascinerende, og hvad mig selv angår, er jeg endnu ikke holdt op med at opdage og lære fantastiske ting at kende.

M. D.: Indføjede De under optagelserne nogle af de ting, De tænkte på eller opdagede?

DEMY: Nej, ikke rigtigt, bortset fra nogle

små sætninger hist og her. Jeg kunne ikke rigtig improvisere, fordi jeg følte mig hæmmet af en masse ting, jeg endnu ikke beherskede, bl. a. sproget.

Men før jeg skrev drejebogen, havde jeg i lang tid udforsket byen og dens indbyggere, og det gav mig en masse ideer. Til at begynde med havde jeg kun tre sider, nemlig selve ideen til filmen, som jeg havde fået året før, jeg kom hertil. Derefter vendte jeg tilbage til Frankrig, hvor jeg tilbragte sommeren, og rejste siden tilbage til Amerika i anledning af San Francisco-festivalen, hvor jeg mødte Jerry, der satte det hele igang. Jeg blev så her fra oktober til februar for at lave drejebogen, som jeg først skrev på fransk, hvorefter jeg gennemgik den med Jerry, der har været mig til uvurderlig hjælp.

M. D.: De skrev altså drejebogen i takt med at De udforskede byen . . .

DEMY: Ja fuldstændig. Jeg begav mig ud i byen, kiggede mig omkring, fandt steder der gav mig ideer til nogle scener, og siden lavede jeg en slags montage af det, der forekom mig mest interessant.

Scenerne blev til samtidig med de omgivelser, jeg så, og rollerne samtidig med de mennesker, jeg mødte. Det er en fremgangsmåde, jeg holder meget af.

M. D.: Jeg lagde mærke til en sætning i filmen, der er en hyldelse til Los Angeles.

DEMY: Den har fået det til at gibbe i mange mennesker, fordi de finder byen grim og ucharmerende. Jeg synes derimod, at det er en by fuld af poesi – af levende, handlingsmættet poesi. Det er også en by, der beholder sin stemning, selvom den undergår stadige forandringer, for den fornyer sig hele tiden, som kroppers celler, eller som man fornyer sin garderobe. Se, det kalder jeg intelligens, og Los Angeles er en meget meget intelligent by. Men amerikanerne bryder sig ikke om den, eller måske skammer de sig over at holde af den. San Francisco bliver i hvert fald betragtet som meget smukkere. Det er den også – som et postkort. Den skjuler ingen overraskelser. Hvad der netop forbavser mig ved Los Angeles, er de stadige overraskelser, der dukker op i hver en gade, hvert et kryds. Det er den slags ting, der har været med til at forme drejebogen, f. eks. i alle de scener, hvor fyren følger Lola – denne søgen efter en eller anden, den spænding en sådan søgen indeholder.

Portrættet af fyren er en blanding af flere typer, som jeg har mødt og udspurgt, med alle der har forskellige problemer inden for det aktuelle amerikanske samfund, deres ideer, deres vanskeligheder . . . jeg tror, at jeg dér har skabt et ret ærligt og ret præcist billede af en ung californier af idag.

M. D.: Scenen med hippierne – der spilles af gruppen »The Spirit« – hører øjensynligt med til det, De har opdaget her. Hvordan var de?

DEMY: De var vilde af glæde, henrykte. Desuden bad jeg dem om at skrive musikken til filmen, hvad der jo er et ret stort arbejde, men de gik i gang med samme begejstring, for de er ægte og fulde af entusiasme. Alt, hvad de gjorde, var gennemsyret af naturlighed og enkelhed. De var blottet for forstillelse og endnu mere for stivhed. Jeg accepterede dem, som de var, og de opførte sig hele tiden, som de altid havde opført sig. Den frigjorthed tror jeg kun findes i Amerika.

M. D.: Hørte trompetspilleren på stranden også med til gruppen?

DEMY: Nej. Det var en detalje, jeg fik ideen til en morgen, jeg slentrede rundt i Venice. Pludselig hører jeg midt i tavsheden lyden af en trompet. Jeg fulgte lyden og kom ned til stranden, hvor jeg ser en fyr stå og spille trompet helt alene midt på den enorme strandbred og med ansigtet vendt mod solen. Jeg gik hen til ham, og vi talte lidt sammen. Han var lykkelig, det var alt. Han stod der simpelthen bare for at give udtryk for en dyb indvendig glæde. Hvad beliggenheden angår er Californien et fantastisk sted for alle hippier, unge kunstnere, forfattere, malere eller skuespillere, der ikke har noget at bestille, eller næsten intet – klimaet gør, at de kan leve for næsten ingenting.

M. D.: Har De planer om at lave endnu en film i Amerika og om Amerika?

DEMY: Der er så mange ting, vi burde tale om . . . men i øjeblikket kan jeg ikke tænke på nogen anden film. Ganske enkelt fordi denne her endnu ikke er færdig, og jeg ikke kan tænke på mere end en ting ad gangen. Det er en temperamentssag. Jeg er nødt til at være helt færdig med en ting, før jeg går videre til den næste. Først da begynder jeg at komme til bevidsthed, at lægge mærke til folk omkring mig, at tale med dem, og pludselig bliver jeg igen hængende ved en idé, og så arbejder jeg.

I øjeblikket ved jeg overhovedet ikke noget om, hvad jeg vil bagefter. Måske laver jeg en film her – måske i Frankrig. Det finder jeg ud af til den tid. \*

M. D.: I »The Model Shop« er Lola et slags udgangspunkt og det franske indslag i en amerikansk film. Hvis De nu laver en film til her, har De så ikke lyst til at skabe noget, der er helt igennem amerikansk?

DEMY: Nu bagefter har jeg virkelig på fornemmelsen, at personen Lola hjalp mig til at betragte alt med fremmede øjne . . . og det er helt sikkert, at jeg havde brug for den hjælp. Den udfordring, det for mig var at lave en film her, gjorde mig i begyndelsen en lille smule bange. Nu har jeg ikke mere de problemer eller det komplekse, og det vil være meget lettere for mig at beskæftige mig med rent amerikanske problemer. De ting holder mig slet ikke tilbage mere, og jeg vil måske benytte mig af denne debut til at kaste mig ud i et sådant foretagende.

På den anden side kan jeg heller ikke forandre min måde at lave film på – det vil altid blive min film, med hvad jeg tænker, og hvad jeg er. Jeg kan heller ikke behandle et amerikansk problem på fuldstændig samme måde som en amerikaner, det er umuligt. Forskellen er blot, at fra nu af er jeg ikke nødt til at bruge kunstgrebet med at indføre en fransk person i mine film for at tale om Amerika.

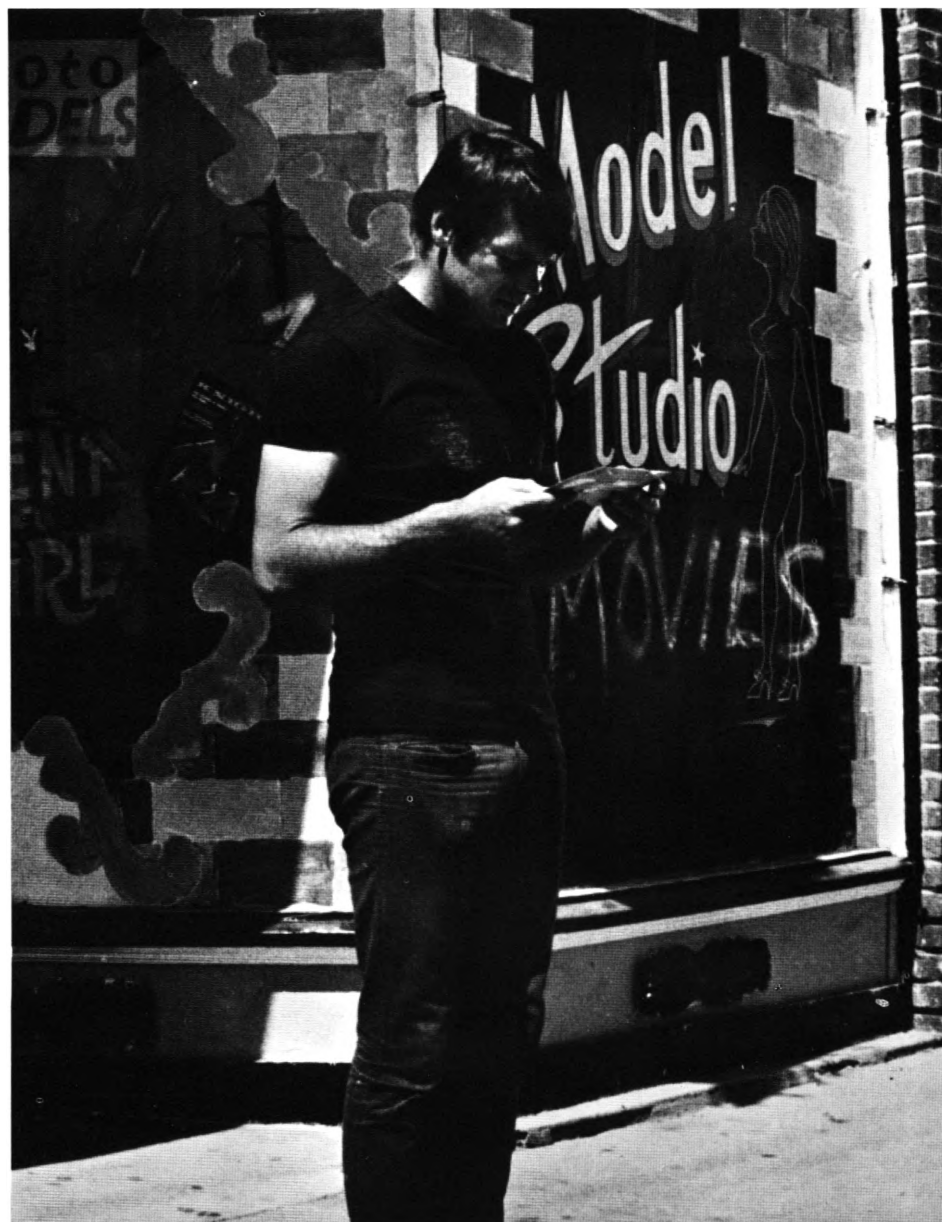
M. D.: Det var jo sådan set nødvendigt for filmen.

DEMY: Ja, men jeg siger kunstgreb, for så vidt som det er min verden, der hjælper mig til at skrive, til at skabe noget. Men personen Lola er faktisk ret underordnet i filmen, som De også selv har kunnet se.

M. D.: Den er ikke underordnet, for så vidt som den hører med til rammen, til skellet, og det er jo aldrig underordnet. Kun er tilfældet i Deres film, at skelletets eksistensberettigelse er at gøre det muligt for alt det andet at blive hægtet på. Dertil kommer, at De hele tiden, mens De arbejdede, blev



»The Model Shop« – før og efter modet mellem Anouk Aimee og Gary Lockwood.



så interesseret i andre ting, at De tabte skelettet af syne. For den udenforstående tilskuer er det lidt anderledes, for han er lige interesseret i alt. Det kan ikke være anderledes, eftersom man trods alt ikke kan udskille tingene fra hinanden.

DEMY: Personligt er jeg ikke i stand til at bedømme filmen, fordi jeg endnu ikke er færdig med den. Når jeg er det, har jeg utvivlsomt lyst til at tænke på en anden film. Og jeg laver den sandsynligvis her.

Dog kunne jeg godt tænke mig at komme tilbage og arbejde i Frankrig. Det bedste ville være at skifte: en film her og derefter en film i Frankrig, men jeg tror, at det vil være vanskeligt. Samtidig er jeg bange for, at fjerne mig for lang tid fra Frankrig. Bange for ikke at være klar over, hvad der sker. Nutildags flyver nyhederne hurtigt, man ved, hvad der sker, men man gennemlever dem ikke alle, og man har indtryk af at gå glip af noget. Jeg ville være meget nervøs for at blive her i ti år og derefter vende tilbage til Frankrig for at finde ud af, at der hører jeg ikke til mere. Det er højst sandsynligt det, der forhindrer mig i virkelig at skabe en karriere her.

Det bedste er at føle sig disponibel på alle områder og holde sig klar til at lave det, der ser mest interessant ud.

Det er i hvert fald ikke tilbud det skorter på her, det regner med dem, hvilket ikke er tilfældet i Frankrig. Det forbløffede mig virkelig, for de kender trods alt næppe mere end en af mine film (bortset fra de, der har kunnet se de andre på universiteterne) og det er »Pigen med paraplyerne«.

M. D.: Har De indtrykket af at være en undtagelse, eller føler man virkelig et behov for at få nyt blod ind?

DEMY: Jeg ved det ikke, for jeg kender ikke helt nøjagtigt deres kriterier, og jeg er lidt mistænksom over for deres åbenhjertighed – de er næsten for venlige. Jeg spekulerer undertiden på, om de mener, hvad de siger. De vil så frygtelig gerne glæde én. De elsker i den grad store adjektiver. Bare den måde de siger »Oh! It's marvellous! ... It's fantastic«! Det minder mig lidt om folk fra Sydfrankrig: de overdriver altid en lille smule.

De siger hele tiden: vi venter og venter på nye folk, vi venter på nye ideer, på nyt blod. Men når det kommer til stykket, forventer de ikke, at jeg skal forandre noget som helst ... måske kun visse detaljer ...

Hvad angår belysningen, kunne jeg trods alt vise dem noget nyt med kvartslamperne. Det er af samme grund, at Hitchcock ønsker at se mig, hvad jeg er meget lykkelig for. Det er ikke på grund af andet, men det glæder mig meget. Vi begynder måske at tale om lamperne, men vi ender sikkert med at tale om noget andet. Når alt kommer til alt, er lamperne en indledning som enhver anden.

De tingester imponerede dem virkelig. Og Michel Hugo, der før var helt ukendt og lavede noget fjernsyn, er nu igang med en meget stor film med Jack Lemmon og Catherine Deneuve. Siden skal han arbejde på en film, hvor Charlton Heston er skuespiller og producent. Michel er på vej til at blive en stor fotograf herovre. Alt sammen på grund af nogle kvartslamper. Det er fantastisk! ...

M. D.: Mon optagelserne uden for atelier vil efterlade sig nogen spor hos dem?

DEMY: Man ved aldrig med dem ... I alle tilfælde var det en spændende oplevelse.

Den første dag var de helt fortabte. Vi befandt os i et lille hus i Venice, og de spekulerede alle sammen på, hvordan man kunne filme på sådant et sted, hvordan i al verden man kunne få et eneste billede i kassen i så lille et hus. Det mærkelige er, at Shirley Clarke, Leacock og alle de andre i New York længe har filmet på den måde. Men de er i den grad afskåret fra omverdenen her, at de endnu ikke kendte noget til det.

M. D.: Men har de unge new-yorkere gjort noget for, at det nåede over på Vestkysten?

DEMY: Undergrundens standpunkt er, at man ikke vil integreres, for når det først er sket, er man færdig. Skyldes det mon deres ego, som de taler så meget om? ... De er på en eller anden måde både stolte og meget usikre. Og måske kommer deres frygt for at blive »slugt« af at de føler sig for svage, at de frygter ikke at være stærke nok til at modstå systemet – hvis de først er i kontakt med det, så de ryger ind i det i stedet for at forandre det.

De betragter mig som værende i gang med at blive »slugt« af systemet. Alle undergrundsfolkene lige fra instruktører til journalister sagde til mig: »Hvad for noget! Laver De film i Hollywood? Er De ikke bange for at blive »slugt« af systemet? Vent og se! De sætter sig på Dem! ...« Mit svar var: »Overhovedet ikke, jeg ser ingen grund til, at jeg skulle blive »slugt«! Jeg benytter ikke sy-

*Gary Lockwood og Anouk Aimée i »The Model Shop«.*

stemet for at tjene *det* men *mig selv*, for at kunne lave den film, jeg ønsker at lave. Jeg drager fordel af deres organisation, deres metoder, deres teknik og ignorerer simpelthen alt, hvad jeg ikke synes om, og det hele bliver tilpasset min metode. Hvis jeg mærker, at vi kan diskutere, så diskuterer jeg, og hvis jeg føler, at det ikke vil hjælpe spor, så vender jeg det døve øre til. Så kan jeg ikke rigtig se, hvordan man vil bære sig ad med at sluge mig«.

Men det har jeg aldrig fået dem til at indrømme. Jeg tror, at de på bunden føler sig usikre på sig selv, og at de måske er bange for at bukke under for dollaren.

M. D.: Har De nogen ide om, hvordan folk vil reagere på Deres film? Tror De, at det bliver en succes?

DEMY: Jeg lukker øjnene og klør på. Jeg har sandelig gjort mit bedste, og jeg har forsøgt så ærligt som muligt at overføre en følelse, jeg havde, og som var ret voldsom. Men jeg har ingen ide om, hvordan den vil blive modtaget.

Filmen bliver enkelheden selv også rent teknisk. Jeg har altid villet holde mig så nær som muligt til virkeligheden for at være så ærlig og klar som mulig. Desværre synes man om lige det modsatte her: tricks, intriger, skiftende farver ... og vanskabninger, originalerne. Hvis jeg blot havde haft nogle originaler! ... Så selvfølgelig bliver jeg lidt urolig, når jeg ser deres smag for det aparte, og siger til mig selv, at jeg løber en risiko for at ramme ved siden af.

»Fahrenheit 451« sagde dem f. eks. ikke spor. Ni ud af ti amerikanere forstod ikke et ord af den. Filmens enkelhed gjorde intet indtryk på dem. Det samme er tilfældet med Bresson, han siger dem heller ikke noget. De mangler simpelthen fantasi.

M. D.: Hvad med Godard?

DEMY: Godard gør indtryk på dem på grund af de mærkelig indfald, excentriciteten, på samme måde som Coctéaus krumspring morede dem. Når bare der er underlige ting i en film, er de på hjemmebane.

M. D.: Det er i grunden forbavsende, at de syntes så godt om Marcel Pagnol.

DEMY: Måske det var det fremmedartede ... Min revisitor talte om »Bagerens smukke Kone« med tårer i øjnene. Han havde set den igen og igen.

M. D.: Sam Fuller beundrer også Pagnol.

DEMY: Selvfølgelig har de ret; men at vide hvad det er, de synes om ved en bestemt film, forekommer mig altid lidt mystisk.

Faktisk er den eneste i Amerika, der har nogen stil – bortset fra Orson Welles – Hitchcock. Men når man gennemgår alle hans film, kan man mærke, at han har søgt længe efter den, og at han først rigtig fandt den med »Fuglene«. Først da fandt han virkelig sit eget sprog, sin egen klarhed, hvilket så få kunstnere er i besiddelse af.

Men det er også en farlig ting; når det går videre end et vist punkt, kan det blive en form for senilitet, en slags forkalkning.

Man må mestre det og derefter glemme det.

*Oversat af Mette Knudsen.*

