

CLOSE/UP

Philip
Lauritzen

TO DEBUTANTER

De mange debutanter i det forløbne år ser ikke ud til at blive et isoleret fænomen. Den kommende vinter vil i hvert fald byde på fem andre debutanter og måske et par stykker til. Både Thomas Winding og Christian Braad Thomsen er færdige med optagelserne til henholdsvis »Stranden« og »Kære Irene«, og Henning Ørnbak er i gang med »Alting og et posthus«, Thomas Kragh med »Desertøren«, Lise Roos med en børnefilm. »Kosmorama« har snakket med to af debutanterne og vil vende tilbage til de resterende i kommende numre.

Både Thomas Kragh og Christian Braad Thomsen har fået støtte fra Filmfonden til deres film, der produceres af henholdsvis ASA og Kollektiv Film. »Desertøren«s budget er på 750.000 kr. ASA søgte en filmfondsgaranti på 550.000 kr., og fik 450.000 kr., hvoraf de 150.000 var debutantstøtte. Christian Braad Thomsens Kollektiv Film fik en garanti på 400.000 kr., deraf 150.000 som debutantstøtte, med et budget på 450.000. Begge instruktører havde hver fået manuskriptstøtte på 10.000 kr.

CHR. BRAAD THOMSEN: KÆRE IRENE. Chr. Braad Thomsen har skrevet manuskriptet i samarbejde med Mette Knudsen, der spiller den kære Irene. Filmen produceres af et kollektiv, hvis kapital er de medvirkendes overskydende løn, når en ugeløn på 900 kr. er udbetalt. Man regner med premiere i

november. Filmen er optaget i sort/hvid og med Dirk Brüel bag kameraet.

– Hvad handler »Kære Irene« om?

– Det er en kærlighedsfilm om nogle mennesker, der ikke kan få realiseret deres drøm og derfor kommer ud for meget frustrerende konfrontationer. Irene prøver bl. a. gennem forskellige erotiske eksperimenter, om der er en udvej, men finder ud af – faktisk er filmens konklusion meget gammeldags – at erotik uden følelser ikke er noget.

Filmens konklusion kommer dermed lidt i modsætningsforhold til bl. a. et interview, Steen Kaalø, Irenes ene elsker, foretager med en pornofabrikant. Han er helt sikker på, at pornografien har løst mange ægteskabelige konflikter, fordi den giver folk mulighed for at få afløb for deres frustrationer.

– Filmen produceres kollektivt. Er den også blevet lavet kollektivt?

– Der har givetvis været større demokrati end på mange andre film, men kollektiv i den forstand, at der ingen instruktør har været, er den ikke. Vi har snakket meget om alle de forskellige scener, og selve udformningen af replikkerne har skuespillerne haft meget stor indflydelse på, men der har flere gange måttet skæres igennem og det har jeg altså gjort.

– Er manuskriptet blevet nøje fulgt?

– Vi har improviseret meget og f. eks. er slutningen lavet helt om.

– Bliver man ikke let fanget i sine improvisationer?

– Jo, og det har nok været mit største problem: at bibeholde det store overblik, så stemningen i de forskellige scener bliver rigtig. På den anden side er fordelene meget store, f. eks. får man en langt større umiddelbarhed.

– Når man improviserer meget, bliver man så ikke ved klipningen meget afhængig af enkelte medvirkendes præstation? Og filmen er vel ikke lige til at klippe sammen?

– Jeg har optaget ca. 18 timer, hvad der ikke er frygtelig meget i forhold til de øvrige danske film, der er blevet lavet på lignende måde. Men jeg tror ikke, jeg bliver urimeligt afhængig af enkelte præstationers vellykkethed. Jeg vil have en bestemt linie frem og er indstillet på at følge den – også selv om det indebærer, at jeg må medtage scener, hvor en eller anden er mindre god.

Christian Braad Thomsen er uddannet journalist og har i en årrække virket som kritiker, ikke mindst her i Kosmorama. I 1967-69 gik han på instruktørlinien på filmskolen, hvor han lavede en række kortfilm, bl. a. »Revolution«.

THOMAS KRAGH: DESERTØREN. Thomas Kragh har selv skrevet manuskript. Jesper Høm fotograferer i farver. ASA producerer og man regner med premiere omkring nytår.

– Du bruger udelukkende amatører. Hvorfor?

– Det er ikke rigtigt. Der er flere amatører, men også en række unge skuespillere. Når der ikke er nogen af de mere kendte med, skyldes det simpelthen, at ingen af dem har den alder, jeg skal bruge, mennesker omkring 20 år. Desuden var der ingen af »berømt-hederne«, der faldt i min smag, og jeg har stort set valgt mine medvirkende efter deres udseende, hvor megen udstråling de har.

– Hvad handler »Desertøren« om?

– Den starter med, at vi ser

ham stikke af fra militæret iført fuld kampuniform. Dernæst følger vi ham i forskellige miljøer. Først tager han hen til sin ven, en fyr, der tager alting, som det kommer, og han opdager, at venen har taget hans pige. Egentlig handler filmen om, hvordan desertøren klarer flugten og hvordan han har svært ved at komme i kontakt med sit gamle miljø, sine venner o. s. v.

– Hvorfor flygter han?

– Han synes, at han spilder sin tid, at han kunne bruge den til noget bedre, at militæret er noget pjat. Men han er ikke nogen særlig politisk bevidst person. Så ville han vel være blevet militærnægter. I det hele taget er det ikke nogen politisk film. Ingen af personerne diskuterer politik. Det politiske budskab kommer til udtryk implicit i den måde, personerne gererer sig på. At lave en decideret politisk film har jeg ikke lyst til. Et konkret politisk budskab kan jo skrives ned til en kronik.

– Hvad gør militæret?

– Næsten ingenting. De tager det faktisk meget afslappet. Besøger hans bopæl, hans forældre og slår sig ellers til tåls med, at de nok fanger ham – om ikke andet så ved et tilfælde eller ved grænsen. De har tid nok.

– Hvad sker der med desertøren?

– Han kommer længere og længere ud i isolationen og til sidst ender han med en kugle i maven – en pointe, jeg nødigt vil afsløre allerede.

Thomas Kragh har gået den såkaldt »hårde vej« gennem filmbranchen. Han har arbejdet med film i otte år, hovedhagelig med kortfilm på Laterna og Ib Dam Film, og har bl. a. instrueret kortfilmene »Cassimir og Isabelle« og »Et ganske almindeligt eventyr«. Desuden »skrevet en helvedes masse manuskripter, som ikke har fundet nåde for de høje herrer«.

ANDY WARHOL

ET PORTRÆT

Andy Warhol, 42 år gammel i dag, har mere end nogen anden været undergrundsfilmens »star«. I dag tjener han millioner på sine film, der i hastigt tempo forlader hans »fabrik«, stedet, hvor han sammen med en klan af venner skaber sin personlige upersonlige kunst, der af de fleste æsteter og kritikere er blevet betegnet som alt andet end kunst. Fabrikken er i øvrigt lige blevet forladt til fordel for nogle lokaler i Bowery.

1952 betød et vendepunkt i Warhols arbejde. Efter at have forladt universitetet, var han blevet en af New Yorks førende reklamedesignere, en branche han dette år forlod. Egentlig betød det ikke et vendepunkt i hans »produkter«, men derimod nok i hans bevidsthed over for dem. I stedet for at få sine billeder trykt i magasiner lod han dem udstille i kunstgallerier. Annoncernes glatte, smarte billeder var nutidens kunst. Tydeligere end noget andet afspejlede de samfundet, var på en måde identisk med dets glatte overfladiskhed. Hans idolbilleder af Marilyn Monroe blev Amerikas Mona Lisa, som den svenske kritiker Carl Henrik Svenstedt udtrykker det i en artikel om Warhol.

I et par år var Warhol maler og havde fantastisk succes. Mange af hans billeder består kun af nærmest fotografiske gengivelser af konsumvarers emballage som f. eks. konservesdåser og coca-cola-flasker. Det er helt mekaniske gengivelser, og Warhol lægger da heller ikke selv skjul på, at han masseproducerer:

»Jeg prøver at lave dem med hånden, men det forekommer mig lettere med silketryk. På den måde behøver jeg slet ikke arbejde med mine billeder selv. En af mine assistenter, eller hvem som helst for den sags skyld, kan reproducere tegninger lige så godt som jeg«.

Imidlertid skal man nok være varsom med ukritisk at tage hans udtalelser i interviews for alvorligt. Om at blive interviewet har han på et tidspunkt udtalt:

»Intervieweren skal blot give mig de ord, han vil have, jeg skal sige og jeg vil gentage dem efter ham«. Og en anden gang: »Hvis du vil vide alt om Andy Warhol, så kig blot på overfladen af mine malerier og film og mig, og dér er jeg. Der er intet bag den«.

Omkring 1964 holder han op med at male til fordel for at optage billeder. Han begynder at lave film, mange film, i en periode én om ugen, ligesom filmfabrikkerne i filmens barndom gjorde det.

Filmene ligner faktisk også de tidlige strimler, dem som verdens første instruktører, franskmændene Lumière og Méliès optog. Også disse var uklippede optagelser med et helt ubevægeligt kamera. Warhols »Kiss«, »Sleep«, »Empire State Building« m. fl. var film på op til 24 timer, der blot viste to ansigter med forenede læber, en mand, der sover, en bygning. Ingen bevægelse, ingen dramatik – i gængs filmteoretisk forstand.

Hans film er gjort på tværs af alle æstetiske nyskabelser. Selv kalder han dem for dokumenter: »Ville det ikke være fantastisk om nogen kunne grave dette materiale op om nogle tusind år og sige: sådan kyssede man i 1960'erne? Tænk om vi havde et lignende dokument fra renæssancen«, har han sagt.

Hvad Warhol vil, må være noget i retning af at eliminere kunstneren og blot fremlægge et materiale, hvis »kvalitet« kun bestemmes af den enkelte tilskuers medleven – og fantasi. Han gør på en måde tilskueren til kunstneren; oplevelsens styrke, kvalitet eller hvad man nu skal sige, afhænger således udelukkende af én selv. Sagt på en lidt anden måde, så bruger han tiden som provokation.

Filmæstetisk kan disse film opfattes som et politisk opgør. Mod alle de klicheer, som filmen efterhånden er blevet behæftet med. Et opgør mod påvirkning og den »egocentriske« kunstnerstype, der overdænger tilskueren med sine frustrationer.

Andy Warhol blev (og bliver) selvfølgelig kraftigt kritiseret. Netop den manglende behandling af stoffet blev et argument mod ham som kunstner. Han beviste jo ikke, at han kunne noget – andet end at sætte en optager i gang! Han blev karakteriseret som – foruden dilettant og spekulant – kyniker og kujon. Han viste kun obkskøne mennesker og situationer, men undlod at tage stilling, at argumentere.

Mod dette står hans egen udtalelse om, at bag overfladen er der intet. Manglen på »personlighed« i filmene kan imidlertid også skyldes blufærdighed, resignation, håbløshed og desillusion. Warhol kan, som omtalte Svenstedt gør det, kaldes »den sårede idealist, der beskytter sig mod de nye angreb fra en menneskelig verden«. En person, der har lært, at der virkelig intet findes under overfladen, imaget, faconen. En idealist må nødvendigvis blive frustreret ved en sådan erkendelse, hvilket rent kunstnerisk meget vel kan forhindre en forløsning.

Filmen »Chelsea Girls« i 1966 vidner om en stigende forløsning af kunstneren Warhol. Her har han arbejdet med sit stof, et hensynsløst portræt, i sort/hvid og

farver på to lærreder, af narkomaner, sadister, masochister, homoseksuelle m. fl. Et broget portræt, der alene på overfladen er uigennemtrængelig komplekst.

– Hvis du var meget stupid, kunne du så stadig gøre, hvad du gør?

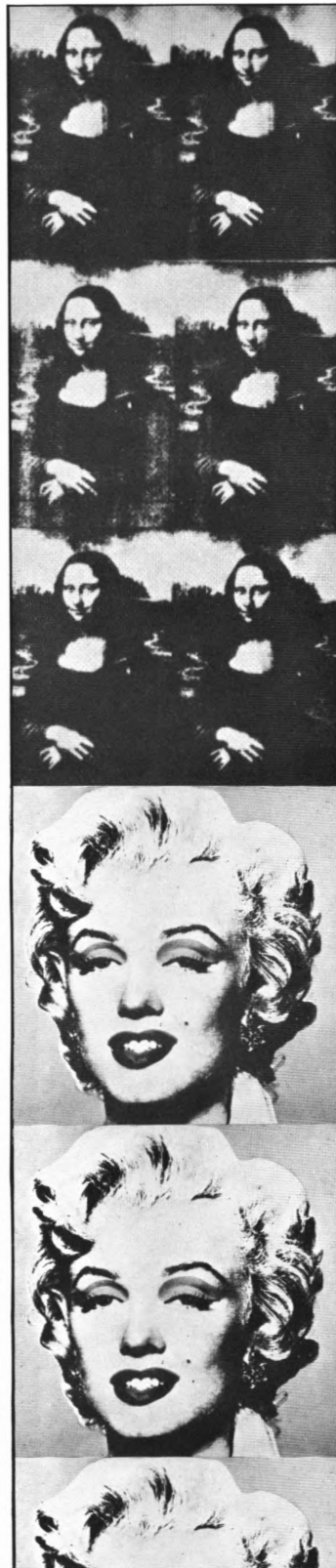
– Warhol: Ja.

– Hvorfor gør du det så?

– Warhol: Fordi jeg ikke er særlig smart.

(Citat fra et interview).

Philip Lauritzen.



EN SAMTALE

Følgende interview med Andy Warhol er optaget i New York marts 1969. Vi har hentet det fra det norske filmtidsskrift FANT og ved båndet sad Lasse H. Glomm.

– Chelsea Girls« blev i modsætning til dine andre film en mægtig kommerciel succes. Kan du sige noget om »Chelsea Girls« i modsætning til disse?

– Alle vore film er succeser nu.

– Så . . . ?

– Vi har ti stykker, som vi allerede har lavet, i farver: »Bike Boy«, »Tub Girl«, »Lonesome Cowboys«, »Imitation of Christ« . . . Det er de gamle film, du tænker på!

– Har alle dine sidste film været kommercielle succeser?

– Ja.

– Har den kommercielle succes haft nogen indflydelse på din filmproduktion? Har filmene forandret sig efter »Chelsea Girls«?

– Nej . . . vi fik ikke så mange penge fra »Chelsea Girls«. Den spillede en masse ind, men vi fik ikke meget.

– Tror du, at »Chelsea Girls« har haft nogen betydning for New American Cinema?

– Tja . . . det er en lang film.

– Føler du, at du når et større publikum nu?

– Nej, vi er på en måde bare interesseret i underholdning. Jeg ved ikke rigtig . . . vi kan fortsætte med at gøre alt på vores egen måde . . . det er omtrent alt.

– Kan du fortælle lidt om måden du arbejder på, hvordan du instruerer, hvordan du får ideerne, o. s. v.?

– Vi får bare folk til at snakke en masse.

– Ingen planer på forhånd?

– Nej, bare at få dem til at snakke. Men vi er løbet tør for mennesker nu. Vi har mistet vores stjerne, så vi har ikke kunnet lave film i over seks måneder.

– Du ser altså det at lave film som en form for registrering?

– Ja netop. Vi stiller aldrig spørgsmål, registrerer bare.

– Mener du, alt omkring dig kan være kunst?

– Åh, vi tror ikke på kunst.

– Hvad tror du på?

– Bare underholdning.

– Rauschenberg har sagt at »der findes ikke dårlige (poor) ting«. Er du enig i, at alt har sin egen skønhed?

– Ja. Alle ting er smukke. Der eksisterer ikke dårlige ting.

– Godard bruger i sine film skuespillerne, hvor skuespillerne gør noget galt . . .

– . . . Hvor skuespillerne gør noget galt?

– Ja, han mener, at fejlen kan afdekke sandheden på en langt bedre måde.

– Det vidste jeg ikke, han gjorde...

Nå, hvis han ta'r det ud, som skuespillerne gør galt og laver noget ud af det... hvis skuespillerne gør noget galt, så er det, fordi instruktøren registrerer det galt.

– Nogle af dine skuespillere bruger »drugs«. Vil du have, de skal gøre det for om muligt at nå frem til større erkendelse af dem selv, på en måde at nedbryde de mure, de omgiver sig med, for at finde frem til deres virkelige jeg?

– Ingen af vore skuespillere bruger »drugs«.

– Da jeg så »Chelsea Girls«, tog Ondine »drugs« i en af scenerne.

– Nej, han lader bare som om foran kameraet. Desuden smyger han sig væk i det øjeblik, han skal stikke sprøjten ind.

– Betragter du dig selv som en voyeur?

– Tja... nej. Vi forsøger bare at være optaget af et eller andet hele tiden. Og når vi ikke er det, forsøger vi at blive det igen.

– Du ønsker med andre ord, at du gennem dine arbejder skal øve indflydelse på så mange som muligt?

– Ah... ja...

– Kan du sige noget om din malergerning i relation til filmarbejdet?

– Tja, jeg kan ikke li' noget på væggene mere, så derfor mente jeg, at film var noget, som fra tid til anden kunne placeres på vægge, som ellers skulle være tomme.

Vi forsøger at lave regn, sådan at du bare kan knipse med fingrene og det vil begynde at regne. Lige før tiden forsøger jeg at lave en snemaskine. Jeg fik ideen, da jeg var i Sverige, og jeg ville ønske vi kunne vise den dér... men de ville vel alligevel ikke have haft sine inde i museet... det havde nok været bedre at placere den uden for.

– I dine film fortæller du om mennesker, men i dine malerier koncentrerer du dig om ting, objekter.

– Tja... du ved, mennesket bevæger sig, i maleriet derimod...

– Der er altid nogen som bryder ind i dine film under optagelserne. Enten kommer stemmen igennem eller også er det personer, som kommer ind i billedrammen. Er det bevidst for at skabe distance mellem filmen og tilskuerne?

– Vi bruger det ikke længere... vi arbejder med 3-D film nu. Vi laver en »beaver-movie« i 3-D. Ved du hvad en »beaver-movie« er?

– Nej.

– Nå, det er »groovy«-film, hvor prostituerede sidder på en sofa og klær sig af og... har du set nogen i Sverige?

– Nej.



Gerard Malanga (superstar) og Andy Warhol.

– Har De lavet nogen bedre end »Jeg er nysgerrig – Gul« nu?

– »Blå« er kommet.

– Ja, men jeg har hørt, at den ikke er så god som den gule...

– Er der nogen filmskaber, som du synes specielt godt om, eller nogen, som du mener har påvirket dine egne arbejder?

– Jeg kan li' alle... du ved alle Hollywood-filmene, jeg holder af dem alle sammen... Howard Hawks, Sam Fuller...

– Ser du filmen som en kunst-
art i tid?

– Jeg opfatter filmen som den nye bog, det er alle film. Jeg forstår ikke, at man ikke forstod det allerede for længe siden. Jeg tror, at forfattere i fremtiden vil komme til at lave film i stedet for at skrive bøger. En række mennesker er allerede begyndt; Susan Sontag tror jeg, det var, har lavet en i Sverige... har du set den?

– Nej.

– Hvad betyder skønhed for dig?

– Tja...

– Jeg tænker f.eks. på den skønhed, som ligger i *Borroughs* »Naked Lunch«.

– Den blev lavet på en ny måde, så det var en ny måde at lave skønhed på. Jeg tror, at skønhed er alt, som man viser på en ny måde.

– Er du enig i, at der findes voldsomhed i dine film, på det mentale plan?

– Vi lader bare folk snakke en masse. Vi har aldrig lavet alvorlige film. Alt, hvad vi har lavet, har været komedier. De kan muligvis se ud som alvorlige film, men de er i virkeligheden komedier.

– Hvad er det, der fascinerer dig ved snakkeri? Er det ordenes fonetiske egenskaber eller er det den symbolværdi, ordene repræsenterer?

– Nej, det er blot, at det er lettere end at få folk til at gentage

andres ord, og så synes vi, det er mere underholdende. Du kan se filmen mere end en gang... det er altid mere interessant end en skreven dialog. Det blir aldrig det samme.

– Du må altså ha' folk som er villige og i stand til at snakke en masse. Hvis du ikke har det, kan du heller ikke lave film?

– Ja. Mennesker, som snakker en masse eller knæpper en masse.

– Føler du, at du er i færd med at blive kommerciel?

– Jeg har altid været kommerciel... vi gør, hvad der falder os ind. For øvrigt bruger jeg stadig en del af de penge, jeg får for mine malerier, til at lave film for.

– Kan du sige noget om dit forfatterskab? Jeg ved, at du arbejder med en form for registrering også dér, men kan du uddybe det?

Side 95 i Warhols roman »a« (Grove Press, New York). Kapitlet: Ondine's Bath.

between a wen and a wart

95

Dorothy Gray—Hole cream... it's ass hole cream (laughter) wha—it was a very nice day today Drella wasn't it—how do you like that? we didn't get along with Dick after—uhh EXPOSED —do you believe it? A terd in our midst.

Really?

(O) That was a terd, why must I be faced with these vicious... it was a full-fledged terd—I saw it. I swear to you Drella—I don't lie.

Why don't you take a shower?

(O) Oh because they're so Janet Leigh you know I'm always afraid of being stabbed I really am—in fact it scares the shit out of me—I wonder if I can use the razor too—oh no, very smart Irving, look at this do you want to see something funny? What what do you want me to do? Take a bath in a coal shute? Little rusty ain't it—I I I wouldn't even wash my mother's feet in that I'm going to let it out—I

(O) Okay Darling! we don't need them—now I am taking a bath this is an ONdine this is water—that is a sound of water (sound of water) that... it's the sound of music, can you imagine it? Drella—I'm get-

– Ah... jeg bruger bare en båndoptager til at optage alt muligt med. Jeg får bare folk til at sige en masse. Arbejdet og opgaven er derfor blot at finde mennesker, som kan snakke en masse.

– Hvor står NAC (New American Cinema) i dag?

– Jeg ville ønske, at de havde flere penge, sådan at gutterne kunne lave flere film, for det er forfærdelig dyrt at lave film. Ingen synes f.eks. at ville give Jonas (Mekas) penge, og han er virkelig fantastisk...

– Kan du fortælle lidt om »Lonesome Cowboys«. Jeg så lidt af den for »Flesh«?

– Ah, vi bestemte os bare for at lave noget i forskellige dele af landet, og det var det, som skete. Vi tog de samme mennesker til Arizona, og så optog vi en anden film, hvor vi tog de samme mennesker til Californien. Vi havde tænkt at rejse flere steder, og... nå, det er bare en komedie.

– Der står ikke andre end dit navn under »Flesh«, men det er Paul Morrissey, som har lavet den.

Er du villig til at sætte dit navn under alle de film, der bliver lavet på »fabrikken«?

– Nej, men med »Flesh« havde vi de samme ideer og vi lavede den med de samme mennesker, så det spillede ingen rolle. Vi ville virkelig lave den, vi ville vise, hvad der sker, når folk begynder at snakke sammen... og vi vil virkelig ha', at stjerner skal kneppe på film. Vi ville gerne ha' Brigitte Bardot til at spille med i den første helaftens »kneppe-film«, og... tror du hun vil være villig til at gøre det?

– ... nej.

– Har du nogen idé om, hvor

don't expect anybody to understand—thank god I have something substantial to hold on to (laugh).

Take a shower.

(O) What a strange bar of soap—I'm terrified in this rusty sloth. I think Arlene Judge was here yesterday.

Oh I'm starved.

(O) Yeah oh I love fogs or fens oh wens oh wen; what's the difference between a wen and a wart?

I don't know.

(O) A wen is some some something—that was brush-stroke—this should be a mirror—I hate to be like that—I hate to say things that upset people. What?

(O) Oh don't mind m—I'm mumbling to myself these these are my pre-bath prayers then I have after-bath prayers which I include Sataris Bete—oh—Talk louder.

man kan finde stjerner, som er villige til at kneppe på film. Jeg har også tænkt på Lena Nyman, men hun er for fed. Jeg tror, at grunden til, at filmen var så lidt tiltalende, var hun var så fed.

– Kunne du tænke dig at vise »kneppe-filmen« på Broadway?

– Den med Brigitte Bardot? Å ja... ja. Vi har for øvrigt altid vist film på Broadway. Sidste år havde vi en biograf, som viste film regelmæssigt. Vi tjente ikke så mange penge, selv om vi fik en masse ind. Det koster alt for meget at leje en bio på Broadway, reklamer o.s.v... Vi traf Brigitte Bardot et par gange. Jeg spekulerer på, om vi kan skrive til hende eller lignende. Kender du en mandlig stjerne, der vil være god til hende? En svensker f. eks. Du har jo set en del svenske film, så måske?

– Jeg ved ikke...

– Åh...

– Har der været problemer med censuren i Amerika i forbindelse med »Flesh«?

– Nej, ikke endnu, men jeg formoder, at der kan blive det. Vi rejste til Hollywood i forrige uge for at overtale Rita Hayworth til at spille i en af vore film, men hun var i gang med en film med Orson Welles.

– Hvad synes du om New York-skolen inden for billedkunst? Jeg tænker bl. a. på Noland, Stella og Newman?

– Jeg kan li' alt det, de laver, og specielt det nye, de er i gang med, »the third art«, kan du li' det?

– Ja, meget. Der er en tendens i Europa i dag til at lave flere og flere film med en direkte politisk målsætning. Tror du, NAC vil gå den vej også?

– Nej, det tror jeg ikke. Film kan ikke gøre noget ved de politiske problemer i dag, måske TV kan. Og nyhedsprogrammerne i TV hellere end... altså, jeg så et

TV-program i går, som hed »Faces of War«, og det var så fantastisk lavet, at krigen kom til at se smuk ud. Jeg tror, at man bare skal lave nyhedsprogrammer, en masse af dem. De er langt bedre end en film med et politisk synspunkt, bl. a. fordi de kan laves så meget hurtigere, samtidig med at de også er meget længere. Nogle af de politiske film, jeg har set, har været sat så pragtfuldt sammen, at de var underholdning mere end noget andet.

– Ville du gerne lave film for TV?

– Ja, det formoder jeg, vi alle gerne vil.

– Er der nogen speciel grund?

– Tja... TV-filmene er bedre. Menneskene, der laver dem, ved du, laver dem så hurtigt, de har ikke samme problemer. De kan lave en hel film på en uge. Desuden... nå ja, alle har et TV. Du tænder bare for det, og du kan se alt, hvad du vil.

– Hvor står du i forhold til det store amerikanske publikum i dag?

– Tja...

– Er du stadig avant-gardist?

– Det tænker vi aldrig på. Efter at jeg holdt op med at male, bestemte jeg mig for at lave kommercielle film, for eventuelt igen senere at forsøge at være mere skabende... så vi lavede »Lonesome Cowboys«... du ved, vi skal vise, at vi kan lave en film om året og tjene penge, så vi kan eksperimentere.

– Har du i den sidste tid set nogle film, som du kunne lide?

– Jeg kan li' alt, hvad jeg ser. På de to-tre sidste dage har jeg set »Candy«, »Three in an Attic«, en Marlon Brando-film, og jeg kunne lide dem alle sammen.

– Er det muligt at lave en dårlig film?

– Nej, du kan ikke lave en dårlig film fordi... øhh, fotografi er fotografi... og det er lavet helt mekanisk; der er så meget at se.

Du sidder bare, mens indtrykkene strømmer ind. Mediet i sig selv er så fantastisk, at alt må blive godt.

(Oversat og forkortet af

Philip Lauritzen).

Litteratur på dansk: Litteratortidsskriftet »Selvsyn«, sept. 1969.

TRUFFAUT OM SIT VILDE BARN

Jeg ventede tre år, før jeg virkelig gik i gang med »Det vilde barn«. I 1966 læste jeg i »Le Monde« et referat af Lucien Malsons afhandling om »De vilde børn«, d.v.s. de børn, der lige fra første færd har været berøvet enhver kontakt med mennesker, og som af en eller anden grund er vokset op fuldstændig isoleret fra omverdenen.

Blandt de toghalvtreds »alvorlige« tilfælde, Lucien Malson nævner, og som strækker sig lige fra ulvedrenge fra Hessen (1344) til den lille Yves Cheneau fra Saint-Brévin (1968), er det mest udprægede og anskuelige nok Victor fra Aveyron, som er blevet indgående og udførligt belyst af dr. Jean Itard, som interesserede sig for det lige fra det øjeblik, Victor blev fanget af jægere dybt inde i skoven i sommeren 1798.

Den »vilde« var lædden og løb omkring som et dyr – snart på fire og snart på to. Han var naturligvis fuldstændig nøgen, kroppen var fuld af ar, hans negle var som kloer, og han udtrykte sig kun med en knurren. Under sin tilværelse i skoven havde han udelukkende levet af kastanier, nødder og rodfrugter, og man mener, at han nok har tilbragt 7–8 år der i fuldstændig ensomhed fra den dag, han forsvandt, til han blev fanget igen. Men det er altsammen kun en hypotese, for mysteriet med hensyn til den »vilde« fra Aveyrons forsvinden er aldrig blevet opklaret.

Det vilde barn blev bragt til gendarmeriet i Rodez og blev hurtigt genstand for offentlighedens nysgerrighed, så man skrev om ham i den tids aviser og tidsskrifter som f. eks.. »Le Journal des Débats«, hvad der meget snart fik de parisiske videnskabsmænd til at forlange at få lejlighed til at undersøge ham. Fra gendarmeriet i Rodez blev han derfor overført til døvstummeinstituttet i Paris, en stor bygning i Rue Saint-Jacques, som ligger der den dag i dag. De læger, der undersøgte den »vilde« i Paris, mente, at der var tale om et svageligt eller åndssvagt barn, som forældrene havde efterladt i skoven, og at det ville være tidsspilde at beskæftige sig med ham. Efter deres opfattelse var der ikke andet at gøre end at sende ham på en anstalt for uhelbredeligt sindssyge. Dette syn på sagen deltes ikke af en ung forsker, dr.

Jean Itard, der især beskæftigede sig med døve og tunghøre. Han mente, at den vilde fra Aveyron ville være modtagelig for opdragelse og bad om at få ham hjem til sig i sit hus uden for Paris, hvor han selv ville tage sig af ham. Her opdrog han Victor, idet han selv opfandt eller udnyttede alle mulige metoder, som den dag i dag er i brug ved oplæringen af døvstumme eller af børn, som på en eller anden måde er tilbage.

Det var et filmemne, der lignede de temaer, der ellers interesserer mig, og det er nu helt klart for mig, at »Det vilde barn« er beslægtet med både »Ung flugt« og »Fahrenheit 451«. I »Ung flugt« viste jeg et barn, som savnede nogen, der kunne elske det, og som er vokset op uden kærlighed. I »Fahrenheit 451« er det en mand, der savner bøger, dvs. kultur. Og hos Victor fra Aveyron er »manglen« endnu mere radikal, – her er det nemlig sproget, det drejer sig om. Filmene bygger altså alle tre på frustration i højeste potens. Men også i mine andre film har jeg gjort, hvad jeg kunne, for at skildre mennesker, der står uden for samfundet, ikke fordi de selv lukker sig af over for samfundet, men fordi samfundet lukker sig af for dem...

»De vilde barn« er en film med to personer. Det vigtigste arbejde i forbindelse med denne film så for mig ikke ud til at være at tilrettelægge instruktionen, men at beskæftige sig med barnet. Derfor valgte jeg selv at påtage mig dr. Itards rolle, så jeg selv kunne tage mig af drengen i stedet for at have en mellemmand til hjælp...

Jeg ved ikke, om det var rigtigt eller forkert af mig at påtage mig denne rolle, og om jeg er en god eller en dårlig skuespiller, men jeg angår ikke min beslutning. Jeg føler i hvert fald, at hvis jeg havde overladt dr. Itards rolle til en professionel skuespiller, ville det være blevet den af mine film, der havde voldt mig mindst tilfredsstillelse, fordi min opgave havde været begrænset til det tekniske. Dagen igennem skulle jeg have sagt til en eller anden mandsperson: »Tag nu barnet, få det til at gøre sådan og sådan og tag det med der og derhen«, mens jeg selv havde lyst til at gøre det. Jeg er glad for, at jeg selv gjorde det. Lige siden den dag, jeg selv besluttede at spille Itard, har filmen for mig fået en fuldkommen og afgørende eksistensberettigelse.

Oplevelsen har hos mig ikke efterladt det indtryk, at jeg har spillet en rolle, men at jeg simpelt hen har instrueret en film foran kameraet i stedet for bag ved det, som jeg plejer at gøre.

François Truffaut.

(Uddrag af et interview i »Télé-ciné«, nr. 160.)

Scene fra Paul Morrissey's »Flesh«.

