

SAMTALE MED ERIC ROHMER

Eric Rohmer (født 1920) er magister i fransk litteratur. Han begyndte sin filmkarriere som medarbejder og senere medredaktør ved »Cahiers du cinéma«, hvortil han i tidens løb skrev utallige artikler enten under sit eget navn eller under pseudonymet Maurice Scherer. I 1957 udgav han sammen med Chabrol en bog om Hitchcock, som vakte stor opsigt. Allerede i slutningen af 40'erne og begyndelsen af 50'erne optog han sine første kortfilm, men sit egentlige gennembrud fik han med spillefilmen »Le signe du lion« (1959), produceret af Claude Chabrol. Af sine planlagte »6 moralske fortællinger« har han indtil nu allerede optaget de fire: »La boulangère de Monceau« (26 min.), »La carrière de Suzanne« (60 min.), »Nymfomanen« (90 min.) og »Min nat hos Maud« (110 min.) (se Kosmorama nr. 85 og 96). Desuden har han lavet en lang række udsendelser i fransk skole-TV og i TV-serien »Cinéastes de notre temps«, deriblandt også en udsendelse om og med Carl Th. Dreyer.

Nedenstående interview, som er optaget på bånd, er en ordret gengivelse af, hvad Rohmer har sagt.

– Vi ville gerne begynde med at stille Dem nogle spørgsmål i al almindelighed. Hvad har fået Dem til at arbejde 6 gange ud fra den samme disposition? Er det en slags vædemål, De har indgået med Dem selv?

– Nej. Vi kan lave en sammenligning, en sammenligning med musikken. Jeg betragter disse 6 fortællinger som 6 variationer over det samme tema. Det interesserer mig at søge mangfoldigheden gennem enheden. Jeg tænkte, at det, hvis man underkastede sig enheden fra starten, ville være lettere at finde mangfoldigheden til sidst. Jeg foretrækker at gå ud fra det samme for at tvinge mig selv til at forny mig fremfor at gå ud fra det forskelligartede for så til syvende og sidst

at falde tilbage i den gamle gænge. Det er en arbejdsform, som jeg finder ret spændende.

– Men De er på den anden side meget bundet af Deres disposition!

– Nej, det er jeg ikke, for den er meget vag og almen.

– Og dog har man indtryk af, at der er gået en enorm planlægning forud for det, De gør.

– Både ja og nej! Når det kommer til stykket er disse film optaget med ret lange mellemrum. Der er gået 8 år, siden jeg optog de første. På 8 år udvikler jeg mig selv, filmkunsten udvikler sig, og teknikken udvikler sig. Alene det giver en vis forskellighed. Men i øvrigt er mine film ikke lavet på samme måde; midlerne har været meget forskellige. De første blev optaget i 16 mm med et meget lille budget, næsten på amatørplan. Nu bruger jeg derimod professionelle skuespillere. Allerede det giver forskelligartethed. Temaet er for øvrigt meget vagt.

Jeg skal prøve at fortælle det i store træk: Der er tale om en mand i forhold til to kvinder. Mens manden søger efter en kvinde, som er utilnærmelig, og som han lever udskilt fra, møder han en anden, som han til at begynde med ikke føler sig tiltrukket af, men som interesserer ham, og som prøver på at besnære ham (eller noget helt andet).

I mine moralske fortællinger er skemaet det, at kvinden, som prøver på at få hovedpersonen til at falde for sig, ikke altid har heldet med sig. Somme tider afskyr han hende tværtimod. Men hun lægger altså beslag på hans opmærksomhed, og filmen fortæller om de øjeblikke, han tilbringer sammen med hende. Ved filmens slutning vender han altid tilbage til den første. Han finder tilbage til den, han søgte! Emnet er meget vidtrækkende – jeg kunne skrive og lave 100 forskellige film om det.

– I denne forbindelse har vi undret os over, at De havde planlagt »Min nat hos

Maud« som film nr. 3 og »Nymfomanen« som film nr. 4.

– Det betyder absolut intet. Det forholder sig sådan, at jeg skrev »Maud« før jeg optog »Nymfomanen«. Derfor havde jeg kaldt den nr. 3 og den nummerering har jeg så bibeholdt. Det betyder bare, at den ene film er skrevet før den anden.

– Men kom optagelsen af »Nymfomanen« ikke til at påvirke »Min nat hos Maud«?

– Jo, det var uundgåeligt. De optagelser til »Nymfomanen«, jeg lavede før »Maud«, har ganske sikkert haft en vis indflydelse på den. Ikke på teksten, for den var skrevet forinden, og den holdt jeg mig til – ikke bare i de store linjer, men praktisk talt helt igennem. Jeg ændrede overhovedet ikke dialogen.

– Vil det så sige, at optagelsen af en film ikke har påvirket en anden?

– Nej, det har den nok gjort i nogle tilfælde, men jeg ved ikke hvordan. Den har måske påvirket instruktionen, undertiden også opbygningen, – men kun ganske lidt. Hvis den overhovedet har haft nogen indflydelse, kan jeg godt sige Dem, at det er, at kommentaren i »Min nat hos Maud« er blevet yderst begrænset. Den er næsten lig nul, for den består i virkeligheden kun af to sætninger. Til gengæld var den langt mere omfattende i »Nymfomanen«. Jeg tror, at det netop var, fordi jeg gjorde overdrevent meget ud af denne kommentar, at jeg næsten fuldstændig strøg den i »Min nat hos Maud«.

– Og de to næste film, – hvornår tænker De på at lave dem?

– Den første har jeg tænkt mig at lave i juni, jeg er ved at forberede den. Og hvad den anden angår, som jeg har givet titlen »Kærlighed om eftermiddagen«, så har jeg for øjeblikket ikke andet af den end titlen. Emnet står meget vagt for mig, og jeg ved endnu ikke helt, hvordan handlingen bliver. Den er ikke skrevet endnu. Jeg har selvfølgelig en idé til drejebogen, men jeg har endnu ikke skrevet den ned.

– Er de 6 film, De har lavet, blevet til i en helt tilfældig rækkefølge, eller kan man prøve på at se en udvikling, en fremadskridende tendens, i dem?

– Nej, de kan udmærket ses i den rækkefølge, man vil. Ideerne til dem er slet ikke blevet til i samme rækkefølge som optagelserne. Ideen til den første film, jeg lavede, var den sidste, jeg fik. Men det betyder ikke noget. Alle ideerne er meget gamle, og de har i den grad skiftet form, at enhver dato vil være uden betydning.

– Nu vil vi gerne stille Dem et par spørgsmål om Deres syn på filmkunsten ud fra den tankegang, Jean Collet giver udtryk for i sin omtale af »Min nat hos Maud« (Avant-Scène, nr. 98). De prøver i ét og alt at være tro imod virkeligheden, at stille Dem »på tingenes side«, som Godard sagde. Det vil sige, at De ikke prøver på at finde en mening ud over billedet, men at lade billedet være så gennemskueligt som muligt. De prøver med andre ord ikke på at fortolke virkeligheden, men kun på at beskrive den.

– Ser De, jeg går ind på enhver fortolkning! Jeg har ikke nogen forud fastlagt mening om mine film. Hvis der er en anden, der udtrykker den, betyder det ikke, at jeg ikke selv mener det samme, men det betyder heller ikke, at det uden videre er det, jeg mener . . . Jeg er på en vis måde enig med Collet. Jeg har selv været filmkritiker, og jeg har haft mit eget syn på forskellige film, men jeg kan ikke have noget på mine egne. Jeg tror ikke, at min egen udlægning af mine film er bedre end nogen som helst andens. Jeg er tværtimod altid nysgerrig efter at få at vide, hvad andre kan have at sige om dem. Selv om det ikke er det samme, som jeg selv har tænkt mig, behøver det ikke at være forkert af den grund.

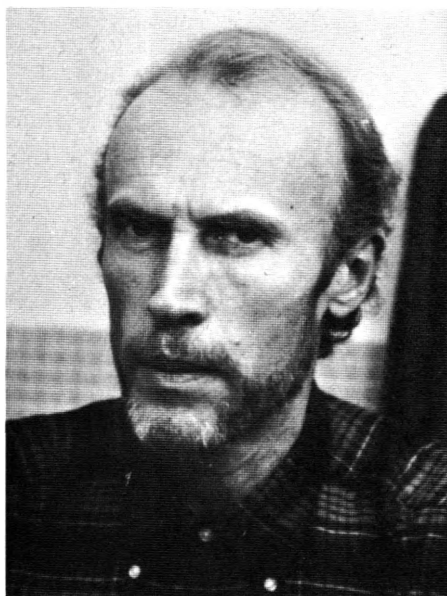
– Når De selv har været kritiker, arbejder De vel meget mere bevidst end mange andre instruktører, som gør det mere intuitivt. De har jo overvejet filmsprogets problemer.

– Ja, selvfølgelig. Men når man så skal overføre det på sig selv, opdager man tit, at det ikke mere fungerer. Man er altid en dårlig dommer i sin egen sag. Om Collets synspunkt kan jeg kun sige, at det er interessant, men når det kommer til stykket, ved jeg i virkeligheden ikke, om det er rigtigt eller forkert.

FILM OG VIRKELIGHED

– Når man læser Deres artikler fra før i tiden, har man en tydelig fornemmelse af, at Deres syn på filmkunsten netop går ud på, at en filmkunstner skal glemme sig selv, og at han ikke systematisk skal prøve på at lave en film, der opfattes som film, men at filmkunsten simpelt hen skal være et middel til at afdække virkeligheden.

– Jeg mener stadig alt, hvad jeg har sagt i så henseende. Jeg har slet ikke skiftet mening i mellemtiden. Jeg kan ikke lide film, hvor man prøver på at brillere og lave stilakrobatik. Dem har jeg altid haft en vis mistillid til. Jeg har altid godt kunnet lide en vis neutralitet, en vis selvudslettelse og – lad os kalde det en vis beskedenhed. Men på den anden side skal man også være på vagt over for falsk beskedenhed, for hvis man skiller med sin beskedenhed, holder den op med at være beskedenhed. Men jeg tror nu trods



Eric Rohmer: »Jeg kan ikke lide film, hvor man prøver på at lave stilakrobatik.«

alt, at det for filmen som kunstart er meget vigtigt at indfange og skildre virkeligheden. Man må altid respektere, tage hensyn til og beundre virkeligheden.

Det betyder dog ikke, at man skal skildre virkeligheden nøjagtigt, som den er, men at man skal tage den alvorligt. Man må ikke sige, at virkeligheden er noget, der ikke eksisterer. Jeg tror, det kan være meget farligt inden for filmkunsten helt at tage afstand fra den mekaniske gengivelse af virkeligheden. I hvert fald må det gøres med stor forsigtighed. Det har altid været mit princip. Men det betyder jo på ingen måde, at man ikke selv må gribe ind, at man ikke må skabe, og at man ikke må opfinde. Tværtimod! Sådan ser jeg altså på det.

– Nu siger De, at De respekterer virkeligheden, men det er trods alt en virkelighed, som skabes af filmen.

– Ja, men definitionen er så åben, at man næsten kan fortolke den, som man vil.

– Men lad os så tage spørgsmålet ud fra en anden synsvinkel. Man har undertiden beskyldt Deres film for at være alt for litterære. Hvordan ser De selv på forholdet mellem litteraturen og filmkunsten? Det spørgsmål må være af særlig interesse for Dem, som selv engang har undervist i litteratur.

– Ja, – der er en del i mine film, som man kan kalde litterært. Det vil sige, at de er til, før de bliver filmet. Handlingen i dem kunne også have været gengivet skriftligt – som en novelle eller en roman. Og hvorfor skulle det ikke være sådan? Siden vi er gået over til talefilmen, er der ingen tvivl om, at både ordene og teksten har deres meget store betydning. Jeg tror endda, at det er spildt og endda temmelig forældet for enhver pris kun at ville udtrykke sig gennem billedet. Det var stumfilmens særkende, men om talefilmen gælder det, at den samtidig også skal udtrykke sig gennem det, der siges. Men når det så er sagt, er der mange film, som ikke er andet end tale og tale. Selv blandt de film, der optages i dag, er der mange, som slet ikke gør sig på lærredet, fordi de fra begyndelsen er tænkt som skuespil.

Jeg for min del har altid prøvet på at undgå det teatraliske i dialogen. Men på den

anden side har jeg så i mange af mine film en kommentar, dvs. en skreven tekst, der fremsiges af en stemme, der er indlagt i filmen. På det punkt kan man godt beskyldte mig for at være litterær. Men når det så er sagt, ved jeg ikke rigtig, hvordan jeg skal svare på denne anklage. Jeg indrømmer gerne, at metoden giver mine film en litterær slagside, og i »Min nat hos Maud« prøvede jeg netop på at udtrykke mig uden denne kommentar. Men dette at få en tekst og et billede til at følges ad og at skabe en slags kontrapunkt imellem dem er en rent filmisk procedure. Selv om det måske kan være rigtigt, at teksten som sådan er noget litterært, er der ikke mere tale om litteratur, når det gælder samspillet mellem teksten og billedet. I hvert fald gælder det i den grad, billedet ikke opfattes som en simpel illustration til teksten, men har sit eget liv. I det øjeblik opstår der en slags overskud, en rigdom, en overflod, som det for øvrigt er meget vanskeligt at udnytte, fordi det så let kommer til at virke, som om man siger den samme ting to gange. Derfor må man være meget tilbageholdende med at bruge den. Altid at lave film med en kommentar af den art ville være meget let. Men i visse tilfælde forekommer det mig nu ikke så let, – tværtimod! Det gør det nemlig meget sværere at opnå en dyb overensstemmelse mellem teksten og det, der foregår på lærredet.

DIALOGERNE

– A propos dette spørgsmål om teksten, så forekommer det mig, at Deres måde at arbejde på er meget forskellig i »Min nat hos Maud« og »Nymfomanen«, eftersom De i den ene bruger professionelle skuespillere, mens De i den anden, så vidt man kan se, kun bruger amatører.

– Ja, de to film har jeg lavet vidt forskelligt. Til »Min nat hos Maud« havde jeg skrevet en tekst, som skuespillerne fulgte ganske nøjagtigt.

– Havde De på forhånd bestemt, hvem der skulle sige det og det, da De skrev den?

– Nej, ikke helt. Jeg havde tænkt meget vagt på Trintignant, og det var det hele. De andre kendte jeg slet ikke. Jeg tænkte på ham, men jeg kendte meget lidt til ham, – især kunne jeg ikke rigtig huske hans stemmeklang og hans måde at sige ordene på. Det lyder faktisk mærkeligt, for nu kan jeg slet ikke forstå, hvordan de kunne have været sagt af nogen som helst anden en Trintignant. Jeg skrev teksten uden tanke på, hvordan den skulle instrueres.

Teksten til »Nymfomanen« er derimod blevet til i samarbejde med dem, der skulle have rollerne. De gav mig ideer, – for øvrigt er der en af de medvirkende, som gav udtryk for sine egne ideer, og som altså kan gøre krav på at have været med til at forfatte den. Det var ham, der spillede Daniel. Hvad de andre angår, skrev vi teksten i fællesskab på den måde, at vi talte sammen, og det, vi sagde, blev indspillet på bånd. Ud fra det skrev jeg så selv en første tekst, som jeg så senere forelagde skuespillerne, og så rettede vi den sammen. Resultatet blev, som De måske har bemærket – hvis det da overhovedet er muligt at bemærke for et dansk publikum, det er det i hvert fald for et fransk – at stilen, tonen i »Nymfomanen« og »Min nat hos



Maud« er meget forskellige. I »Nymfomanen« kunne jeg benytte det ordforråd, den jargon, det lidt specielle sprog, der benyttes i denne lilleverden, og som jeg slet ikke kender og ikke selv ville have været i stand til at opfinde. I »Min nat hos Maud« er det et meget mere almindeligt fransk, – det er simpelt hen mit eget ordforråd, da det er et miljø, jeg kender godt, og som er kendt af alle. På den måde kunne jeg variere tonen og undgå det krampagtige både i skrift og i tale. Det gør, at stilen i dialogen kan blive meget forskellig i alle mine film. For øvrigt vil jeg også bruge båndoptageren til min næste film og lade mig inspirere af de ord, personerne virkelig har sagt, for også at få afveksling i den. Hvad selve samtalens forløb og sammenkædningen af replikkerne angår, så er det mig selv, der står for det. Jeg tilrettelægger en tekst ud fra det materiale, jeg har, lige så omhyggeligt som hvis det var mig selv, der forfattede den fra A til Z.

– Foruden spørgsmålet om ordforrådet vil vi også gerne spørge Dem ud om Deres valg af miljø. Hang Deres valg af en katolik som hovedperson i »Min nat hos Maud« nøje sammen med filmens tema?

– I hvert fald hænger det meget nøje sammen med temaet i de moralske fortællinger, idet det nemlig drejer sig om en mand, der bliver fristet af en kvinde, men afviser hende. Det er forståeligt, at den første af

»I mine contes moraux drejer det sig gang på gang om en mand, der bliver fristet af en kvinde.« (Haydée Politoff i »Nymfomanen«).

disse fristelser finder sted på det religiøse plan. Når han modstår denne fristelse, er det af både religiøse og moralske grunde. I »Nymfomanen« er det andre – æstetiske – grunde, der får ham til at sige nej til den kvinde, der tilbyder sig. I »Maud« er det af moralske grunde – en moral, der hænger nøje sammen med hans religion. Pascal valgte jeg ud fra tanken om væddemålet, valget, tilfældigheden, – en tanke, der går igen i mine moralske fortællinger. I alle disse fortællinger optræder tanken om mødet, og har man sagt »møde«, må man også sige »mulighed«. Det er altså en af de tanker, der ligger til grund for alle mine film.

– Når det kommer til stykket, er det altså først og fremmest situationen, der interesserer Dem. Hvis man vil komme med en indvending, der ligger lige for, kan man måske sige, at De i Deres film snarere beskæftiger Dem med situationer end med mennesker.

– I virkeligheden drejer de sig både om det ene og det andet. Efter min mening får personerne nemlig først deres værdi ud fra den situation, de befinder sig i, ligesom en situation er helt uden interesse, hvis den ikke er baseret på et forhold mellem perso-

ner. Jeg tror, at de to ting er nøje forbundet med hinanden, og det, der interesserer mig i mine film, er at knytte situation og personer helt tæt til hinanden. Jeg synes, at der i mange moderne film er alt for lidt sammenhæng mellem situation og personer. Det er enten situationen eller personen, der interesserer. Men det, der interesserer mig, er at knytte de to ting til hinanden.

– Når De vælger Deres personer, sker det altid ud fra den situation og det tema, De har valgt fra begyndelsen.

– De to ting er for mig uadskillelige. Eftersom personerne er, som de er, kan situationen heller ikke være anderledes, og når situationen er, som den er, kan det kun være disse personer, der befinder sig i den. I de moralske fortællinger er situationen altid den samme, mens intrigen varierer efter personerne. Situationen i »Nymfomanen« og »Min nat hos Maud« er i virkeligheden den samme, eftersom der i begge tilfælde er tale om en mand, som afviser en kvinde. Når årsagerne til, at han gør det, er vidt forskellige, skyldes det simpelt hen, at hovedpersonen i »Nymfomanen« er vidt forskellig fra hovedpersonen i »Min nat hos Maud«.

– Synes De ikke, at »Min nat hos Maud« i stedet kunne have heddet »Le signe du Christ«? Den foregår jo faktisk i juleferien. Det ser ud til, at juletræet indtager en ret



vigtig plads i den. Skal man opfatte dets tilstedeværelse symbolsk?

– I virkeligheden er juletræets symbolik – i hvert fald for os franskmænd – ikke kristen. I så fald skulle det snarere symbolisere den hedenske, fritænkerens, jul.

– Men de tre prædikener, der forekommer i deres film, og gudstjenesterne giver den en kristen bitone.

– Så snart jeg taler om religion, synes jeg også, jeg må vise, hvad religionen er. Derfor viste jeg en del af messen, som den former sig i dag. Det skyldes sikkert den kærlighed til virkeligheden, som vi talte om før. En film bør trods alt efter min mening virke oplysende på tilskueren. I den grad, filmen henvender sig til mennesker, som ikke nødvendigvis behøver at være aktive katolikker, og endda til aktive katolikker, har de brug for at vide ikke alene, hvad religionen går ud på, men også hvordan den pågældende person praktiserer sin religion, og hvordan han opfører sig under en religiøs ceremoni. Min hovedperson røber lige fra begyndelsen, hvordan han er, ved sin holdning under gudstjenesten og ved den måde, han reagerer på, over for de prædikener, der holdes, og som alle har en vis tilknytning til emnet. Selv de liturgiske tekster og en rigtig prædiken, som ikke er lavet til filmen, har forbindelse med emnet. Den anden prædiken, den,

Françoise Fabian, juletræet og Jean-Louis Trintignant i »Min nat hos Maud«.

der holdes under midnatsmessen, havde jeg ikke regnet med på forhånd, men jeg valgte en sætning ud af den, som jeg syntes havde en – omend svag – tilknytning til emnet. Hvad den sidste prædiken angår, udarbejdede jeg den sammen med den præst, som skulle holde den. Den er en direkte kommentar til emnet og har derfor en langt nærmere tilknytning til det.

– Skal disse religiøse indslag og især prædikenerne så forstås som en skildring af den måde, hvorpå personer opfatter sig selv, eller er de instruktørens kommentar til situationen?

– Det kan jeg slet ikke svare på. Det kommer helt an på tilskuerne, om de vil gå ud fra, at filmen skal ses ud fra personernes synsvinkel, som titlen »Min nat hos Maud« for øvrigt antyder det. Set ud fra det synspunkt er alt, hvad der foregår, noget, der sker i hovedpersonens tanker. Så er det hovedpersonen, der ser sig selv, men på en sådan måde, at det i sidste instans ikke er ham, der ser sig selv, men tilskueren, der ser ham. Personlig har jeg intet at sige ud over det, at der for mig er noget meget objektivt i mine bevæggrunde til at filme alle disse ceremonier. For øvrigt kan jeg ikke se, at der var andet at gøre.

– De danske anmeldere har spurgt (og der har for øvrigt været en diskussion i bladene i den forbindelse), om det er nødvendigt at have et vist kendskab til katolicismen og til den katolske teologi for at kunne forstå filmen? Eller mener De tværtimod, at filmen er nok i sig selv? Hvordan har de franske kritikere reageret?

– De franske kritikere har reageret positivt – ikke mindst marxisterne, og det af to grunde: For det første, fordi marxisten i filmen er meget tiltalende. Der bliver ikke gjort nar af ham, og han fremstilles ikke på nogen måde som usympatisk. Og for det andet, fordi det spørgsmål, der debatteres, også angår marxisterne. Det er nemlig spørgsmålet om at være tro mod et dogme. Efter min mening er det et spørgsmål, som den marxistiske »kirke« ikke kan undgå at diskutere (jfr. tilfældet Garaudy). Jeg ved ikke, om de danske protestanter fornemmer problemet på samme måde. Hvad jeg derimod ved, er, at filmen gør mere lykke i de nordiske, dvs. i de protestantiske, lande end i de latinske. I de latinske lande har den ikke så stor succes – muligvis af andre grunde, fordi latinerne ikke kan lide at tale religion, når de går i biografen, og fordi det at gå i biografen for dem er en ren og skær underholdning. Tankerne keder dem. En anden grund er, at publikum er mindre udviklet. I Italien og i Portugal er der et langt mere begrænset

publikum til en vanskelig film. I hvert fald var jeg meget forbausset over, at »Maud« havde succes i Danmark. Og jeg tror, at det samme var tilfældet i Sverige. Og i de angelsaksiske lande, i England og Amerika. Men til gengæld slet ikke i Italien.

– Det undrer Dem nok, at De har lavet en film, der gør lykke. Det er De jo ikke forvænt med!

– Læg mærke til, at den trods alt ikke har nær så stor succes som »Z« og »Les choses de la vie«, som lige har haft premiere. Men når det er sagt – og i betragtning af filmens emne – undrer jeg mig trods alt over den opmærksomhed, den har vakt. Jeg havde ikke ventet, at den ville blive nær så stor.

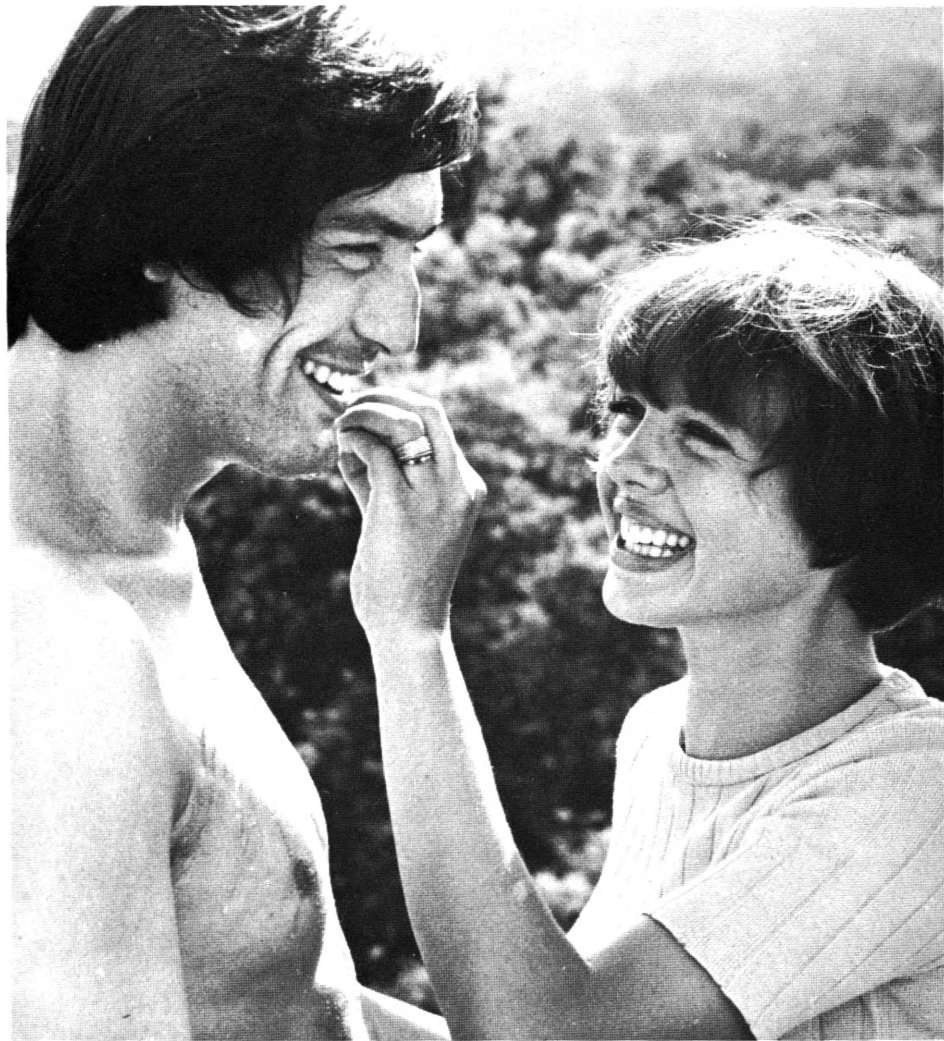
FILMTEMAER

– Men for nu at vende tilbage til Deres filmtemaer, vil vi også gerne have lov til at stille Dem et enkelt spørgsmål om dem. Det virker, som om forestillingen om en forudbestemmelse eller en skæbne optager Dem meget. Og samtidig er der noget mærkeligt i, at alle – eller næsten alle – Deres film foregår i en »lediggangs«-periode, hvor man ikke har ret meget at lave. »Nymfomanen« foregår i sommerferien, – »Min nat hos Maud« i juleferien. Og hvad hovedpersonen i »Signe du Lion« angår, er det en mand, der ikke har andet at gøre end at spadsere omkring i Paris. Deres film er på en vis måde »betragtende«.

– Ja, i de moralske fortællinger er det i nogen grad ferietemaet, der dominerer. Ferien er en overgangstid, en afbrydelse, et intermezzo i dagliglivet. Hvorfor det? Jo, når man er optaget af sine egne gøremål, sker der ingenting. Det er først, når man afbryder arbejdet, at der begynder at ske noget usædvanligt ... Jeg kan for resten fortælle Dem, at jeg som ung blev stærkt påvirket af den danske filosof Kierkegaard. Jeg læste meget af ham. Han var en af mine yndlingsforfattere, og han har præget mig lige så meget som Pascal. For øvrigt har han en vis lighed med Pascal. Tanken om væddemålet, valget og paradokset er fælles for dem begge.

– I »Min nat hos Maud« kan den første sætning i kommentaren: »Jeg fik den tanke, at Françoise ville blive min hustru« udlægges på to forskellige måder, – dels som en slags bemærkning om det, kommentatoren allerede har oplevet, dvs. som en subjektiv udlæggelse af en forudgående oplevelse, og dels som en slags forudbestemmelse.

– Man kan ikke komme uden om, at tanken om en forudbestemmelse har sin betydning i denne sammenhæng. Men når det er sagt, er der snarere tale om en slags forudfølelse fra hovedpersonens side. Kærlighed kan ikke undgå at indeholde et moment af forudfølelse: man føler på forhånd, at den kvinde vil man blive lykkelig med. Det er der ikke noget usædvanligt eller magisk i. Alle mennesker har en fornemmelse af fremtiden, en slags fremtidsvision. Det kan ske, at visionen er forkert, men i mange tilfælde går den i opfyldelse. Jeg tror, at det er vanskeligt for mennesker at leve uden denne forestilling, – en forestilling, som for øvrigt kan være – og for mange også har været – i modstrid med både videnskaben og filosofien, og som desuden er blevet bekæmpet af



Lediggangs-temaet er fælles for alle de moralske fortællinger. »Nymfomanen« (øverst) foregår i sommerferien og »Min nat hos Maud« (nederst) i juleferien.



religionen, fordi den snarere er overtroisk end religiøs.

– I Deres film ser det ud til, at det lykkes Jean-Louis at realisere sin idé, men på en helt anden måde, end han egentlig havde forestillet sig, fordi Françoise, som han gifter sig med, slet ikke svarer til det idealbillede, han havde dannet sig af hende . . .

– Ja, det er rigtigt. Det er virkelig ironisk. Jean-Louis kommer så vidt, at han spørger sig selv, om den forestilling, der binder ham til religionen, ikke er meget vag og udflydende, og om hans egen religiøsitet ikke er meget overfladisk, så den i virkeligheden snarere er magisk end dybt forankret i religionen. Det er denne overfladiske forestilling, både hans ven professoren og Maud kæmper imod. Men de gør det ud fra to forskellige synspunkter: Han ser optimistisk på livet og hun pessimistisk. Han tror ikke, der vil ske ham andet end godt, han har tillid – ikke til Gud, men til sig selv. Hun derimod tror, at hun ikke kan komme ud for andet end ulykker. Begge disse holdninger er meget almindelige her i livet.

– Man finder for øvrigt ud af, at der, når det kommer til stykket, ikke er så stor forskel på Maud og Françoise. Hvis Maud havde haft lidt mere held med sig, kunne hun uden tvivl være blevet som Françoise – og omvendt.

– Ja, men Françoise har nu alligevel en enklere indstilling til livet. Hun lever mere i nuet. Jean-Louis og Maud lever begge i fremtiden, – den ene som optimist og den anden som pessimist. Françoises holdning ville være mere kristen, hvis hun havde mere tillid – ikke til sig selv, men til Gud. Til gengæld tænker hun slet ikke på skæbnen, hvad jeg for øvrigt finder meget feminint. Hun er meget kvindelig og lever først og fremmest i nuet. Det er muligt, at man også i de andre moralske fortællinger kan møde personer, som er bundet til nuet (her får De mig for øvrigt til at tænke på noget, som ikke tidligere er faldet mig ind). Også i »Nymfomanen« træder tanken om nuet meget stærkt frem. Der forekommer en person, som absolut vil leve i nuet, selv om han slet ikke er skabt til det, – det eneste, han gør, er at tænke på fremtiden. Derimod er der pigen, som helt spontant lever i nuet.

– Men man må nu trods alt indrømme, at situationen i »Min nat hos Maud« er betydeligt mere kompliceret, fordi de tre personer er langt mere knyttet til hinanden end i »Nymfomanen«, hvor den første pige øjeblikkelig forsvinder og flyver til England.

– Ja, hun eksisterer slet ikke som person i filmen. Hun antydes kun. Jeg gjorde det, fordi jeg synes, at man for at skabe variation fra den ene film til den anden måtte gøre mere ud af en person og til gengæld gøre mindre ud af en af de andre. I »Nymfomanen« var jeg først og fremmest opsat på at vise forholdet mellem to personer, men hele temaet hvilede på tre.

– Vi vil nu være lidt frække og stille Dem nogle spørgsmål om Deres forhold til »Cahiers du Cinéma« i dag. I Danmark forbindt man Deres navn med grundlæggelsen af »Cahiers«, med den store periode i 60'erne, med en bog om Hitchcock osv. Men filmen har naturligvis udviklet sig siden da. Man

har især en fornemmelse af, at »politique des auteurs«, der betød så meget for den nye bølge, er blevet fuldstændig revideret af den nye garde, som foretrækker at arbejde i en langt mere politiserende retning. For dem er det slet ikke filmskabernes navn, der tæller mest, men filmen og dens betydning på det politiske område.

– Jeg kan ikke svare Dem med hensyn til »Cahiers« – næppe mere end med hensyn til Deres eget tidsskrift (Kosmorama). For mig er det lige så fremmed, og jeg vil endog sige, ikke mere forståeligt. Jeg forstår ikke de nuværende redaktørers sprog bedre, end jeg forstår dansk. For ganske nylig blev jeg interviewet af »Cahiers«-folkene, men jeg må sige, at vi er blevet meget fremmede over for hinanden, og desuden er deres blad meget mere sekterisk, end vores var. Vores var temmelig åbent, vi godtog artikler fra vidt forskellige kanter, medens den nuværende redaktion danner et lille hold, der aldrig tager imod andre artikler end dem, de selv skriver – i det mindste for tiden.

PRODUKTIONSVILKÅR

– Er det af økonomiske grunde, De ikke har lavet flere film, end De har? Hvordan har De i det hele taget finansieret Deres film?

– Jeg må sige, at jeg har været meget heldig, og hvis man selv tror på, at man kan lave en film, lykkes det også altid til sidst. Det har ikke været særlig besværligt for mig at lave mine film, men samtidig ville jeg lave dem, som jeg selv ønskede det. Jeg foretrak at vente den tid, det tog at få lov til at lave det, jeg ville, frem for at gå ind på kompromiser. Jeg er begyndt på bar bund, og jeg har holdt mig til sneboldprincippet. Jeg begyndte med at lave film for mine egne penge og købte råfilm. »La boulangère de Monceau« er lavet som amatørfilm og kostede praktisk talt ingenting. Min ven Barbet Schroeder, som heller ingen penge havde, hjalp mig med lyden. Det lykkedes os at sælge filmen til fransk TV, og for de penge, den gav – det var en latterligt lille sum – købte jeg råfilmen til »Nymfomanen«. Jeg brugte meget lidt råfilm. Det skete aldrig – eller i hvert fald næsten aldrig – at jeg optog den samme scene to gange. Filmen er på 2500 m, og jeg har ikke engang brugt 5000 m råfilm til at lave den af. Senere lykkedes det mig med vor producent Georges de Beauregards hjælp at få lyd på (lyden er nemlig ikke direkte). »Nymfomanen« blev ikke noget underskudsforetagende, selv om den heller ikke gav meget overskud. Vi fik de penge tilbage, vi havde investeret i filmen, men der var ikke nok, til at jeg kunne lave »Min nat hos Maud«. Den kunne jeg kun lave, fordi der var en række producenter – først og fremmest François Truffaut, der hjalp mig. Han havde syntes vældig godt om »Nymfomanen« og havde set drejebogen til »Min nat hos Maud«. Emnet tiltalte ham, og han tilbød mig den kombination, at vi skulle lave en optagelse i fællesskab og bede nogle af hans venner, der var producenter, deriblandt Braunberger, Claude Berri, Yves Robert m. fl., om en ganske lille sum (70.000 kr.). På den måde blev »Min nat hos Maud« optaget.

Hvad den næste angår, har »Films du Losange« penge nok til at optage den, fordi »Min nat hos Maud« blev en succes. Jeg

begyndte i det små, og ligesom snebolden bliver større og større, når den ruller gennem sneen, er udbyttet for mit vedkommende for hver film steget mere og mere – om ikke i penge så dog i hvert fald i prestige, så jeg på den måde har kunnet lave mere og mere. Men systemet fungerer naturligvis langsomt, og derfor har jeg heller ikke været i stand til at filme ret meget.

– Men ligger der ikke i denne fremgangsmåde en fordømmelse af det nuværende system?

– Muligvis, – jeg har nemlig aldrig lavet en film, andre har givet penge til, f. eks. på grund af en bestemt stjerne. For øvrigt tror jeg, at det bliver sværere og sværere for filmen at lave den slags ting. Stjernerne bliver simpelt hen færre og færre. Trintignant var det f. eks. ikke, selv om han måske nok bliver det lidt mere fra nu af. Der var i hvert fald ingen, der ville sætte penge i ham. Han var ikke noget virkeligt navn. Der er meget få navne inden for fransk film, – der er Delon og Belmondo, og det er alt! Og Brigitte Bardot, og dog, jeg ved ikke engang, om hun stadig er så rentabel. Hun har haft nogle ret iøjnefaldende fiaskoer . . .

Dertil kommer for øvrigt, at jeg ikke kan fordrage at arbejde hurtigt. Jeg holder ikke af at lave alt for mange film. For mig tager det som regel næsten et år at tilrettelægge, optage og klippe en film. Jeg kan ikke se, hvordan jeg skulle gøre det hurtigere. For øvrigt har jeg samtidig lavet optagelser til skole-TV. Jeg kan godt lide at skifte fra det ene til det andet. Jeg betragter ikke mig selv som en professionel filmmand. For mig er det at optage en film en lille smule som at tage på ferie inden for mit eget arbejde.

– Og hvad så med Deres arbejde for TV, – er det udelukkende af pædagogisk art?

– Nej, ikke i ordets egentligste forstand. Jeg har lavet reportager, dokumentarfilm, f. eks. med landskaber fra øen Gersey, som inspirerede Victor Hugo. De fleste af dem er personlige. Jeg har haft meget frie hænder til at lave dem. Desværre har jeg vanskeligheder med at få dem vist, fordi de tilhører undervisningsministeriet. Men nogle af dem holder jeg lige så meget af som af mine moralske fortællinger. Andre er derimod udelukkende pædagogiske, og når jeg har lavet dem, er det, fordi jeg er interesseret i pædagogik.

– Hvis jeg ikke tager fejl, har De lavet en udsendelse om Carl Th. Dreyer!

– Ja, det har jeg. Jeg var i Danmark i 14 dage, og jeg har besøgt Dreyer. Det er en filmskaber, jeg sætter stor pris på, selv om jeg måske ikke føler, det er ham, der står mig nærmest . . . Jeg arbejdede på udsendelsen sammen med André Labarthe og Janine Bazin. Jeg har set ham og talt med ham flere gange (han talte for resten godt fransk). Han var ret svær at have med at gøre og ville ikke have, at man stillede ham spørgsmål. Han var meget beskedent, – og han unddrog sig til det yderste, selv om kameraerne stod der og ventede på os. Han gjorde et meget stærkt indtryk på mig. Og samtidig var han fuld af humor, men en lidt barsk humor, lidt tør og vanskelig at fange. Endelig lykkedes det os at få en optagelse i gang. Han gik ind på at tale, men han ville kun tale om de skuespillere, han havde arbejdet



sammen med, og det var vi slet ikke interesserede i. Desuden ville han ikke improvisere. Han sagde, at han ikke kunne så godt fransk. Han ville for enhver pris læse tingene op. Vi optog det, han ville sige, men vi ordnede det sådan, at optagelsen fortsatte bagefter.

– De siger, at Dreyer ikke er den filmmand, der står Dem nærmest.

– Nej, for Dreyer var virkelig en instruktør, der arbejdede med et på forhånd fastlagt emne og overførte det til lærredet. Jeg selv derimod er langt snarere en instruktør, der har et emne, som jeg direkte optager på film, fordi lærredet er den mest passende udtryksform, jeg kan finde. Filmen er for mig ikke skabt til at fremstille noget allerede eksisterende, men for at jeg kan udtrykke mig direkte. Hidtil har jeg kun filmet mine personlige emner. Jeg har aldrig givet mig i kast med andres. Det interesserer mig ikke. Selv om jeg beundrer et stykke eller en roman, har jeg, selv om det er verdens smukkeste roman, ikke lyst til at overføre den til film. Heri adskiller min holdning sig altså fundamentalt fra Dreyers.

– Hvilke filmfolk føler De selv, De har mest til fælles med?

– For øjeblikket ingen, for i den grad, man selv prøver på at lave noget, gør man sig fri af dem, man beundrer. Jeg har beundret mange, – de første var Griffith og Buster Keaton. Men nu håber jeg, jeg har fordøjet alt det, og er slået ind på en retning, der er lidt mere original. Derfor kunne jeg nævne mange, men i virkeligheden er der ingen, når det kommer til stykket.

Scene fra »Nymfomanen«.

– Vil det, at »Min nat hos Maud« er blevet en succes rent kommercielt, nu gøre det muligt for Dem at fremskynde arbejdet med Deres næste film og eventuelt at lave nogle flere?

– Det ved jeg slet ikke. Jeg har ikke spor travlt, og jeg bryder mig heller ikke om at filme ret meget. En film om året er allerede lidt for meget for mig. Det ideelle for mig ville være, hvis jeg kunne tage halvandet år til hver film. Jeg kan godt lide at tænke over mine film et stykke tid. Og det er jo meget naturligt, eftersom det er mig, der skriver dem. Jeg ville ikke være i stand til at arbejde i samme rytme som Bergman, der laver to film om året.

– Hvad så med Godard?

– Godard har arbejdet meget og i en helt utrolig rytme. Nu laver han ikke andet end revolutionære film, som jeg ikke har set nogen af. Han arbejder helt ude i margenen af filmproduktionen. Jeg kan slet ikke sige noget om ham. Men jeg kunne godt tænke mig at se det, han har lavet. Jeg tror ikke, det er film, der kan ses som film. Han har helt taget afstand fra det hele. De film, han laver, er ikke film, men flyveskrifter. Men har de nogen virkning? Når man ser det, han hidtil har lavet, kan man tvivle . . . jeg ved det ikke.

– Det vil altså sige, at medlemmerne af den gruppe, der først arbejdede med »Cahiers du Cinéma«, da det kom til stykket var

vidt forskellige. Man så jo, hvordan den siden faldt fra hinanden.

– Ja, det kunne slet ikke undgås, for vi ligner overhovedet ikke hinanden. Vi havde noget til fælles i starten. Til at begynde med kunne vi godt have arbejdet sammen, og det var der for øvrigt også nogle, der gjorde, f. eks. Chabrol og Rivette. Jeg har selv haft et samarbejde i gang med Godard, – vi lavede en lille kortfilm sammen. Siden var det umuligt, og det synes jeg er udmærket, for det viser, at vi begge to har udviklet vor personlighed, og jeg tror, at I, der iagttagere os, synes, at der er meget stor forskel på vore film. De ligner absolut ikke hinanden.

– Må vi have lov til at stille Dem et par spørgsmål angående den film, De nu skal til at optage. Hvilket miljø foregår den i?

– Den kommer til at foregå under en ferie i Alperne ved Annecy-soens bred, og den handler om en mands (Jean-Claude Brialy) forhold til to meget unge piger, – de er næsten børn endnu. Men alt i alt bliver der mange kvindelige personer i den film. En af dem ser man kun et fotografi af, og så er der de to unge piger, deres mor og en person til. Der bliver fem kvindelige personer og en mandlig, så temaet bliver altså lidt splittet og usammenhængende. Filmen handler om en mand, som dagen før sit bryllup opholder sig i Frankrig, hvor han tilbringer sine sidste feriedage (hans forlovede er i Sverige, hvad der for os er næsten det samme som på månen!). På det tidspunkt, filmen handler om, er han sammen med fire kvinder. Det foregår på den måde, at hovedrollen – den som Maud spillede – bliver delt op i tre.



– Hvorfor er hans forlovede i Sverige?

– I mine film er der altid et fremmed land, som man ikke får at se, og som hele tiden virker lidt mystisk. I »Maud« kommer Jean-Louis Trintignant tilbage fra et besøg i udlandet. I »Nymfomanen« er det London, det drejer sig om . . .

– Kan De ikke fortælle os lidt mere om Deres forhold til publikum? Hvordan arbejder De? Tænker De overhovedet på tilskuerne? Er De optaget af spørgsmålet om at kunne give noget videre til Deres publikum? Den succes, De har haft med »Min nat hos Maud« er måske resultatet af Deres overvejelser i så henseende.

– Det ved jeg ikke. På en måde interesserer jeg mig ikke for publikum, og på den anden side interesserer det mig alligevel. Jeg synes, at det jeg laver, må interessere. Hvis jeg havde på fornemmelsen, at det ikke kunne interessere andre end mig selv, ville jeg slet ikke lave det. Ønsket om at meddele mig eksisterer, – det er fuldstændig sikkert. Men når det så er sagt, prøver jeg ikke på at finde ud af, hvad der falder i publikums smag – og hvad ikke. Tværtimod! Jeg foretrækker at tvinge det til at se ting, som det til at begynde med overhovedet ikke kan lide, som det er fjendtligt indstillet overfor, og som jeg så lidt efter lidt overtaler det til at synes om. Det har De blandt andet et tydeligt eksempel på i »Min nat hos Maud«. Den måde, jeg begynder på, er meget utaknemmelig, fordi der ingenting sker. Der er gudstjenesten, og så prøver jeg på lidt efter lidt at få publikum med mig. Det er min måde at gøre det på. Jeg vil ikke – som andre til

Fra »Min nat hos Maud«.

tider har gjort det – hverken skræmme eller provokere. Lad os nu sige, at publikum, når det kommer til stykket, reagerer på samme måde som jeg selv på filmens personer. Hvis jeg selv kan lide mine personer, tror jeg, at publikum også vil kunne lide dem. Og jeg kan altid lide dem. Jeg er fuldstændig betaget af dem. Mit behov for at lave film er i virkeligheden et behov for at give personerne liv og personlighed.

– Det karakteristiske ved Deres film er for øvrigt, at der ingen utaltalende personer er i dem. De prøver på at forstå dem mest muligt uden nogen sinde at domme.

– Ja, det er rigtigt nok. Den person, der i sidste instans er den mest utaltalende, er hovedpersonen, dvs. ham, der taler i jeg-form. De moralske fortællinger er nemlig for mit vedkommende lidt af et skriftemål. Det drejer sig om et menneske, som, da det kommer til stykket, bliver klar over, at de andre måske er bedre end han. Derfor har han et venligt blik til overs for de andre, selv om hans opførsel over for dem ikke er helt fri for bebrejdelser. Til gengæld vil han gerne være streng over for sig selv, hvor han tidligere har været eftergivende. Det blik, som – efter handlingen – kastes på hovedpersonen i de moralske fortællinger, er med andre ord et strengt blik, mens det, der kastes på de øvrige, er venligt. Men under selve handlingsforløbet er det omvendt. Hovedpersonen er som regel ret uvenligt indstillet over for de andre og er til gengæld eftergivende over for sig selv. Denne modsætning mellem tiden

i handlingen og tiden i fortællingen finder man i alle fortællingerne.

– Men lykkes det nu at få en scene som samtalen mellem Vidal og Jean-Louis, som er ret vanskelig og filosofisk, til at nå ud til publikum?

– Det kommer an på, hvad det er for et publikum. I Frankrig har vi ikke ét publikum, men flere. Det publikum, der har set filmen, må mere eller mindre have accepteret den, for havde det ikke gjort det, var det vel ikke kommet. Men det er udmærket muligt, at et publikum af den slags, der går hen og ser »Borsalino«, eller som går til lystspil eller gangsterfilm, ikke ville have accepteret den. Det interessante er, at der overhovedet findes et publikum, der interesserer sig for åndelige ting, og at dette publikum er ret stort. Det er klart, at det må dreje sig om adskillige hundrede tusinde mennesker.

– Men bliver en sådan samtale som den, vi her taler om (mødet mellem Vidal og Jean-Louis), nu modtaget som noget reelt, eller virker den tværtimod som et postulat?

– I Frankrig er det noget meget almindeligt – og meget fransk – at udveksle tanker på en café. På cafeerne elsker folk at tale – ikke alene om politik, men også om metafysik . . . Franskændene har denne intellektuelle last, som sikkert ikke er nær så udbredt i andre lande. For en franskmænd er der overhovedet ikke noget mærkeligt i at drøfte Pascal eller marxisme på en café, – det er tværtimod det mest oplagte sted at gøre det på.

Oversat af Elli Gambell