

## Jean-Pierre Gorin

Født 1943. Har arbejdet sammen med Jean-Luc Godard siden maj 1968 og er med-instruktør på "Vent d'Est", "Lotte in Italia", "Vladimir et Rosa", "Jusqu'a la Victoire" og "Tout va Bien".

"Vent d'Est" er en refleksion over den politiske films historie og over muligheden for at lave film politisk, idet den bl.a. beskriver et filmholds forsøg på at lave en western med Gian Maria Volonte. "Lotte in Italia" er en refleksion over en marxistisk studines forsøg på at forene teori med praksis. "Vladimir et Rosa" har Godard/Gorin i hovedrollerne og er bl.a. inspireret af Chicago-processerne mod Bobby Seale og andre. "Jusqu'a la Victoire" er den foreløbige titel på den/de film, Godard/Gorin optog blandt palæstinensiske partisaner, og som endnu ikke er redigeret. Ingen af de nævnte film er beregnet på biograf-distribution. Det er derimod "Tout va Bien" med Yves Montand og Jane Fonda i hovedrollerne som henholdsvis en venstre-orienteret "ny bølge"-instruktør og en amerikansk journalist i Paris. De forsøger at orientere sig i forhold til maj 68 og urolighederne på fabrikkerne, og er af samme grund inde i en arbejdsmæssig krise, der osse truer deres private samliv. Under et besøg på en fabrik bliver de indespærret af arbejderne sammen med fabrikkens direktør, og de erkender, at de må lære af arbejderens kamp i stedet for at stå uden for den. \*)



Jean-Pierre Gorin.

### København 1973

*CBT: – Hvordan og hvornår kom du i kontakt med Jean-Luc Godard?*

JPG: – Det var i 1965, da jeg var medlem af en politisk gruppe, som udsendte "Cahiers Marxist-Leniniste". Godard havde set bladet og ønskede at træffe en af os i forbindelse med sit research-arbejde på "Kineserinden". Han traf en masse folk fra forskellige venstre-grupper. Vi begyndte at diskutere film,

\*) Filmene er nærmere beskrevet i en artikel i det svenske tidsskrift "Chaplin" nr. 115.

hvilket osse vil sige at diskutere alle slags problemer omkring filmen, som er med til at skabe den slags film, vi har. Og vi begyndte at diskutere politik og æstetik og æstetik som en form for politik. Det fortsatte som et løst venskab de følgende år. Jeg var ikke direkte involveret i manuskript-arbejdet på "Kineserinden". Men mange af de ting, jeg fortalte Jean-Luc, og som ofte var jokes, blev senere brugt i "Kineserinden". Jean-Luc har altid haft en stor evne til at have øjne og øren åbne, snuse ting op og indarbejde dem i sin egen sammenhæng. Længe før jeg traf ham, havde jeg indset, at hans film var de eneste revolutionære film, der blev lavet i Frankrig i dag. Jeg husker premieren på "Les Carabiniers" i 1963. Kun ni personer så den film, og jeg var en af dem.

*CBT: – Mange marxister-leninister kritiserede "Kineserinden" for at være småborgerlig, da den kom frem. Hvad syntes du som marxist-leninist?*

JPG: – Jeg havde blandede følelser. Først var jeg fuldstændig rasende, fordi jeg tog mig selv frygtelig alvorligt dengang, og jeg blev fornærmet over det image, som Jean-Luc gav de grupper, jeg arbejdede i. Mange syntes, han gjorde grin med os, men det var mere kompliceret end som så, og faktisk indfangede filmen virkelig bevægelsens ånd fra dengang. Det var en realistisk beretning og ikke primært en kritisk. Jean-Luc havde stor sympati for alle disse politiske bevægelser, især på grund af deres ungdommelighed.

Da "Kineserinden" kom frem, fandt jeg dens form meget tilfredsstillende, men efter at vi begyndte at arbejde nærmere sammen, har vi set den igen og finder den egentlig meget traditionel rent fortælleteknisk. Mange af dens aspekter virker forældede i dag. Den er meget mindre avanceret end "Jeg ved 2–3 ting om hende" eller "Masculin-Feminin" eller endog

"Made in USA", som jeg slet ikke brød mig om, da jeg så den første gang, men som ikke desto mindre er en meget interessant film i dens forsøg på at sammenkæde to ord, som har meget mere til fælles end de to første bogstaver: politik og poesi.

Vore diskussioner blev mere specifikke og centreredes omkring æstetiske problemer. Vi havde begge et stærkt behov for en radikal forandring i filmkunstens æstetik, hvilket ved første blik kan synes meget lidt politisk, men det er faktisk et politisk problem. Efter "Udflugt i det røde" kom Jean-Luc ind i en krise. Han forsøgte at filme i 16 mm, men besluttede sig til at smide materialet væk. Så lavede han cinetract'er i maj 1968, hvilket var en måde at lave propaganda-film på og samtidig en anvisning på, hvordan man laver film meget hurtigt og billigt. Faktisk begyndte hans krise mod slutningen af 1967, da han tog til Cuba for at optage en spillefilm, men den var dødfødt. Han kunne ikke fuldende den. Da han kom tilbage fra Cuba, blev vort forhold meget tæt.

*CBT: – Godard har sagt, at grunden til at han begyndte at arbejde sammen med dig var, at han var på vej bort fra filmkunsten for at arbejde politisk, mens du var på vej væk fra den politiske lejr for at arbejde filmkunstnerisk.*

JPG: – Jeg havde i lang tid ønsket at lave film, men jeg havde ikke lyst til at gå ind i den traditionelle filmbranche, så jeg begyndte at analysere, hvad der var produceret i Frankrig, og hvilke æstetiske former der ville passe til de problemer, jeg ville beskæftige mig med. Det blev klart, at jeg ikke kunne arbejde med andre end Jean-Luc. Det var samtidig en meget risikabel måde at forsøge at komme i gang på, for Jean-Luc havde hidtil udelukkende været koncentreret om sig selv og repræsenterede hele auteur-teoriens

mystik. I begyndelsen af 1968 arbejdede jeg på fabrik efter at være blevet fyret fra "Le Monde", hvor jeg havde været litteratur-kritiker. Jean-Luc ønskede at lave en film om alle de forskellige grupper af mennesker, der forsøgte at leve alternativt, grupper der var involveret i politik, musik, teater etc. Det skulle være en 24 timers film, der skulle hedde "Communications", og han bad mig lave den maoistiske del af projektet. Så jeg begyndte at skrive på et manuskript, der hed "En fransk film" baseret på de erfaringer, jeg gennem to år havde haft i arbejdet med at organisere politiske grupper. Jeg gav manuskriptet til Jean-Luc – det var et forsøg på at formulere nogle politiske punkter i en æstetisk form, og det blev aldrig filmet. Men alle de film, vi lavede efter 68, stammer på en eller anden måde fra dette original-manuskript: "British Sounds", "Pravda", "Tout va Bien" etc. Jean-Luc føjede en masse refleksioner til manuskriptet, og min egen udvikling sammen med ham føjede yderligere til.

*CBT: – Så dette manuskript var faktisk begyndelsen til Dziga Vertov-gruppen?*

JPG: – Ja, men Jean-Luc var alligevel alene ansvarlig for de første film: "Un Film comme les autres", "British Sounds", "Pravda", og først bagefter blev de krediteret Dziga Vertov-gruppen for at understrege, at selv om de var Jean-Lucs værk, så var de samtidig et resultat af diskussioner mellem os to.

Gruppens navn var oprindeligt en joke, men samtidig var det selvfølgelig en politisk handling på det æstetiske område. Hvis vi ønsker at producere en ny æstetik, der skal afspejle den kendsgerning, at vi i vort eget liv eksperimenterer med nyt indhold og nye modsætninger, må vi markere vort arbejde i noget, der ikke rigtigt eksisterer i øjeblikket: filmarbejdets virkelige historie. Filmhistorien skrives stadig på sam-

me idealistiske grundlag som litteratur-historien. Da vi tog navn efter Dziga Vertov var det for at sige, at selv om vor situation er forskellig, så ønskede vi alligevel at fokusere på den bolsjevikiske revolutions første filmskaber. Vi ønskede ikke at finde en fader-skikkelse, for vi er ikke freudianere, og vi ønskede heller ikke at sige, at nu vil vi gøre, hvad Vertov gjorde. Vi siger blot, at Vertov har en konkret erfaring, som vi kan bruge til vort formål.

*CBT: – Men det har Eisenstein osse. Hvad var grunden til at I valgte Vertov?*

JPG: – Fordi Vertov var fuldstændig ukendt på det tidspunkt og hans virkelige rolle totalt overskygget af Eisenstein, og så fordi han arbejdede med newsreel-materiale og endelig på grund af den utrolige styrke i Vertovs æstetiske og politiske skrifter. Det var en måde at opponere imod Eisensteins glorie på og især mod den måde, hans glorie var blevet opslugt på af den borgerlige æstetik.

Både Eisenstein og Vertov stod i en relativt nem situation, idet de var kædet til den politiske organisation, der forløste det russiske folks kræfter. Den revolutionære kraft passerede gennem disse to kunstnere, og alligevel er der stor forskel på deres måde at fungere på i det historiske forløb, de er en del af. Eisenstein arbejder som auteur, og hans inspiration er i virkeligheden meget traditionel. Selvfølgelig var Vertov osse en slags auteur, det er alle, og problemet er ikke auteur-teorien over for en anden teori. Problemet er, hvordan et individ opfatter sin egen individualitet, og Vertov refererede mere explicit end Eisenstein til de sociale strømninger og opløste sin individualitet i revolutionens strøm. Den forskel, vi trak mellem Eisenstein og Vertov, holder ganske vist ikke for en endelig analyse, og det var tragisk for den æstetiske opfattel-

se, der var brug for dengang, at Eisenstein og Vertov ikke forstod, at de var to ender af samme krop, og vi må tage dem begge i betragtning. Jean-Luc og jeg har altid optrådt som polemikere og ikke som akademiske autoriteter, der fremsagde evige sandheder, når vi foretrak Vertov for Eisenstein. Vi foretrækker dem begge!

Den første film, som Jean-Luc og jeg faktisk lavede sammen, var "Vent d'Est", og så fulgte "Lotte in Italia" og "Tout va Bien". Filmene ville aldrig være blevet lavet, hvis ikke Jean-Luc havde det navn, han har. Og det var meget sjovt at se, hvordan "Lotte in Italia" blev betragtet som et vanvittigt mesterværk, da jeg forelagde manuskriptet, og som et genialt mesterværk, da Jean-Luc forelagde præcis det samme manuskript. Alle spekulerer på, hvordan vi arbejder sammen, og hvem der er ansvarlig for hvad, hvem der siger "Action". Jean-Luc siger "Ac", og jeg siger "tion".

*CBT: – Men når man ser på de tre film, som du har været mest direkte involveret i, "Vent d'Est", "Lotte in Italia" og "Tout va Bien", så synes disse film at være de klareste og mest disciplinerede rent politisk, så er det ikke rimeligt at gå ud fra, at du hovedsagelig har bidraget med den klare politiske analyse af materialet?*

JPG: – Nej, det modsatte er snarere tilfældet, for disse tre film er dem, som jeg hovedsagelig har lavet. Mit væsentlige bidrag var med hensyn til filmenes æstetik, og det er et meget komplekst bidrag i den forstand, at jeg altid har forsøgt at bygge videre på det, jeg allerede kendte. Og hvad jeg kendte var den revolutionære kraft i æstetikken, som Jean-Luc havde etableret i sine foregående film. Alt, hvad jeg har lavet, udspringer af Jean-Lucs tidligere arbejde, og dette

er forklaringen på, at vore sidste film betragtes som meget godard'ske, selv om jeg har lavet det meste af dem. Dette er helt normalt, for jeg havde et behov for at søge tilbage i hans tidligere værker og endog opdage aspekter af hans værk, som han ikke selv havde opdaget. Jean-Luc har aldrig indtaget det standpunkt, at hans tidligere værker skulle være totalt forældede. Det har han været citeret for, men det er ikke sandt. Jeg snakker en masse med Jean-Luc om hans tidligere film, "Les Carabiniers", "Jeg ved 2-3 ting om hende", "Manden i Månen", etc. Det er indlysende at Jean-Luc er den eneste i Frankrig, der har skabt en revolution på det filmæstetiske område, og vi starter ikke fra nulpunktet. Vi starter derfra.

*CBT: – Apropos forbindelsen til Godards tidligere film, så er der i "Tout va Bien" et direkte citat fra indledningsscenen i "Jeg elskede dig i går".*

JPG: – Ja, det var en slags parodi. Det er præcis den samme dialog, men vendt på hovedet, fordi Jane Fonda siger den ret ironisk, og de er enige om, at hvis de starter på den måde, så vil det blive en spøgelsesfilm. Jeg ønskede ikke at kritisere "Jeg elskede dig i går", men man må altid gøre opmærksom på det sted, man taler fra, og mit sted som filmskaber er Jean-Lucs arbejde. Der er både ironi og respekt i sekvensen. Jeg siger ikke: Til helvede med "Jeg elskede dig i går", men jeg gør snarere opmærksom på, at Jean-Luc allerede har sagt dette, og nu vil vi sige det sådan her.

*CBT: – Parret i "Tout va Bien" synes ikke at være et brud med parrene i Godards tidligere film, men er snarere en politisk bevidstgjort udvikling af de tidligere par.*

JPG: – Ja, netop. Vort slogan, da vi lavede "Tout va Bien", var, at vi skulle lave den samme gamle historie, men anderledes, og filmens oprindelige titel var

"Love Story". Vi ville lave en ironisk og munter film, hvor vi spillede på den traditionelle films normer, og det er grunden til, at udviklingen af forholdet mellem Jane Fonda og Yves Montand i filmen ligner andre film så meget. Men netop når det ligner så meget, er der osse en mulighed for at producere nye elementer. Måske er problemet med "Tout va Bien", at det ikke lykkedes os at fortælle den kendte gamle historie forskelligt, for det franske publikum fandt åbenbart filmen *totalt* forskellig. Og derfor er det måske nytteløst overhovedet at beskæftige sig med de traditionelle normer. Vi har brug for at producere film, der virkelig er brudpunkter – vi må producere helt nye elementer, nye billeder, nye lyde, og vi må tage hele montage-princippet op til ny-overvejelse. Det er grunden til, at Jean-Luc er på vej ind i video. Video er en total forandring i opfattelsen af klipningen, fordi man klipper, mens man filmer. Han vil være 10 år forud for sin tid, for det er en totalt ny og ukontrolleret teknik.

*CBT: – Det svarer på en måde til gamle dage, da han skrev manuskript, mens han filmede.*

*JPG: – Ja, på det punkt var han en revolutionær filmskaber. Han gjorde sig aldrig problemer med det fortælletekniske eller spekulerede på, at handlingen skulle bevæge sig fra et punkt til et andet. Hele hans værk er – som Joyce siger det – et værk i udvikling. Han har aldrig spekuleret på indholdsmæssige problemer, men med at finde en form til et bestemt indhold. Og hvis du vil udtrykke noget nyt, er det en modsigelse at bruge gamle æstetiske former. Man må arbejde i filmens kød og blod.*

*CBT: – Principielt er jeg enig med dig, men hvordan løser man så det problem der opstår ved, at når*

*man siger nye ting i en ny form, så har man ikke noget publikum?*

*JPG: – Det er ikke rigtigt. Man har det publikum, en film kan have. Biografer er ikke beregnet på at være fyldte, de er beregnet på at være halv-tomme eller rumme 20 personer ad gangen. Folk, der er interesseret i at lave politiske og progressive film, er stadig indfanget i den gamle Hollywood-opfattelse af, at film bør have et stort publikum, men vi siger meget klart i "British Sounds", at en million kopier af en marxistisk-leninistisk film er "Borte med Blæsten". Vi har arbejdet for 10 personer med nogle af de film, vi har lavet, men i morgen vil disse 10 være 1000 eller flere. Det er en del af en historisk proces, og det er osse et spørgsmål om at tage film alvorligt. Med min næste film, som jeg vil lave alene, vil 1/3 af de punkter, jeg vil forsøge at klargøre, sikkert gå tabt, fordi det er en fuldstændig ukendt film.*

*CBT: – Men jeres valg af Jane Fonda og Yves Montand til "Tout va Bien", var det ikke et forsøg på at nå et større publikum?*

*JPG: – Jo, vi havde brug for at lave sådan en film på det tidspunkt, fordi vi var i en slags ghetto, og vi havde virkelig brug for at komme ud af den. Det var både et strategisk og økonomisk problem. Og for at lave en film, som virkelig ville gribe ind i den måde, folk normalt ser film på, så måtte vi bruge store stjerner, fordi stjerner er filmkunstens grundlag. Men selvfølgelig valgte vi stjerner, som ikke blot var filmstjerner, men osse stjerner i kraft af den holdning, de havde indtaget til sociale og politiske problemer. Samtidig var vort valg bestemt af vores vilje til at gå løs på måske det største problem vi har: at instruere skuespillere på en ny måde, at bryde med det gamle stanslavskij'ske skuespiller-system.*

CBT: — *Så valget af stjerner var altså ikke påtvunget jer af nogen producent?*

JPG: — Nej, vi gik til Jane og Yves, fordi vi havde lyst til at arbejde sammen med dem, vi fortalte dem om manuskriptet og spurgte, om de var villige til at lave det sammen med os, og de accepterede at gøre det gratis på procentbasis, og da vi så havde Janes, Yves' og Jean-Lucs navne, kunne vi skaffe penge til filmen.

CBT: — *Var det vanskeligt at arbejde med store stjerner?*

JPG: — Ja, for de blev anbragt i en arbejdsproces, som var fuldstændig forskellig fra, hvad de tidligere havde lavet. Jane havde lavet "Klute" og skulle til at lave "Et Dukkehjem" med Joseph Losey, og ind imellem filmede hun med os. Men det hjalp meget, at Jane var interesseret i filmen, og osse at hun kom fra en skuespillerskole, der var meget forskellig fra Yves'. Der er mere maner i den amerikanske skuespillertradition, mens franske skuespillere fundamentalt er "naturer", og ligesom Brecht foretrækker vi maner frem for natur. Vi havde helt ærligt store problemer med skuespillerne, og undertiden var vi ved at miste kontrollen over det hele. Det er grunden til, at Jean-Luc ikke bryder sig om skuespillere. Det har han aldrig gjort, og alligevel er de skuespillere, han brugte i sine første film, de store stjerner i fransk film i dag: Jean-Paul Belmondo, Michel Piccoli, Anna Karina.

Det er interessant i "Tout va Bien"; at klassekampen osse er markeret i forskellen på statisternes og de store stjerners skuespil. Arbejderne i filmen spilles af folk, der ikke har nogen større erfaring, og sjovt nok opfandt de en bestemt skuespiller-tradition, der går meget langt tilbage i fransk film. De var overhovedet ikke på samme linie: en fyr spiller som i en Jean



Yves Montand og Jane Fonda som medie-parret i "Tout va Bien".

Vigo-film, og en anden spiller som i en gammel Gabin-film, og en spiller som Arletty, og de mo sig virkelig. Det var en mærkelig proces på den måde at trænge tilbage til rødderne, til Renoir og 30'er-traditionen, som er en politisk skuespiller-tradition med rødder i folkefronten. Det gode ved "Tout va Bien" er måske den stærke følelse, man har af den individualitet hos arbejderne og samtidig en fast vilje eller ånd, på en gang individualitet og medbevidsthed. De to stjerner var virkelig skræmte af den sekvens, for det hele syntes at glide den vej. Det er meget vanskeligt at arbejde med så mange spillere, når man forsøger at producere ikke-psykologiske film eller film, hvor psykologien er helt forsvundet fra, hvad man er vant til.

CBT: — *Men alligevel er "Tout va Bien" jo en psykologisk film, ikke?*

JPG: — Jo, men psykologien produceres af

sociale begivenheder i denne film. Man kan ikke blive involveret psykologisk i "Tout va Bien" på samme måde som man kan i andre film. Det er en film, der skubber tilskueren tilbage, og filmens retninger brydes hele tiden af. Man tror, man skal til at involveres i en normal identifikations-proces, og så eksploderer det hele pludselig. Det er ikke en historie, det er en film om historie.

At lave en film er en måde at spille med sine egne ønsker på, en måde at projicere sig selv ind i historien på, og denne politiske projektion ligger i filmens form. Politik er ikke et spørgsmål om indhold, det er et spørgsmål om form og udtryk, og når man laver en film, beskæftiger man sig med dette. Hvad er en film? Tag f.eks. klipningen. Klipningen er netop den proces, hvor man klipper et bestemt stykke virkelighed i stykker for at føje det sammen på en ny måde. Hvis man ikke totalt bryder med den opfattelse, at i film skal man producere realistiske effekter, så kommer man aldrig ud af stedet. Der er en ikke-realistisk måde at være mere realistisk på, og det er hvad vi arbejder på.

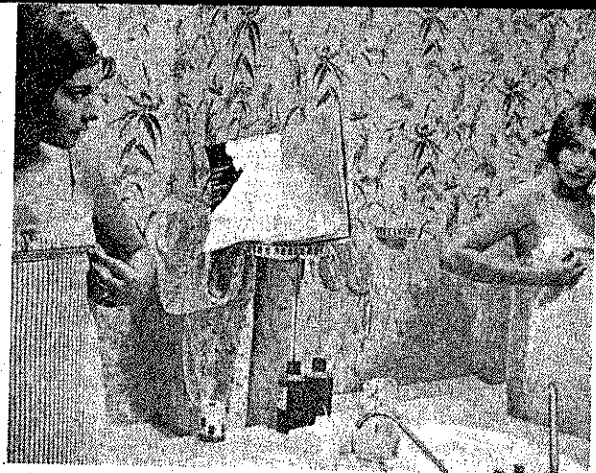
Jean-Luc er på en måde den første, der laver lyd-film. Lydbåndet er stofligt til stede i hans film, og det må vi gå dybere ind i. Det er et grundlæggende problem at være i stand til at høre den sociale musik, vi er involveret i. Folk siger, at vores film er uden musik, men for mig er film som "Lotte in Italia" og "Tout va Bien" meget musikalske film. Jeg mener, at vi har brug for mere musik og poesi i filmkunsten, men når jeg siger poesi, tænker jeg på folk, som virkelig kæmper i sproget, og dette er både en æstetisk og politisk kamp. Alle kritiserer os for at lave de film, vi gør. De betragter dem som ikke-politiske, og de siger osse, at de slet ikke er film, ligesom folk i sin tid sagde om Joyce's romaner, at de ikke er romaner.

*CBT: Normalt betragtes film som et massekommunikationsmiddel, mens du, så vidt jeg kan forstå, opfatter en film som en film. Men hvad vil så den sociale og politiske virkning af dit arbejde være?*

JPG: — Hvis man ikke går ud fra virkeligheden, hvis man ikke går ud fra den kendsgerning, at en film er en film, så kan man ikke producere nogen positiv virkning gennem distributionen af filmen i den sociale struktur. Man må vide, at man er specifik, og man må nødvendigvis beskæftige sig med æstetiske problemstillinger, for de er specifikke for filmskaberens. Hvad den sociale virkning af din film vil være, afhænger af din situation i den sociale struktur, af din placering i produktionsleddet og af den måde, du forsøger at bekæmpe et system, som kvæler dig. Hvis du ikke har dybe personlige grunde til at gøre oprør mod systemet, vil du intet opnå.

At lave en film er en proces, hvor man siger: Jeg er omgivet af tusinder af billeder og lyde. I gaderne i Paris er der en normal lydkode, og jeg ved, hvad den normalitet vil sige, og hvilken effekt den har på mig. Det er en effekt af vanvid. Så forsøg at arbejde på det som filmskaber. Forsøg at splitte denne virkeligheds elementer for at sammenføje dem på en ny måde.

Du har brug for at nå til et punkt, hvor du ikke taler som et ego, men hvor noget taler igennem dig. Dette er en proces, der totalt opløser jeg'et: noget taler gennem mig, og det er historien, ikke blot min historie, men århundreders historie. Det er en virkelig skizofren erfaring, og det er, hvad jeg vil arbejde på i min næste film. Undertiden er den tunge marxistiske snak, den stive politiske tænkning blot en måde at bevare individualiteten på, et forsøg på at beherske virkeligheden. Lad os i stedet forsøge at bryde individualismen og lade virkeligheden tale gennem os. Det



er på præcis dette punkt, at man bryder mystikken omkring auteur-teorien.

Hvis man tager film som "Vent d'Est" eller "Lotte in Italia", er de afspejlinger af de strømninger, vi var virkelig berørt af, dvs. klassekampen i Frankrig. Der er et delirium af historie i disse film. Vi har i vort vestlige samfund brug for et udtryk, som kan forklare og trænge ind i den virkelighed, vi står over for, hvilket er imperialismens virkelighed. Og imperialismen er dette, at et land lever på udbytningen af verden uden for. Europæisk tænkning er fuldstændig lukket inde i sig selv, og når vi ser på os selv i spejle, er det et perfekt billede på vores vilje til at lukke os selv inde. Det er vort forsøg på at fornægte den kendsgerning, at vi lever i imperialismens epoke. Vi er en spejl-civilisation, vi ser hele tiden på vore egne ansigter, og det er et meget europæisk fænomen. I Kina var spejle kun for spøgelser, for de troede, at spøgelser ville blive bange for at se deres eget ansigt. Vi er spøgelser, der udmærket ved, at vor hvide hud betyder død for de mennesker, vi undertrykker.

Se hvad der skete i Kina og dets effekt på os: det er som en vinkel, der åbnes. Vi står over for et kontinent, der sammenkæder og sammenblander marxistiske elementer med det gamle Kinas virkelighed og tænkning. Vi må osse etablere en forbindelse med vor kulturs fortid i stedet for at bekræfte os selv i marxismens navn i et forsøg på at genfinde Guds stemme, som har en total viden om historien. Den totale viden er Gud, men vi har ikke nogen total viden. Dialektik er en sprængt viden. Der er i dag et påtrængende behov for, hvad folk kalder politik, og som mere generelt er historie. Folk kaster sig over historiske bøger i stedet for fiktion.

*CBT: - I har selv gjort et forsøg på at lave en*



"Når vi ser på os selv i spejle, er det virkelig det perfekte billede på vores vilje til at lukke os selv inde." Øverst Macha Meril i "En gift kvinde", nederst Marina Vlady i "Jeg ved 2-3 ting om hende".

historisk film baseret på Palæstina-bevægelserne. Hvad er der sket med den film?

JPG: – Den film har hængt over vore hoveder i 2 år og har passeret 4–5 stadier ved klippebordet. Et af de interessante aspekter ved den film er det umulige i at redigere den, men jeg tror, vi har fundet en mulighed for at reflektere over det umulige i at redigere materialet. Vi planlægger at lave 4–5 film, der hver skal være halvanden time ud af det 10 timer lange materiale, vi har. Det vil være kampfilm i den forstand, at vi ærligt taler om de problemer, der er forbundet ved at forsøge at filme en historisk proces.

CBT: – *Så disse film vil virkelig være om det umulige i at afslutte filmen...*

JPG: – ... hvilket er en mulighed for at afslutte filmen, ja. Det vil være et brud med den normale militante film om udenlandske konflikter. Det palæstinensiske problem rummer en masse korsveje. Hvad er Palæstina, om ikke resultatet af den gamle engelske og franske imperialismes sammenbrud og den nye amerikanske imperialismes afløsning? Hvad er Palæstina, hvis man ikke går tilbage til Zarens Rusland og til Tyskland mellem verdenskrigene. Og hvad er Palæstina, hvis man ikke går tilbage i den arabiske historie, som er fuldstændig ukendt for europæeren. Palæstina er et fundamentalt nutidigt problem, og jeg synes, det er interessant at se, hvordan dette problem rækker tilbage i vore egne liv. Det er mere interessant at eksperimentere med det materiale, vi har filmet, end at lave en film, der foregiver at den er i stand til at opsummere problemets utrolige sammensathed.

CBT: – *Betyder det, at I finder det umuligt at lave en historisk film?*

JPG: – Jeg finder det meget vanskeligt, og yderligere et aspekt er, at jeg er bange for den form for



Fra den/de ufuldendte film om den palæstinensiske situation.

succes, man kunne opnå ved at lave sådan en film. Jeg er på vagt over for dette, at ved at referere til den marxistiske historieteori, kunne jeg levere en slags analyse, som vil blive citeret som en partiel mulighed for at behandle historien, og som kunne integreres i den måde, folk normalt oplever historien på. Måske er en marxistisk film om historien mulig, men jeg tvivler på det, når man ser de vanskeligheder, vi har haft. Jeg tvivler ikke på, at en eller anden form for analyse kunne produceres, men jeg tvivler på, at denne analyse kan transformeres i filmisk form. Problemet er, at man ikke skal lave en marxistisk film om historie, men at man marxistisk skal lave en historisk film. Det er indlysende, at vi fuldstændigt afslår reportagefilmens nemme prestige. Vi laver ikke en film, hvor vi

kan lægge en speakerstemme under, som ville være Guds stemme, der indfanger alle aspekter ved virkeligheden i bevægelse. Vi ønsker at gøre noget meget mere kompliceret, som vil producere en ny form for æstetisk og politisk holdning til problemet.

*CBT: – Når man ser på Godards ældre film, så er de selvfølgelig politiske lige fra den første sekvens i hans første film "Åndeløs", hvor gangsteren skyder politibetjenten ned. Men sandsynligvis er de det på en meget underbevidst måde, uden at Godard selv virkelig har erkendt det, tror du ikke?*

JPG: – Det er ikke problemet. Hvadenten de er det ubevidst eller bevidst, så er de det. Og hvis du tror, at vores underbevidsthed ikke arbejder i "Lotte in Italia", så tager du fejl. Den arbejder langt stærkere end i Godards tidligere film. "Manden i Månen" var meget traditionel rent fortælleteknisk, den kunne umiddelbart forstås af alle, men se en film som "Lotte in Italia", og man vil virkelig blive forvirret. Folk tror, det er en meget selvbevidst film, hvad det ikke er. Når man kommer ud for nogen, der ikke har mulighed for at udtrykke sig som et individ, men forsøger at opbygge sit eget sprog gennem en rejse i teorien, når man kommer ud for nogen, der er skåret af fra sit eget sprogs rødder, så udfolder det politisk underbevidste sig i en grad, du ikke forestiller dig.

Der findes ingen film, hvor kun det underbevidste optræder, men der er heller ingen film, hvor kun det selvbevidste optræder. Når du laver en film, taler noget igennem dig, og dette "noget" er ikke et individuelt indre landskab, men gruppe-fantasma eller historisk fantasma. Folk som Rimbaud og Artaud kan kun forstås, hvis man oplever dem som fuldstændig gennemtrængt af historie, og det samme gælder Jean-

Luc. Når man laver en film, laver man den ikke alene. Man laver den, fordi man er knyttet til en bestemt historisk tradition. Og Jean-Luc har indlysende lavet en revolution i den måde, han har optrådt som auteur på. Han er en meget mærkelig auteur, for han har aldrig produceret nogen form for personlig tale. Som klipper har han hovedsagelig arbejdet på at nedbryde, og du kan høre gennem Jean-Lucs film hele hans historiske baggrund. Det er faktisk ikke Jean-Luc, der laver sine film. Filmene laves gennem en, der tilfældigvis er Jean-Luc. Han placerer sig i en højtalters position.

Enhver film er politisk. Enhver film står bevidst eller ubevidst for noget, så problemet er: *hvilken* form for politisk bevidsthed arbejder i filmen? I en film udtrykker politik sig æstetisk, fordi en film er et spørgsmål om at transformere et bestemt indhold ind i en bestemt form. Brecht har sagt: "Jeg stiller mig selv formelle problemer, fordi jeg stiller mig selv politiske problemer". Og hvad vi er vidne til i dag er, at ordet "politik" får en bredere betydning for hver dag. Det forklarer den holdning, vi har til såkaldt "politiske film", som vi definerer som "film om politik". Det betyder film, hvor en person blandt andre aktiviteter osse foretager sig politiske aktiviteter. Dette er den måde, den herskende klasse definerer politik, og folk er færdige med politik, hvilket i den verden, vi lever i, er en højest politisk udtalelse. Afhængig af hvilken aktivitet folk har i den sociale struktur kan en sådan udtalelse undertiden være meget reaktionær, men vi har osse eksempler på, at denne afvisning af den herskende klasses traditionelle opfattelse af, hvad politik er, kan have en revolutionær betydning og virkning, og her kommer de æstetiske problemer ind, de nye kulturelle former. Det er grunden til, at vi ikke

laver film for noget stort publikum, som er en Hollywood-ideologi.

Vi tror ikke på, at film *fortæller* noget. En film er fortællingen, og den transformering, du fokuserer på, bør transformere selve filmen. Filmhistorien er fuld af film om galskab, film om kærlighed, film om politik, men der er en anselig mangel på gale film, kærlige film, politiske film, hvor filmens tema transformeres ind i filmens kød og blod.

Tag f.eks. skizofrene: de jages af historien, og det gør Artaud og Bataille osse. De driver historien tilbage på deres egne kroppe. De er altid i færd med at tatovere historien på deres hvide hud, og når vi laver en film, så er lærredet blot en hvid hud, der skal tatoveres. Skizofrene kan rejse gennem århundreder, og hvad har vi gjort med filmene "Vent d'Est" og "Lotte in Italia"? De er det perfekte billede på de militante bevægelser dengang, denne utrolige drift af galskab, som var inden i disse bevægelser. De svejer for at blive berørt af historien, ikke på et teoretisk plan, men i filmenes kød og blod. Det er et eksperiment, hvor du når dig selv — ikke som et ego, men som en utrolig opsamling af fælles energi. Lad os bare kalde det en poetisk vision, men folk, som skabte den marxistiske historie-teori beskæftigede sig med den samme form for poesi. Man forstår ikke Marx, hvis man ikke ser, at den fyr gang på gang fik udløsning i beskrivelsen af den kapitalistiske maskine. Han elskede at sammenstille alle elementerne, og det er meget vigtigt at elske, hvad man foretager sig.

Mange politiske folk har bevidst og erklærede interesser, som de kalder revolutionære, men de har osse ubevidste interesser, der kan være fuldstændigt reaktionære, selv om de er kædet sammen med revolutionære interesser, og her er det jeg siger: Mand,

spræng din hjerne, prøv at grave ned i din egen underbevidsthed, prøv og find hvor din virkelige indsats, dine virkelige interesser er. Vi befinder os i en vanvittig struktur, afskåret fra vore egne rødder af et koldt spøgelse, som er den herskende klasses ideologi. Vi må bryde med vor egen individualisme og holde op med at henvise til arbejderklassen som en abstraktion. Vor jagt må være en jagt på konkrete kroppe her og nu. Che havde ret, da han sagde, at en sand revolutionær har en mægtig følelse af kærlighed i sig, og jeg er ikke metafysisk, når jeg siger dette. Jeg er virkelig materialistisk. Der kommer et punkt, hvor ånden får en overvældende stoflig erfaring tilbage, og så er man på et punkt, hvor man er uden for modsigelser som ondt og godt, desperation og glæde, og alt er en total erfaring. I revolutionære øjeblikke er det, hvad masserne søger mod. Maj 68 var en total erfaring. Folk snakkede og dansede i gaderne og foretog sig alle mulige vanvittige ting, og når man har oplevet det en gang, ønsker man, det skal ske igen og igen.

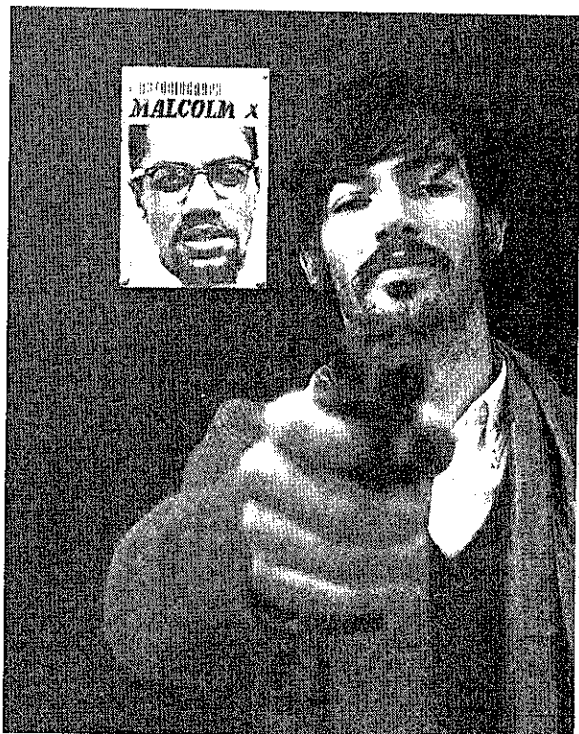
McLuhan tog grundlæggende fejl, når han talte om Gutenbergs død. Til trods for en civilisation af billeder og lyde, så ser folk ikke film, de læser dem, fordi de er mærket af bogen. Det er ikke tilfældigt, at vi fuldstændig savner evnen til at se, det er et historisk fænomen i den imperialistiske verden. Hvis du tager den gamle mexicanske kultur, ser du, at forholdet mellem trolldanden og den unge mand, han skal indvie, er det helt modsatte af vort traditionelle forhold mellem lærer og elev. Det er et risikabelt forhold, og trolldanden giver ikke sin viden videre. Hvad han viderebringer er den måde, han modtog sin viden på. Forholdet er baseret på erfaring og ikke på litterær viden. Du ser det i Carlos Castanedas vidunderlige bøger om Don Juans lære. De er de første bøger, der



Gian Maria Volonte som kavalierist i "Vent d'Est".

rummer en fundamental kritik af vor vestlige tænke-måde.

Undertiden føler jeg mig som en meget gammel indianer, og jeg ville gerne snakke mexicansk. Marxisme lærer mig ikke at leve, og jeg ønsker ikke at kalde mig marxist. Det overlader jeg gerne til folk, der får tilfredsstillelse ved at kalde sig marxister. Man kan være lærer i marxisme. De generer ikke nogen. De står bare og underviser derovre, men hvor er livet?



Situation fra "Kineserinden": "Faktisk indfangede filmen bevægelsens ånd fra dengang".