

samtale med Jean-Claude CARRIÈRE

Manuskriptforfatteren fører i disse år en ofte meget tilbagetrukket rolle i filmdebatten, dels fordi mange betydelige film laves uden manuskript, dels fordi mange instruktører skriver deres manuskripter uden hjælp fra andre. Jean-Claude Carrière er imidlertid en manuskriptforfatter, hvis navn man ofte er stødt på. Han har været medarbejder på alle Pierre Etaix' spillefilm og på Louis Malles »Viva Maria«. Men det er først og fremmest hans samarbejde med Luis Buñuel, der har vakt interesse. Carrière har været medforfatter på »En kammerpiges Dagbog«, »Dagens Skønhed« og »Mælkevejen«. Samtidig har Carrière som dramatiker vakt opsigt i den parisiske teaterverden ved bl. a. sammen med skuespillerinden Delphine Seyrig at arrangere diskussioner med publikum efter forestillingen. Han har også skrevet romaner, af hvilke »L'Alliance« var grundlaget for en ny fransk film præsenteret på Venezia-festivalen i år og instrueret af Christian de Chalonge. Endelig er han skuespiller og spiller hovedrollen i »L'Alliance« som en lidt sky dyre-specialist, der gifter sig via et ægteskabs-bureau (med Anna Karina) og lever alene med hende i en verden, der mere og mere synes styret af hans mange dyr. Carrière huskes også fra en lille rolle i »Mælkevejen«, hvor han spillede biskoppen.

Det kan ikke undre, at Jean-Claude Carrière også har planer om at instruere film. Han har allerede lavet en kortfilm, og til næste år vil han muligvis instruere en spillefilm – på betingelse af at han kan finde en habil manuskriptforfatter at arbejde sammen med, siger han. En samtale med Carrière (optaget på bånd på Hotel Excelsior i Venezia) må naturligt nok komme til at dreje sig om hans samarbejde med Luis Buñuel.

– Jeg har skrevet fire manuskripter sammen med Buñuel, fortæller Carrière. Foruden de tre, der er blevet til film, har vi også skrevet »Munken«, som aldrig blev indspillet, fordi producenten gik fallit. Vi skrev manuskriptet umiddelbart efter »En kammerpiges Dagbog«, og jeg tror, manuskriptet er det bedste, vi har skrevet sammen. Det er baseret på en fantastisk engelsk roman fra 19. århundrede, »The King« af Monk Lewis, men desværre bliver manuskriptet næppe realiseret nu. Buñuel ønsker ikke at filme det, og det skyldes vist nok en form for overtro hos ham: Når filmen ikke kunne laves på det tidspunkt, han følte rigtigt, så ønsker han ikke at lave den nu.

Til gengæld arbejder vi nu sammen på et andet manuskript. Jeg har tilbragt sommeren i Mexico sammen med ham og har skrevet første udkast til en ny film baseret på vort eget tema. Vi regner med at fuldføre manuskriptet i Spanien oktober/november, og hvis det lykkes at finde en producent, vil filmen blive indspillet i begyndelsen af næste år. Den handler om en gruppe på seks gamle venner, som forsøger at få arrangeret en middag sammen, – men det lykkes aldrig for dem af mange forskellige grunde.

– Det lyder som en omvendt version af »Morderenglen«, hvor de godt kunne spise til middag sammen, men var ude af stand til at forlade hinanden bagefter.

– Det er rigtigt, – men jeg kan ikke sige noget om projektet på nuværende tidspunkt. Dens form er endnu meget usikker.

– Hvordan foregår Deres samarbejde med Buñuel? Sidder I og skriver sammen?

– Buñuel arbejder altid efter en meget præcis plan: Tre timer om formiddagen og tre timer om eftermiddagen sidder vi sammen som to skoleelever hos hinanden, som regel på et godt hotel i Mexico eller i Spanien, altid det samme hotel og det samme værelse. Vi taler intensivt sammen om emnet, og jeg skriver notater ned. I løbet af nogle dage har vi en bred idé om filmens tema, og så skriver jeg historien ned på nogle få sider. Derpå begynder vi at udvikle den og gå i detaljer med scenerne. Buñuel skriver aldrig et ord selv. Det gør jeg altid om aftenen: scene-udvikling og dialog. Næste morgen læser vi det sammen, vurderer det, synes om det eller ændrer det. Som regel skriver vi 3–4 forskellige versioner af manuskriptet, før vi når frem til det definitive.

– Hvordan indledtes jeres samarbejde?

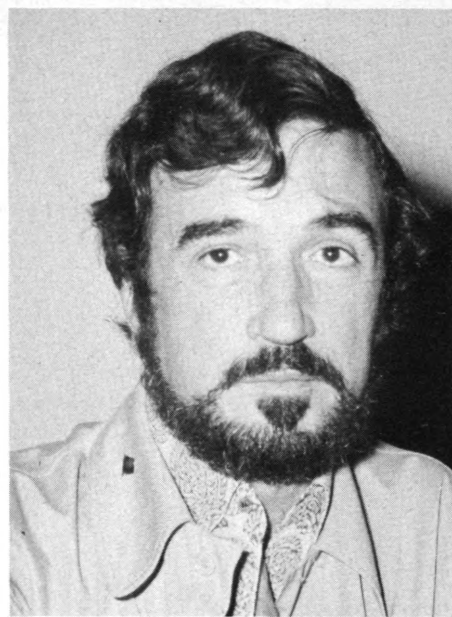
– Det var et rent tilfælde. Buñuel planlagde en film i Frankrig, og han taler udmærket fransk, men ikke tilstrækkeligt til at kunne skrive en fransk dialog. Derfor havde han brug for en fransk skribent, der kendte den franske provins godt. Jeg blev præsenteret for ham af en producent under Cannes-festivalen 1963, og vi kom fra starten godt ud af det med hinanden.

– Deres første film med Buñuel, »En kammerpiges Dagbog«, blev også lavet af Renoir, men så vidt jeg husker hans version, er den langt mere optimistisk end jeres?

– Vi har aldrig set Renoirs film, hverken Buñuel eller jeg. Mens vi arbejdede på manuskriptet, forhørte vi os hos Truffaut om Renoirs film, og han bad os om ikke at se den, fordi den ifølge ham skulle være ret dårlig. Vi adlød ham og har aldrig set den! Hvad der interesserede Buñuel i filmen, var naturligvis dens politiske aspekt, dens satire over bourgeoisiet, og denne side fandtes ikke i Mirbeaus roman, – men den har været kraftigt til stede i de Buñuel-film, jeg har arbejdet med på.

– »Dagens Skønhed« er en film, der har forvirret mange mennesker med dens stadige veksel mellem virkelighed og dagdrøm. Den er blevet fortolket på mange måder.

– Filmens dagdrømme var ikke til stede i Joseph Kessels tilgrundliggende roman. De er fuldstændig vores arbejde. Bogen er i øvrigt meget dårlig, et gammeldags fransk melodrama fra 20'erne. Men bogen vakte skan-



Jean-Claude Carrière.

dale dengang med dens beretning om en ung kvinde fra bourgeoisiet, der går på bordel, og jeg husker, at Buñuel udelukkende var tiltrukket af selve handlingen. Alle filmens personer og dens dagdrømme er skabt af os selv.

– Er det muligt for Dem at sige præcis, hvad der er virkelighed og hvad der er fantasi i filmen?

– Nej, ikke præcist, og det er også lige meget. Filmen bevæger sig ikke blot på to, men på flere planer, der strækker sig fra virkelighed til fuldstændig indbildning, og for Buñuel har det været vigtigt at vise, at det, vi kalder »dagdrøm«, kan være fuldt så virkelig en måde at opleve på, som det vi kalder »virkelighed«. Under manuskriptarbejdet varierede vi hele tiden disse forskellige planer, og ikke engang Buñuel og jeg vil formentlig være enige om, hvad vi opfatter som virkelighed i filmen. Husker De historien om hertugen på slottet. I den første version af manuskriptet havde hertugen en tjener, der kom til bordellet og bad om en prostitueret til sin herre, og dette var indlysende virkeligt. Men i den anden version kasserede vi tjeneren med det resultat, at nu kan hele sekvensen opfattes som hustruens dagdrøm, – og faktisk ved vi ikke selv, om sekvensen er drøm eller ikke. Christian de Chalonge har benyttet sig af samme teknik i slutningen af »L'Alliance«: ved at gentage filmens begyndelses-scene til sidst sætter han pludselig spørgsmålstegn ved, om hele filmen måske er en dagdrøm. Jeg er i øvrigt ikke enig med ham i, hvorvidt dette spørgsmålstegn er berettiget, og det findes ikke i min roman. Måske vælger vi at stryge det af filmen, når den får rigtig premiere.

– De fleste var også meget forvirrede over slutningen på »Dagens Skønhed«?

– Det var vi skam også. Men Buñuel holder meget af denne åbne slutning, og jeg selv elsker den, – jeg ved ikke hvorfor, men jeg elsker den. For mange mennesker er slutningen fuldstændig hallucinerende. Især har mange kvinder spurgt os om, hvorfor vi bruger et barn i slutningen. Og der findes ikke noget barn i slutnings-scenen, men de så alligevel et barn. Det er meget interes-

sant. Virkeligheden og ikke-virkeligheden bliver hele tiden blandet sammen.

– *Hvordan fortolker De selv slutningen?*

– Jeg fortolker den ikke, – jeg føler den. Der er en berømt sætning af André Breton, et uddrag af det andet surrealistiske manifest: »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le bien et le mal cessent d'être perçus contradictoirement.« Jeg tror, at mod slutningen af »Dagens Skønhed« nåede Buñuel at realisere denne sætning om ophævelsen af dette at opleve tilværelsen i modsætninger. Buñuel var, er og vil altid være surrealist, og i vort samarbejde forsøger vi mindst af alt at være fornuftige eller logiske.

– *Deres sidste film sammen, »Mælkevejen«, var især for mange irreligiøse danskere vanskelig at få et forhold til på grund af dens udpræget katolske reference-rammer. Buñuel, der altid har været stærkt anti-katolsk, har han med denne film alligevel forsøgt at lave et katolsk eller et kristent kunstværk?*

– Nej, det er en fuldstændig anti-katolsk og ateistisk film, men Buñuel, der er opdraget i et katolsk miljø, er selvfølgelig meget optaget af katolicismen. Hvordan er det muligt at frigøre sig fra barndommens erindringer og påvirkninger? Det gennemgående tema i filmen er kætteriernes, menneskers afvigelser fra dogmerne. Kætternes historie har altid optaget Buñuel meget, fordi man kan uddrage evigtgyldige perspektiver ved at beskæftige sig med dem, der afviger fra det vedtagne. Vi skrev manuskriptet i 1968, da den sovjetiske besættelse af Tjekkosllovakiet fandt sted, og hvad der skete i Tjekkosllovakiet var præcis den form for kætteri, vi beskæftiger os med i filmen: tjekkerne afveg fra de sovjetiske dogmer og blev straffet som den katolske kirkes kættere blev det. Gennem hele »Mælkevejen« kan læses en række evigtgyldige historier, som intet har med religion at gøre. Vi har en smuk sætning på fransk af André Gide: »Man må altid følge dem, der søger efter sandheden, og frygte dem, der har fundet den!« Folk tror, de finder sandheden mange forskellige steder: i religion, kunst eller politik. I disse detaljer tror de, at de finder sig selv, og på grund af detaljerne er de i stand til at dræbe eller dø. Det er, hvad man kalder fanatisme, og »Mælkevejen« er en film om fanatisme. Den er anti-katolsk, fordi den katolske kirkes holdning til kætteri ikke kan forsvares. Den var tyrannisk og forfærdelig, og den dræbte så mange mennesker.

– *Men selv om filmen er imod den dogmatiske katolske kirke, synes den alligevel at være for en mystisk, religiøs livsoplevelse?*

– Som De sikkert ved, bliver Buñuel ofte citeret for sætningen »Gud være lovet, at jeg stadig er ateist«, men i virkeligheden er det ikke Buñuel, der har konstrueret den sætning. Det er en gammel spansk talemåde. Derimod siger Buñuel ofte, at kunst ikke kan skabes uden et vist mål af mystik. Han er ateist, – han tror ikke på Gud, men han tror på det mystiske. Han tror ikke, at alt kan forklares og er klart om vort liv og vor død, men dette er ikke nogen grund til at tro på Gud.

Chr. Braad Thomsen

FILMENE

ELSKER - ELSKER IKKE?

Med »Elsker – elsker ikke?« bringer Truffaut med sin mageløse kombination af varme, humor og psykologisk indsigt føljetonen om Antoine Doinel til en foreløbig afslutning. Antoine er blevet gift med Christine fra »Stjålne kys« og nu skildres ægteskabets første år – der også bringer deres første barn – Antoinets skiftende job og hans sidespring med den japanske pige Kyoko.

Ægteskabet bringer modsætningerne under samme tag. Hun er lidt borgerlig, har fast arbejde som lærerinde i violinspil, er desuden principfast og med tro på klare linjer. Han derimod kun tilsyneladende etableret, endnu i forvirringens tid. Det arbejde, han tjener penge på, er uden betydning for hans ambitioner. Han er selvoptaget og kredser til stadighed om sine egne muligheder. Delvis i det skjulte arbejder han på en roman om sin egen ungdom, den skal »henvende sig til alle«. Christine er tryk og følger den bane, der er stukket ud, Antoine improviserer og vil ikke lade sig låse fast. Når det hele til at begynde med ser så veletableret ud, med en pæn og nobel lejlighed som ramme, skyldes dette ikke Antoinets men svigerfaderens indsats, og når de ovenikøbet meget hurtigt får en telefon, skyldes det dennes bekendtskab med en senator. Antoine accepterer denne genvej til goderne, men det betyder ikke, at han ikke gennemskuer det system, han er ved at komme ind i. Takkebrevet til senatoren bliver stoppet af Christine, da hun ser hans indledning: »Tak fordi De på tre uger har skaffet os, hvad andre er år om at få...«

Polerne i dette afsnit af Antoinets liv er sønnen og elskerinden. Med hans forhold til babyen gennemspilles en ny version af den faderrolle, som er et tilbagevendende træk i Truffauts film og som Truffaut selv lægger ryg til i rollen som dr. Itard i »Den vilde dreng«, der, for at tydeliggøre rollen på en anden led, er dediceret til Jean-Pierre Léaud.

I skildringen af forholdet til elskerinden lægger »Elsker – elsker ikke?« sig tæt op ad »Silkehud«. Som Lachenay er Antoine fascineret, men kan ikke gå helhjertet ind for sagen og være konsekvent. Det ene udelukker ligesom ikke det andet. Elskerinden må i begge tilfælde tage beslutningen for den ubesluttsomme. I »Elsker – elsker ikke?« kan den lange og penible restaurationscene, hvor Antoine hele tiden må ringe hjem og betrosin nød til Christine, sammen med en række andre anbringes side om side med scener i »Silkehud«. Dette kræver ikke nogen spidsfindig udlægning, for Truffaut har godtgjort, at der er tale om en helt bevidst parallelløring: han har drejet næsten identiske scener, blot med yngre skuespillere, bl. a. for at tage en lille, indirekte hævn over »Silkehud« fiasko. Dette er den uvæsentlige side

af sagen, den væsentlige at begge film primært vil vise, at hustruen er mere interessant end elskerinden. Dette sker meget eftertrykkeligt i Antoinets tilfælde, for efter at den første fascination af det eksotiske har lagt sig, begynder det at knibe med kommunikationen. Tiden går med lange middage og mellem retterne smiler man til hinanden på japansk, så Antoine bliver helt øm i kæberne af det. Det intetsigende ved elskerinden i forhold til *la femme légitime*, for at bruge Truffauts eget udtryk, illustreres kontant gennem den konventionelle japanske høflighed, den beherskelse og tillukket over for omgivelserne, som øjeblikkelig overtager, da Kyokos lille nødvendige udspil har fået Antoine i garnet.

Forholdet til svigerforældrene benyttes også til at uddybe en anden side af Antoine. Deres villa (intet forandret fra »Stjålne kys«) fungerer som et neutralt og i det store hele lykkeligt helle for ham (NB underlægningsmusikken i disse scener), der kommer godt ud af det med svigerforældrene. Som Antoine selv siger: han elsker piger med flinke forældre – og »L'amour à vingt ans« leverer rigeligt stof til forståelse af baggrunden for denne bemærkning.

Igen vælges en lilleverden, en afgrænset scene, hvor hovedtrækkene i det truffautske univers kan samles. Baggården her har samme funktion som detektivbureauet i »Stjålne kys«. I dens centrum står Antoine og farver roser for en blomsterforretning samtidig med at han forsøger at eksperimentere sig frem til *le rouge absolu*. Omkring ham finder vi naboerne, operasangeren og hans italienske kone med deres tvivlsomme version af ægteskabelig lykke, den gamle pensionist, der nægter at komme ud af sin lejlighed, før Pétain får æresoprejsning, ejeren af stedets lille restauration, der brænder små sjofeter af, når Christine går forbi, servitricen Ginette, der har indkøbt en pyjamas, men kun sover i overdelen i håb om, at dette kan friste Antoine til at aflægge en visit, endelig en tavs og mystisk lejeboer, der altid spadserer tavs gennem gården uden at se hverken til højre eller venstre. Han er malplaceret, i hvert fald vanskelig at placere. Beboerne døber ham hurtigt »kvæleren« og fantasierne om hans seksualforbrydelser blomstrer frit.

Truffaut leder her bevidst tanken hen på den tilsvarende figur i »Stjålne kys«, den mystiske bejler, der har tid til at vente på at Christine frigør sig fra »de midlertidige personer« til fordel for ham selv, »den definitive«. Gennem hele »Stjålne kys« forbliver han et foruroligende, truende element, foruroligende for Antoine helt ud i filmens sidste billede, hvorimod mystikken omkring »kvæleren« hæves efter nogen tid. En aften ses han i fjernsynet med en imitation på Delphine Seyrig i »I fjor i Marienbad«. Isen er brudt, han er skuespiller og får klap