

Interview med Alain Tanner

Laurent Bonnard

– Et udgangspunkt? En universitetsfilmklub, som Claude Goretta og jeg startede i Genève i 1951. Det lå inden for det muliges rammer at se film, men at lave dem selv tilhørte drømmeverdenen. Det var i fjernsynets barndom, og vi havde ikke skygge af chance for at lære noget der, ikke mindste mulighed for at få en fod indenfor, f. eks. som assistent. Af den grund opstod der en vis resignation. Jeg foretog mig lidt af hvert for at få tiden til at gå, var journalist, sejlende. Og to år efter jeg havde afsluttet mine studier, tog jeg i en alder af 25 til London under det falske påskud, at jeg var nødt til at lære engelsk. Der plantede jeg mig på filmmuseet og rokkede mig ikke ud af stedet. Der mødte jeg »the free cinema«, repræsenteret af Lindsay Anderson, som jeg boede hos i to år, Reisz og Richardson. Gennem disse kontakter fik jeg først et job på filmmuseets arkiv, senere chancen for at optage en film sammen med Claude Goretta, som jeg havde hidkaldt fra Genève.

– Mens Goretta tog tilbage til Schweiz for at arbejde ved fjernsynet, blev du i England ...

– Ja, ved BBC som producerassistent ved dokumentarafdelingen. I et år. Derefter blev min arbejdstilladelse ikke forlænget, og jeg besluttede at forlade England, selvom alle juridiske vanskeligheder havde kunnet overvindes, hvis jeg havde haft tålmodighed endnu et par måneder. Jeg gav faktisk på det tidspunkt afkald på at blive engelsk. Af én enkelt grund: jeg blev klar over, at det ville blive for alvorligt et handicap på et område som filmen at være afskåret fra at arbejde på sit modersmål i en social virkelighed man kender. Det blev særdeles føleligt, når vi optog i minebyer i provinsen, hvor jeg følte mig fuldstændig som i en fremmed verden. Det er noget helt andet med hovedstaden, hvor det er relativt let at blive integreret i et kosmopolitisk og gæstfrit miljø.

– Men du tog alligevel ikke tilbage til Schweiz.

– Nej, jeg standsede i Paris. Starten på den nye bølge: alle troede, at de kunne lave film ... Jeg blev to år uden at lave noget særligt; en uproduktiv periode, småjobs som assistent i kommercielle film.

– Du nærmede dig umærkeligt Schweiz ...

– Ikke bevidst! Dog blev det i 1960 til en film om Ramuz i samarbejde med Franck Jotterand. En interessant chance, men i dag forekommer det mig absurd at lave en film om en forfatter, især om en afdød. Men dengang gjaldt det om at gribe chancen i farten; der var ikke tale om at få muligheden for at skabe noget fuldstændigt uafhæn-

gigt; alt skete på kommando. Tag som eksempel den tyve minutters kortfilm om skolearkitektur, som vi optog til triennalen i Milano i 1961, en poetisk blanding af mursten, beton, jern, børn, lege og lyde, som skulle gå over tre lærreder. Derefter »Les Apprentis« i 1963: i begyndelsen var der en god idé i den, men den gik i opløsning på grund af kompromiser, som måtte indgås af produktionshensyn. Oprindeligt ville jeg følge en lille gruppe lærlinge fra Genève i deres dagligdag og gennem dem give et billede af de unge i de schweiziske byer, men efterhånden som projektet tog til i omfang, ændrede temaet sig og blev fuldstændig ubestemmeligt. En fiasko på grund af manglende politisk modenhed, også over for det problem, som lærlingene udgjorde – men også en fiasko af teknisk karakter, fordi filmen blev optaget i 35 mm, selvom det var helt klart, at det var 16 mm, der skulle bruges til den slags eksperimenter.

– På det tidspunkt begyndte du så inden for fjernsynet.

– I virkeligheden kom jeg aldrig rigtigt indenfor: jeg var hele tiden honorarlønnet, så jeg stod ret frit over for valget af emner. Den første reportage jeg foreslog var Blackpool i august, og efter den kom jeg ofte tilbage til England, fordi jeg kendte landet så godt. Fjernsynet var starten på forsøget med synkronlyd og håndført kamera.

Fiktionen tiltrak mig ikke, og den dramatiske genre interesserede mig overhovedet ikke. Jeg har aldrig lavet andet end reportager for TV, ialt vel en 40 stykker.

– Det bliver ialt 4 års arbejde inden for samme genre, fra 1964 til 1968.

– Ja, men efterhånden afsløres TV-reportagens begrænsninger, som først og fremmest er af teknisk art: mangel på tid, midler og overvejelser. Så kommer man ind i rutinen, og med den følger en særlig utilfredshed, som opstår, fordi man med sikkerhed ved, at man kan fortsætte til evig tid i det spor, som man er startet i. Når man er kommet til et vist stadium, må man have chancen for at kunne nyde godt af en Perraults midler og arbejde et år med et bestemt emne, gå i dybden og virkelig forny sig. På det tidspunkt havde jeg kunnet standse op og kaste mig over »dramatikere«, men jeg har aldrig forstået, hvad der kunne være af interesse i det grydeklare teater ... Forlorte film, forkerte travellings, alt for tungt kamera – alt det fristede mig ikke. Og mens jeg rent praktisk røg ind i en blindgyde, beviste Michel Souters første film, at det var muligt at lave fiktionsfilm med meget begrænsede økonomiske midler. Indtil det tidspunkt lå fiktionsfilmen uden for min rækkevidde på grund af de bety-

delige indskud, den krævede, og det handicap så ud til at være uovervindeligt. Nogle, f. eks. Goretta, omgik denne vanskelighed ved at lave spillefilm inden for fjernsynets rammer, og jeg havde også vendt mig mod den mulighed, hvis ikke Gruppe 5 var opstået i 1968 og gav filmfolk som Roy, Lagrange, Goretta, Soutter og mig mulighed for at optage film med fjernsynets hjælp.

– Før »Charles død eller levende« lavede du endnu en reportage til TV om maj 68.

– Lige så snart muligheden for at lave spillefilm med Gruppe 5 dukkede op, begyndte jeg på et manuskript uden at vente på at blive frigjort fra alle kontrakter med TV. Den sidste reportage, som jeg efter planen skulle deltage i, var maj 68: det disponible hold ventede utålmodigt i Genève på, at det skulle blive den dato, som vi havde fastsat 6 måneder før, så man kunne komme af sted til Paris. Maj føjede sig således til mit arbejde som drejebogsforfatter: det ville trods alt have været noget bagvendt at være en måned i Paris på det tidspunkt og så komme tilbage som om der intet var sket!

– Hvordan var det rent praktisk med »Charles død eller levende«?

– Allererst må det siges, at vi havde et meget stramt budget, og at det drejede sig om at tilpasse manuskriptet



Still/Alain Tanner (yderst til venstre) under indspilningen af »Charles mort ou vif«.

til de økonomiske muligheder og ikke omvendt. Dette forudsatte, at filmen blev optaget i 16 mm og derefter blæst op til 35 mm, og at vi måtte arbejde med et lille hold; begge dele var praktiske betingelser, som jeg var kendt med, fordi jeg i fire år havde arbejdet under lignende betingelser. Skuespilleren François Simon spillede en enorm rolle med hensyn til den færdige films fremtræden. Hvad resten angår, sprang jeg lidt ud i det uvisse: det var min første spillefilm, min første kontakt med skuespil-

lere... Jeg kendte intet til fiktionsfilmens problemer, og jeg havde fornemmelsen af at lave en ubetydelig film. Soutter havde på det tidspunkt lavet to film, som aldrig var blevet distribueret, nemlig »La Lune avec les Dents« og »Haschisch«, og man kunne forudse, at »Charles levende eller død« ville få samme skæbne.

Når man beslutter sig til at begynde optagelserne, er en del af arbejdet velovervejet og aftalt på forhånd, men succes'en afhænger i sidste instans af en mængde faktorer, som man er ude af stand til at kontrollere, før man befinder sig på optagelsesstedet – selve atmosfæren under optagelserne og ens forhold til de mennesker, man arbejder sammen med. Jeg kunne fortsætte med at arbejde i det uendelige på et manuskript, indtil det er perfekt. Men når det først er perfekt, er det dødt, og man har tabt lysten til at filme det. På et vist tidspunkt må man altså kaste sig ud i det og puste liv i et åndeligt foster, der endnu ikke har været legemliggjort.

– Og det er i samme ånd, du har optaget »Salamanderen«?

– Økonomisk set var betingelserne ikke de samme: jeg havde muligheden for at lave filmen før opløsningen af Gruppe 5 takket være et produktionskreditsystem, der blev oprettet i Schweiz i begyndelsen af 1970, lidt penge som »Charles« havde indbragt, og en interesseret person, der en skønne dag tilbød at investere et vist beløb i filmen uden at stille nogen betingelser...

– Et rent held...

– Ja, faktisk.

– Mens du selv havde skrevet manuskriptet til »Charles«, sikrede du dig samarbejde med John Berger til »Salamanderen«. Tyder det på en vis tøven over for at skulle gå i gang igen med et vanskeligt forsøg?

– Faktisk har mine erfaringer været ens i begge tilfælde. Jeg havde skrevet en drejebog på ca. 20 sider, jeg havde en hel bog fuld af noter, som jeg havde taget siden juli 70, men jeg var ikke helt tilfreds – historien manglede visse meget væsentlige punkter: personerne stod klart nok for mig, men jeg forstod endnu ikke helt deres dybere indbyrdes forhold. Det var jeg måske kommet til ved at arbejde længere med dem, men da jeg kender John Berger godt og beundrer ham meget, tilbragte vi tre dage sammen, hvor vi snakkede om emnet, og hvor vi fandt frem til de væsentligste elementer i filmen. Derefter skrev jeg selv den fulde drejebog med dialoger.

– Med de skuespillere in mente, som skulle spille hovedrollerne?

– Ja, med hensyn til de mandlige roller. Jeg havde mødt Jean-Luc Bideau i forbindelse med »Charles død eller levende«, hvor han havde en lille rolle som sygepasser. Valget af ham blev så meget mere indlysende, som han i mellemtiden havde leveret et strålende spil i Soutters »James ou pas«. Med hensyn til Jacques Denis havde jeg set ham spille på »Théâtre de l'Atelier« i Genève, hvor han havde overbevist mig om sine evner. Det er meget nyttigt at vide, hvem der skal spille de største roller, før man skriver drejebogen. Det letter arbejdet med udformningen af deres roller i filmen.

– Og heltinden?

– Jeg ledte først efter hende i Schweiz, nationale skuespillere er absolut prioriterede, men det drejer sig på den

anden side heller ikke om at vælge folk herfra af princip og på bekostning af det, der tjener filmen bedst. I dette tilfælde fandt jeg ikke i den fransktalende del af Schweiz den skuespillerinde, der passede mig. Og så viste det sig, at man netop på det tidspunkt spillede Jacques Rivettes »L'Amour fou« på »l'Atelier«. Bulle Ogier fascinerede mig ved sin måde at udtrykke en vis forvirring på. Jeg tøvede imidlertid med at betro hende rollen som Rosemonde, der jo er schweizisk bondedatter, men denne tvivl varede ikke længe, for så vidt som intet i filmen jo er realistisk fremstillet. Det er helt tydeligt, at Bulle Ogier svarer helt til en side af personen, og at hun som skuespillerinde fuldstændig er i stand til at fremstille de andre facetter i rollen.

– I denne film og i schweiziske film i almindelighed forekommer skuespillerne i deres spil at ligge meget nær op ad deres egen personlighed.

– Det er til en vis grad rigtigt. Bideau har f. eks. en meget stærk personlighed, der alligevel visse steder i »Salamanderen« er holdt meget i ave. Det er for øvrigt uundgåeligt, at der er en vis lighed, og det ville nok være forkert at vælge skuespillere til roller, der slet ikke indeholder noget af deres eget temperament.

– Sammenlignet med »Charles død eller levende« har du så fornemmelsen af her at være kommet publikum i møde?

– Det vil sige, om jeg har lavet en mere publikumsvenlig film? Det har jeg overhovedet ikke tænkt et sekund på! Og jeg nægter fuldstændig at lade mig optage af det problem, der munder ud i en utrolig tilpasning hos vore dages filmfolk. Det forbavser mig meget, hvis man har bemærket, at mine film er blevet mere kommercielle. Da jeg skrev »Salamanderen«, var jeg bange for, at emnet var for dystert, og jeg var overbevist om, at denne film ville være langt mindre kommerciel end »Charles død eller levende«.

– Og hvad er til syvende og sidst hensigten med »Salamanderen«?

– Kontakten til publikum må foregå på flere niveauer. »Salamanderen« sammensætter en tematik, der fremstår meget stærkt i synopsen, og som er synlig i filmens skelet, men som jeg forsøger at udslette lidt efter lidt. Hele arbejdet med drejebogen består i denne tilpasning af den oprindelige plan, som skal ende med ikke at fremstå, som den er.

Emnet er lidt selvbiografisk: de to mandlige hovedpersoner er mig selv arbejdende for TV! Journalisten med alle de problemer, som dette job medfører, den umulige objektivitet og den uundgåelige begrænsning af visionerne. Den anden, forfatteren, står for fantasiens magt. De to holdninger er ikke modsætninger – efter min mening bør de være parallelle eller komplementære. I »Salamanderen« skematiserer jeg dem og stiller dem kunstigt op over for hinanden, fordi jeg placerer dem hos meget forskellige personer, som i store træk skal inkarnere den realistiske og den imaginære attitude. Når man laver reportager eller andet journalistisk betonet arbejde for TV, har man kun ret til den første attitude til livet. Fantasi er forbudt. Men hvorfor skal man vise kendsgerninger, hvis man ikke har mulighed for at forlænge dem ud i fremtiden, at forestille sig hvordan fortsættelsen, de fjerne konsekvenser af virkeligheden vil være, sådan som den er? Man må forestille sig fremtiden for ikke i al evighed at forblive fange af nutidens morads. I Schweiz er fantasi en af de ting, man savner mest: man har indtrykket af, at forholdene

nu engang er sådan, at det altid vil være sådan, at der ikke kan gøres mere ved det, at folk er lykkelige sådan, og at alt er i bedste orden. Men i virkeligheden bør alt jo opfindes påny.

– Som en indrømmelse til sandsynligheden er disse to ansigter af den samme person ikke helstøbte.

– Ja, det er rigtigt, at den, der f. eks. er realist, samtidig ikke har nogen som helst form for praktisk sans. Den kontrast kan jeg godt lide. Godard blev engang spurgt, om en bestemt film var selvbiografisk, og han svarede, at det var den ikke, men selv om den havde været det, så afbilleder man aldrig sig selv, som man er, men som man gerne vil være. Jeg ville meget gerne være mere praktisk anlagt, være mere realitetsbetonet, mere fantasifuld. De tre hovedpersoner indeholder hver lidt af den person, jeg selv gerne ville være. Jeg ville gerne være som journalisten, som finder det ligegyldigt at betale husleje, som forfatteren, der kan reparere en knallert, som sandsynligvis har en højere arbejdsmoral end jeg, og som pigen der har det fysiske mod til at gå sin vej uden at vide, hvad fremtiden har i vente til hende.

– Hvad repræsenterer den unge pige i forhold til de to mandlige personer?

– Bulle Ogier er den person, der afslører nogle ting, samtidig med at hun også fremstår som et selvstændigt individ i den forstand, at hun selv udvikler sig hen imod en bevidstgørelse om virkeligheden. Men frem for alt personificerer hun det instinktive oprør, som også munder ud i fantasi, og som kan være et lige så effektivt udgangspunkt som alle de ideologiske skemaer.

– Det lyder meget didaktisk . . .

– Det gør det måske i begyndelsen, men det væsentlige punkt er at nå frem til at indpuste liv i det oprindelige didaktiske skema.

– Hvis der er et budskab i filmen, bliver det så ikke forvansket af, at personerne dropper det hele i slutningen af filmen?

– I virkeligheden dropper hverken den ene eller den anden noget. Når journalisten rejser, er det fordi han kan klare sig bedre andetsteds, og forfatteren fortsætter det liv, han har valgt. Han spiller for resten den mest positive rolle over for pigen i slutningen: takket være ham forstår hun et og andet, og hun kan takke ham for, at hun ikke mere accepterer at blive kastet hid og did.

– Situationen forekommer under alle omstændigheder næsten håbløs på trods af den lille smule fremgang . . .

– Jeg tror, at man skal tage håbet fra folk – det er de schweiziske og andre filmfolks første pligt. Ramuz sagde: »Schweizerne kommer aldrig til at foretage sig noget, så længe de ikke i tilstrækkelig grad er blevet bragt til fortvivelse.« Filmen munder ud i en vis bevidstgørelse i lighed med de to mandlige personers udvikling, men jeg vil ikke påtvinge alle den. Det er mit bidrag til en analyse af situationen. I det omfang, hvor det er lykkedes mig at tage ordet (som man ikke var meget for at give mig), hvor jeg har haft lejlighed til at rive værktøjet ud af hænderne på fjenden, kunne jeg dog trods alt ikke forblive i den traditionelle filmiske fremmedgørelse.

(Oversat af Mette Knudsen og Nicki Næsted fra interview i Positif nr. 135, februar 1972. Forkortet af redaktionen).