

Alain Resnais og den subjektive tid

Jens Bruun Christensen



Francois Perier, Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer og Alain Resnais under indspilningen af »Stavisky«.

FÆNOMENOLOGIEN

Den fænomenologiske filosofi tager sit udgangspunkt i menneskets bevidsthed. Alt, hvad vi ved om den ydre verden, ved vi i kraft af vor erfaring af verden opstået gennem vor bevidstheds møde med denne. Fænomenologien forkaster derfor den traditionelle tidsopfattelse. Ifølge denne er tiden nemlig at opfatte som noget objektivt følgende en linie fra fortid over nutid og til fremtid, altså som et fra oven konstrueret kalendersystem. Tiden hviler, ifølge denne opfattelse, i sig selv som noget uafhængigt af den menneskelige bevidsthed, og på dens linie skulle man altså kunne placere fortidens øjeblikke på rad og række som isolerede stykker fortid, hvortil nutidens øjeblikke vil kunne føjes, når også de engang er blevet til fortid. – Denne tidsopfattelse findes i langt de fleste film.

For fænomenologerne er tiden derimod en subjektiv foreteelse med udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed. Og her opfattes tiden ikke som en strøm fra for- til nutid, men som en tilstand, hvor før og efter er ophævet til fordel for en række øjeblikke, der alle er nutidige. Nu-

tiden er menneskets eneste tid, og tænker man tilbage på noget fortidigt, sker dette i et nutidsøjeblik. Det er udelukkende gennem vor hukommelse og fantasi, at for- og fremtid manifesterer sig, men i begge tilfælde er der tale om nutidsperceptioner fremfor om »rigtig« for- og fremtid. Thi fremtid er *kun* det, der *endnu ikke* er nutid, og fortid *kun* det, der *ikke mere* er nutid. – Denne tidsopfattelse findes i Alain Resnais' film.

Fænomenologerne dømmer altså mennesket til at leve i nutiden. Men mennesket har i sin søgen efter en forklaring på sig selv – hvad er vi om ikke netop vor fortid? – vanskeligt ved at gå med til denne opfattelse. Det føler, at fortiden undslipper dets herredømme, og at det derved mister sin identitet. Det sande paradis ligger begravet engang i fortidens tåge, og mennesket forsøger derfor at få den tabte fortid tilbage. Hvor tiden i den traditionelle opfattelse og i den traditionelle film hvilede i sig selv, mens den løb roligt fremad, er den nu i den moderne opfattelse og i Resnais' film blevet til noget destruktivt, der som en kile skyder sig ind mellem mennesket og lykken.

ELLE, X, HELENE, DIEGO OG RIDDER

Den franske kvinde i »Hiroshima min elskede« genkalder sig gennem sin japanske elsker sin fortid. Da hun om morgenen efter de tos kærlighedsnat betragter japanerens hånd, forbinder hun i et kort glimt til en anden hånd, tilhørende en person fra hendes fortid: en tysk soldat med hvem hun under krigen oplevede sin første store kærlighed. Hun identificerer nu japaneren med tyskeren, og således mødes to identiske følelser, den ene fra fortiden, den anden fra nutiden. Herigennem genkalder hun sig sin fortid, og det så intenst, at hun formelig »lever« hele stykker af fortid i den lille franske by Nevers midt i et stykke nutid i Hiroshima¹⁾. Men hun erkender ved filmens udgang, at fortiden i realiteten er uigenkaldeligt tabt, og at kun den stadige nutid bliver tilbage. Som hun havde glemt sin tyske elsker, vil hun også glemme japaneren. »Jeg vil glemme dig. Jeg er allerede ved at glemme dig«, lyder hendes slutreplik.

I »Ifjor i Marienbad« vandrer en række unavngivne personer (X, A og M i manuskriptet) omkring i et enormt slot med utallige rum og gange. Filmen er gådefuld og er åben for mange tolkninger. Følgende – fra John Wards Resnais-bog – er en mulighed: For et år siden mødtes en mand X og en kvinde A på et slot i Marienbad. For øjnene af hendes mand M, udviklede der sig nu et forhold mellem de to. Efter flere gange at have søgt at overtale A til at følge sig, advares X af M. Til sidst skød M sin hustru A, og X blev ladet alene tilbage med sin sorg.

Når filmen begynder, er historien mellem X og A altså forlængst forbi. Hvad vi nu følger er X's efterrationaliseringer af, hvad der egentlig skete ifjor i Marienbad. For sig selv går X fortiden igennem igen og igen og spørger sig selv, om den tragiske udgang måske kunne have været undgået, hvis han havde grebet tingene an på en anden måde. Han forsøger med andre ord at manipulere med fortiden, men hvor meget han end vender og drejer den, kan den nu engang ikke laves om, og M vil altid stå som den sejrende. Alligevel lykkes det for X at forestille sig en lykkelig slutning: Han drager afsted fra slottet sammen med A, men han erkender til slut, at denne lykkelige udgang er uden hold i virkeligheden, og de to forvilder sig ind i den labyrinth, som slottets park udgør. – Og hermed kan så X's bevidsthedsdrøm og filmen fortsætte i det uendelige. Endnu engang ser man altså instruktørens optagethed af menneskets forhold til sin fortid, og atter påvises det, hvorledes fortiden er umulig at nå tilbage til.

Flere af personerne i »Muriel« lider ligeledes under et fortidstraume. Den unge Bernard er otte måneder tidligere vendt hjem fra krigstjeneste i Algeriet. Her har han sammen med nogle kammerater torteret en ung arabisk kvinde, Muriel, til døde, og denne frygtelige handling kan han ikke komme over; han er plaget og rastløs. Hans stedmoder, Hélène, lever ligeledes i fortiden. Hun har nu søgt at genoplive denne og måske vinde den tilbage ved at sende bud efter Alphonse, der var hendes første store kærlighed, og som hun traf som ganske ung pige, men mistede kontakten med måske på grund af krigen. Hele sit liv har hun levet i mindet om denne store lidenskab. – Alphonse ankommer, og de to forsøger at finde frem til bånd, som endnu kan knytte dem sammen, men det er svært. Deres erindringer og opfattelser af fortiden stemmer ligesom ikke overens. Under et af filmens mange middagsselskaber synger en bekendt en sang om tiden, der løber for stærkt: »Allerede, allerede. På trods af vore tårer, på trods af vore små kneb, leger skæbnen blot med os. Alt forgår.« Slutteligt opløses alt, Bernard bryder op,

Alphonse drager ligeledes afsted, og tilbage bliver Hélène, for hvem for- og nutid ikke kunne passes sammen, og som ved at leve i fortiden har ødet nutiden bort.

Den spanske eksilfrihedskæmper, Diego, i »Krigen er endt« er ikke blot langt fra Spanien rummæssigt set, men også tidsmæssigt set. »Spanien er ikke længere drømmen fra 36, men virkeligheden af 65«, udslynger han oprevet og harmfuld mod ideen om »det ulykkelige, heroiske og romantiske Spanien«. – I de tre dage filmen løber over, følger vi den krise, Diego gennemlever, da hans gruppe synes at være ved at blive optrevet af det spanske politi, der har arresteret flere modstandere af regimet. Han begynder at tvivle på nytten af den kamp, han har ført hele sit liv. Han føler sig ude af trit med de andre »permanente revolutionære«, og spørger sig selv, om han har levet sit liv som en farce optændt af noget, der måske blot var en illusion og en drøm om gamle dage. Har han i virkeligheden gennem sin kamp for noget fortidigt forspildt sin nutid og hustruen Marianne, der ikke er involveret i det politiske arbejde? Spørgsmålet besvares ikke entydigt i filmen, men klart er det, at også Diego har et problematisk forhold til sin fortid, der – som for de andre Resnais-personers vedkommende – kun dårligt passer med nutidens virkelighed.

»Jeg elsker dig, jeg elsker dig« har en science-fiction-agtig ramme med historien om Claude Ridder, der anbringes i en tidsmaskine, der skal bringe ham ét år tilbage i tiden, hvor han skal opholde sig i ét minut. Projektet løber løbsk, og i stedet for at vende tilbage til nutiden og tidsmaskinen, forbliver Ridder i fortiden, som han bevæger sig omkring i, springende frem og tilbage fra det ene fortidspunkt til det andet. I denne springen frem og tilbage ligger filmens virkelige interesse: Hvad vi ser, er Ridders konfrontation med sin fortid, eller rettere – hvad der er vigtigt at holde sig klart – med hvad der i hans bevidsthed er blevet tilbage af denne fortid. Skræller man tidsmaskinehistorien væk, bliver denne film således at ligne med »Marienbad«, og atter følger vi en bevidsthed, der slås med en genstridig fortid. Vi er direkte vidner til, hvordan hovedpersonens bevidsthed arbejder, idet Ridders rejser i fortiden jo er betinget af hans bevidsthed, og ved at rejse sammen med ham, får man at se, hvordan en menneskelig hukommelse arbejder. – Der er især ét fortidspunkt, som Ridder er optaget af: Han har været noget nonchellant over for sin hustru, og i fortvivlelse har denne efterhånden udviklet en sygelig angst for ensomhed og død, en angst, der siden går over i en art sindsyge. Hun dør af gasforgiftning, og Ridder, der antageligt intet har at gøre med hendes død, bebrejder sig selv det. Et par måneder senere er savnet og skyldfølelsen blevet ham så stort, at han forsøger selvmord. Dette er Ridders fortidsknode, som han som en ægte Resnais-figur kredser om – med eller uden tidsmaskine.

Man ser ud fra ovenstående summariske gennemgang, at Resnais ligesom fænomenologerne tager sit udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed. Det er gennem behandlingen af begrebet »tid« og menneskets forhold til dette, at der for alvor har været noget nyt på færde med Resnais' film, og det er på dette område, at han har ydet sit stærkt personlige bidrag til filmkunsten. Tidsproblematikken skal derfor tages som udgangspunkt for behandlingen af hans seneste arbejde.²⁾

STAVISKY – TIDER OG SYNSVINKEL

»Stavisky« indeholder tre tidsplaner: et fortids-, et nutids- og et fremtidsplan. Nuplanet er kronologisk fortløbende

fra filmens start d. 24.6.1933 frem til d. 8.1.1934 næsten ved filmens slutning. I disse ca. seks måneder følger vi Alexandre (Stavisky) på hans vej fra toppen af sit store imperium ind i døden.

Til dette nutidsplan føjes gennem flash-backs et fortidsplan. Der er tale om seks flash-backs ialt, alle er placeret i den første halvdel af filmen. De er traditionelle i deres udformning, idet man billedmæssigt følger en persons genkaldelse af fortiden, mens man *off screen* hører hans forklaring. De kan umiddelbart tilskrives Alexandres ven, baron Raoul, og hans læge, Mézy. Til disse letforkarlige spring tilbage føjes et andet noget mærkeligt: Baron Raoul fortæller Alexandre om, hvordan han dagen i forvejen gennem sin kikkert har betragtet Arlette, Alexandres hustru, og dennes tilbeder, den spanske grev Montalvo. *Off screen* spørger han, hvad de to mon taler om. Pludseligt klippes der, og vi er tæt på parret og kan nu høre samtalen. Hvis er da dette flash-back? Jeg lader spørgsmålet stå ubesvaret på dette sted og nøjes her med at konstatere, at det ikke kan være baronens, der jo var placeret for langt fra de to til at kunne høre samtalen. Der springes ca. 10 gatte fra filmens nuplan frem til et fremtidsplan. Dette sker fortrinsvis hen mod filmens slutning, og den sidste scene kan placeres på dette fremtidsplan. Fremgangsmåden er hver gang den samme: Kameraet kører ind på de forskellige personer omkring Alexandre (Raoul, Mézy, førstemanden Borelli, politiinspektøren), indtil disse til sidst står i et nærbillede. Lydbåndet skifter karakter, og der klippes til et andet tidsplan og en anden lokalitet. Efterhånden forstår man, at disse scener udspiller sig i en retssal efter Alexandres død, helt nøjagtigt d. 19.4.1934. Her er altså tale om veritable spring fremad i tiden, og ikke om evt. fantasier fra de forskellige personers side. Hermed rejser spørgsmålet fra før sig: Hvem tilhører disse flash-forwards? Atter kan man konstatere, at de ikke kan tilhøre de personer, som dannede overgang til dem, da disse jo ikke kan foretage rejser i tiden. – Før en forklaring skal imidlertid yderligere et flash-forward omtales, ligeså besynderligt som de netop nævnte, men præsenteret på følgende måde: Alex-

andre og Arlette fester med deres venner. Alexandre hidser sig op og kommer til at knuse et glas mellem sine fingre. Blodet pibler frem og falder på Arlettes hvide hermelinskåbe. Pludseligt klippes der til en række forskellige billeder: Arlette, nu klædt i sort, går efter en kiste, der bæres gennem sneen. Og pludselig er sneen, der før var en hermelinskåbe, ikke længere sne, men det hvide lagen, der dækker Alexandres lig. – Scenen er at placere som et spring til tiden efter Alexandres død, men dette er et spring, som Arlette ifølge sagens natur ikke kan foretage. Hvem foretager det da? Her følger så svaret på ovenstående spørgsmål: De mange flash-forwards og ét af flash-back'ene kan ikke forklares uden at introducere en overordnet, udenforstående fortæller, og springene i tid foretages af og skyldes udelukkende denne.

Vi kan altså her konkludere, at filmens fortæller, Resnais om man vil, i visse scener (en række flash-backs) solidariserer sig med sine personer, for så i andre scener at fortælle mere end disse ville være i stand til ved at anskue begivenhederne fra en synsvinkel, der ikke kan være deres. Dette er i og for sig ikke nogen ualmindelig fortællerholdning, tværtimod er det vel den mest udbredte indenfor såvel film som roman, men for Resnais er det faktisk første gang, at han eksplicit gør opmærksom på sin egen fortællerholdning indenfor værket. I »Hiroshima« kunne alle flash-backs tilskrives kvinden; det var hende, der via sammenstødet mellem en nutids- og en fortidsfølelse foretog en rejse tilbage i tiden. I »Marienbad« var hele filmen én lang bevidsthedsstrøm, mens man i »Muriel« lige modsat anskuede alt udefra og på intet tidspunkt havde tidsspring eller solidarisering med personerne. I »Krigen er endt« skyldtes de mange flash-forwards Diegos fantasi, og endelig var alle flash-backs i »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« den i tidsmaskinen anbragte Ridders.

At det indtil nu har været sådant kan ikke overraske, når man anskuer Resnais som værende en fænomenologisk filmkunstner. Som nævnt i indledningen tager fænomenologerne udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed, og det samme har Resnais gjort. Det er derfor værd at notere sig, at Resnais med »Stavisky« er igang med



Jean-Paul Belmondo som finansyrsten Stavisky.

noget nyt med denne skiftevis solidariserende og udenforstående, altoverskuende fortæller, men samtidig holder fast ved opfattelsen af tiden som en evig nutid, hvori for og fremtid indgår.

HVIDE BLOMSTER

De mange spring i tid slår rent handlingsmæssigt »Stavisky« i stykker. Allerede tidligt erfarer man Alexandres død, så en evt. ydre spænding om, hvorvidt han vil klare skærene eller ej, skæres bevidst bort. Men Resnais' ærinde er da heller ikke at fortælle en spændende, ydre historie, ligeså lidt som dette har været tilfældet i hans tidligere film. Disse har nok indeholdt dramatiske ingredienser, men den ydre dramatik har altid kun været et middel til at nå frem til den indre. De dramatiske begivenheder er kun noget i form af de ar, som de sætter i personernes sind, thi Resnais er en sindets instruktør, hvis primære mål det er at uddybe en situation og en stemning. Således også i »Stavisky«, hvor man finder en stemning af død og dødsbølge.

Vi befinder os altså i de sidste seks måneder af 1933. Mussolini er ved magten i Italien, Hitler i Tyskland, i Spanien er Borgerkrigen klar til at bryde ud, og Stalin har jaget Trotsky i eksil. En epoke er ved at afdække ved døden og en anden ved at begynde: dødens og det generaliserede mords. Den spanske grev Montalvo fortæller således Arlette, at man i hans hjemland er vant til en voldsom død, og han planlægger en rejse til Italien for at købe våben af Mussolini med henblik på et kup i Spanien. Til Alexandres teater i Paris ankommer en ung jødisk kvinde fra Tyskland. Hun fremsiger en passage fra et stykke af Giraudoux, der netop i stykke efter stykke har råbt om hjælp mod krigens vanvid. Og fra Sovjet ankommer Trotsky, der snart tvinges til at rejse videre, nu mod døden i form af attentatet i Mexico.³⁾

Midt i det hele står så Alexandre udkæmpende sin egen dødsbølge, mens hans imperium styrter sammen omkring ham. Men Alexandre kæmper kun halvhjertet. Han ved inderst inde, at han skal dø, og alle omkring ham ved det. Højrehånden Borelli forsøger forgæves at kalde ham til fornuft, og Arlette fornemmer rent følelsesmæssigt, at det hele snart er forbi. Hun plages af et stadigt mareridt, hvori hun selv og Alexandre forulykker i en bil. Der hersker en skæbnetung dødsstemning over filmen. Alexandre fylder den sovende Arlettes værelse med hvide blomster, således at der til sidst er blomster overalt, og da han lægger sig ned ved siden af den sovende kvinde, omkranses de to ansigter af blomsterne. Det er som et begravelseskammer med begravelsesblomster.

Baggrunden for Alexandres næsten bevidste driven mod sit endeligt skal søges i hans fortid. Gennem Mézy får man at vide, at Alexandres far i fortvivelse over sønnens svindelaftærer og første arrestation (som vi har overværet i flash-back) har skudt sig en kugle gennem hovedet syv år tidligere. Her har vi så Alexandres fortidspunkt, som fylder hans indre og stiller sig hindrende i vejen for nutiden, og som gør, at man kan stille ham op i rækken af ægte resnaiske figurer. Efter en fest går han således desperat omkring blandt gravstenene på en kirkegård, mens han samtaler med sin læge. »Hvis du vanærer familiens navn, begår jeg selvmord«, har faderen advaret ham, og Alexandre føler sig derfor skyldig i dennes død. Da han vender tilbage til bilen, bemærker man atter de foruroligende hvide blomster, nu placeret i små vaser rundt omkring i bilen.⁴⁾ Og mens året 1933 rinder ud,

bliver sommerens varme grønhed til kold sne, og Alexandres imperium i Paris og Biarritz skiftes ud med en lille bjerghytte i Chamonix. Her dør den charmerende storsvindler, som i alle sine transaktioner dog bevarede en vis menneskelighed modsat dem, der skal komme efter. Og med Alexandre forsvinder også baron Raoul og en vis overklasse, ja, en hel epoke. De hvide blomster, som Alexandre en lykkelig fortidsmorgen i Biarritz fyldte på sin sorte Rolls Royce så den til sidst lignede en begravelsesvogn, var blomsterne ikke blot til hans egen begravelse, men til en hel epokes. Nu følger fascismens skyllen ind over Europa.

RESNAIS-BIOGRAFI:

Alain Resnais er født d. 3.6.1922 i Vannes i Bretagne. Som ung læste han Proust og Katherine Mansfield, der begge peger frem mod hans senere værk. En stor – og varig – interesse for tegneserien med Dick Tracy og Mandrake som favoritter. 1940 studentereksamen og afsted til Paris, hvor han i to år fulgte skuespilkurser. 1943 på den franske filmskole IDHEC på klippelinien, men 18 mdr. senere forlod han skolen, som han fandt for teoretisk. Amatørfilm bl. a. om berømte kunstnere og arbejde som professionel klipper. 1947 klippede han Nicole Vedrès' montagefilm »Paris 1900«. – 1948 professionel debut som instruktør med »van Gogh« og i de 11 år frem til spillefilmene lavede han 7 dokumentariske kortfilm samt gav direktiver til endnu én. Klippede 1954 »La Pointe Courte« for Agnès Varda. – 1959 spillefilmdebut med »Hiroshima mon amour« og frem til 1968 ca. én film hvert andet år, hvad der med Resnais' langsomme arbejdstempo vidner om fuld beskæftigelse. Men siden da et spring på 6 år frem til »Stavisky«. – Deltog 1968 sammen med bl. a. Varda, Godard, Lelouch og Ivens i kollektivfilmen »Loin du Viêt-Nam« med en klart afgrænset episode: Bernard Fresson som veltalende, hyklerisk rive-gauche-intellektuel. Samme år lavede han sammen med William Klein den korte TV-film »Broadway by Light«. Resnais har endvidere arbejdet på flere aldrig gennemførte projekter: Ét mellem »Hiroshima« og »Muriel« med romanforfatterinden Anne-Marie de Vilaine om Algerieproblematikken, og ét med Frederick de Towarnicki: »Les aventures d'Harry Dickson« efter en række kulørte kriminalhæfter af belgieren Jean Ray. Først efter mere end ti års arbejde opgav Resnais dette sit mest ambitiøse projekt.

Bedste spillefilmsfilmografi i John Ward: Alain Resnais or the theme of Time; bedste filmbiografier over professionelle kortfilm og amatørfilm i L'Avant-Scène du cinéma, nos. 61–62 og i René Prédal: Alain Resnais, Etudes cinématographiques, nos. 64–68.

Noter:

- 1) Bevidst eller ubevidst er erkendelseskilden Marcel Proust og »På sporet efter den tabte tid«: Hvis to følelser fra henholdsvis før- og nutid mødes, kan den tabte tid genvindes, vel at mærke ikke som en abstrakt erkendelse, men som en sanselig genoplevelse, hvor et fortidsøjeblik er blevet gjort til nutid.
- 2) John Ward bruger i sin bog »Alain Resnais or the theme of time« den franske filosof Henri Bergson som udgangspunkt for sine indgående analyser. Det tidsbegreb, som fænomenologerne opstiller, findes da også for en stor del allerede hos Bergson.
- 3) Det er ofte blevet hævdet, at Resnais ikke skulle være optaget af sin tids problemer. Alene hans emnevalg viser noget andet: Atombomben over Hiroshima, Algeriekrigen og Den spanske Borgerkrig. I den tidlige kortfilm »Nat og tåge« behandlede han koncentrationslejrtæumet (som ikke er fortidigt, men nutidigt), og i »Les statues meurent aussi«, ligeledes en tidlig kortfilm, behandlede han den hvide kolonisation i Afrika.
- 4) Scenen på kirkegården er en af filmens mest interessante. Eventyreren Alexandre er klædt i en sort silkekappe og vækker mindelser om Fantomas-figuren fra Feuillades film. Resnais har ofte i interviews ytret beundring for disse gamle film (hans første film (i 8 mm) fra 1936 var en Fantomas-filmatisering), en beundring, der også har vist sig i »Marienbad«. Hans aldrig færdiglavede film om mesterdetektiven Harry Dickson (arbejdstitel: Les aventures d'Harry Dickson) skulle have fremvist en lignende nostalgia.