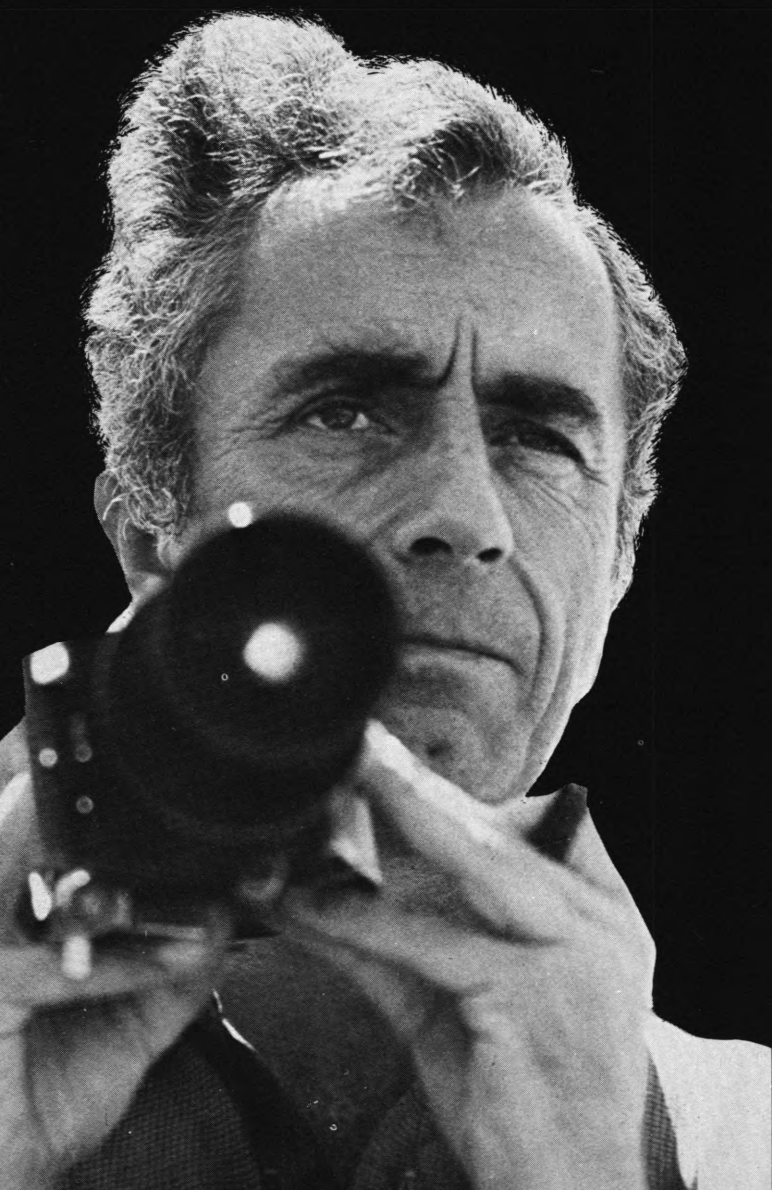


Samtale med Michelangelo Antonioni

Aldo Tassone

(oversat af Mikael Søndergaard)



Aldo Tassone: Hvordan ville De selv genfortælle handlingen i »Profession: Reporter«?

Michelangelo Antonioni: Det er historien om en mand, som tager til Afrika for at lave en reportagefilm. En dag står han overfor muligheden for at overtage en anden persons identitet. Af personlige grunde, som har forårsaget en alvorlig frustration, kaster han sig ind i dette eventyr med samme entusiasme, som den der tror, han skal møde den uventede frihed.

A.T.: Hvem er denne anden person, som giver hovedpersonen lejlighed til at skifte identitet, og hvilke grunde har reporteren til at kaste sig ud i denne »fiktion«?

M.A.: Hovedpersonen ved, at den anden person er forretningsmand, men er ikke klar over i hvilken branche. Vi har alle ønsket mindst en gang at skifte identitet. Det ender med at blive kedeligt altid at skulle fortsætte sammen med sig selv ud ad det spor, som anvises os i løbet af livet. I realiteten går det bare anderledes til.

A.T.: Og hvorfor Afrika?

M.A.: Eftersom hovedpersonen laver en dokumentarfilm om Afrika, kommer filmen ind på nogle af Afrikas mange problemer.

A.T.: De to hovedpersoner i »Zabriskie Point« mødes og elsker hinanden i ørkenen, mens hovedpersonerne i »Techniquement doux« – Deres to år gamle ikke realiserede projekt – tog ud for at leve i den brasilianske jungle; hovedpersonen i »Profession: Reporter« forsøger i Afrika at glemme sig selv ved at arve en anden persons eksistens. Antyder De indirekte, at ørkenen er en modgift mod civilisationens onder?

M.A.: De to rejser i »Zabriskie Point« og i »Profession: Reporter« er fuldstændig forskellige og udspringer af uens tilskyndelser. Måske har jeg en opfattelse af en vis uciviliseret landskabstype, hvor man kan leve mere per-

sonligt eller i det mindste søge en pause i sit daglige liv. Mine film er »livssnit« og opstår af oplevelser og personlige fordringer.

A.T.: *Hvorfor hedder filmen »Profession: Reporter« i Italien og »The Passenger« i udlandet?*

M.A.: Ganske enkelt fordi »Profession: Reporter« ikke klinger på engelsk, og amerikanerne foretrækker den anden titel. Der er altså tale om en alternativ titel, som er fremkommet af sproglige hensyn. Man skal ikke forstå »The Passenger« i symbolsk betydning.

A.T.: *Har De haft problemer med »Profession: Reporter«?*

M.A.: Ja, mange. Det var meget besværligt, for jeg måtte også følge Jack Nicholson's tidsskema. Han havde engagementer umiddelbart efter filmen. Jeg måtte indrette mig efter ham. Afbryde optagelser i Spanien for at tage til Afrika, derefter på ny til Spanien osv. Udover disse to lande har jeg filmet i England og Tyskland, hvilket forklarer filmens relativt høje omkostningsniveau på ca. 2,5 mill. dollars. Heraf gik 600.000 dollars til Nicholson. Desuden var filmen for lang og måtte forkortes. For at fortælle historien godt skulle den være så lang. Til slut fandt vi en løsning. Jeg afkortede ti minutter, og nu synes jeg, filmen har den rigtige længde.

A.T.: *Er filmen forskellig fra de tidligere film? (Mellem »Zabriskie Point« og »Profession: Reporter« er der gået ca. seks år).*

M.A.: Man kan sige, at den er en konsekvens af de andre. »Profession: Reporter« er en sjæleskildrende eventyrfilm.

A.T.: *Er der en egentlig fortsættelse fra »Blow-up« til »Profession: Reporter«, som om det drejer sig om handlingens tragedie efter tankens tragedie?*

M.A.: Nej, det er ikke nogen handlingstragedie. Selv om hovedpersonen ikke er en særlig kultiveret intellektuel (han kender ikke engang Gaudi), er det i hans indre, at dette eventyr foregår. Hans lignelse er fremfor alt moralsk.

A.T.: *Hovedvægten er lagt på det, at man ikke kan ændre sig ved at skifte identitet. Eller snarere at hovedpersonen ikke konkret forstår at assimilere den nye identitet, fordi han ikke har tro eller vilje til det?*

M.A.: Enhver biografgænger kan lægge vægten, hvor han vil. Er filmen tvetydig? Men det er netop i tvetydigheden, den finder sin konkrete karakter. På den måde forekommer det mig at være en fuldendt film. Selvfølgelig er jeg ikke den bedste til at bedømme, hvad jeg laver.

A.T.: *Er der en grund til, at Lockes reaktion ikke er markeret, da han opdager, at Robertson var våbenhandler? Er denne tvetydighed virkelig nødvendig?*

M.A.: Locke er set i halvnær, mens han betragter de følgesedler, han fandt i boks 58. Er man opmærksom, kan man se en let forandring i hans udtryk. En let ironi, som én der ikke helt tror på det, han ser. Hvad mere skulle han have gjort? Det er en reporter, som er vant til at se lidt af hvert. Angelsakser slet og ret. Det er almindeligt kendt, at angelsaksere behersker deres følelser.

A.T.: *Hvordan kan man forstå kvindens udtalelse i slutningen af filmen: »Jeg har aldrig kendt ham«.*

M.A.: Kvinden siger det selv tæt ved vinduet, som vender ud mod Themsen, mens hun er hos sin elsker.

A.T.: *Er det træthed eller ønsket om at begå selvmord, som bringer David Locke til det sidste møde?*

M.A.: Hele filmen er indeholdt i dette spørgsmål. Man kunne også sige, at David Locke begynder at indrette sig på døden fra det øjeblik, hvor han bøjer sig over Robertsons lig. Men jeg kunne også sige, at han går til mødet af stik modsatte grunde, som til et møde med livet. Faktisk er det Daisy, han møder, og Daisy er en person i hans nye liv. Men han tror sikkert ikke meget på dette nye fremtidsperspektiv. Sandheden er, at på det punkt han er kommet til, identificerer han sig ikke med noget mere. »At være, er at være til i verden« siger Heidegger. David Locke er på dette sted i filmen ikke mere til. Livet er dér, udenfor vinduet.

A.T.: *Det lader til, at scenerne er blevet optaget meget frit og uafhængigt af hinanden. Hvordan er det lykkedes Dem at opnå den usædvanlige helhed i filmens atmosfære?*

M.A.: Jeg forsøger at gå hvert afsnit i filmen i møde på bar bund uden at være bundet af en speciel teknik eller forudfattet stil. Hvis der nu er skabt en helhed, så bed mig ikke forklare, hvordan det er sket.

A.T.: *De har altid været meget bestemt med hensyn til brug af musik. Hvilken slags musik har De brugt i »Profession: Reporter«?*

M.A.: Der er ikke brugt underlægningsmusik, men derimod »integreret musik«, som amerikanerne kalder det. Det er musik, som antages spillet af en eller anden i filmen, af en radio, fra TV eller plade. Der bruges meget lidt musik i filmen, for lydbåndet var fyldigt nok uden. Den musikalske underlægning har en melodramatisk rolle, bortset fra de meget sjældne tilfælde, hvor den bruges begavet og med følelse.

A.T.: *Forholder De Dem lidt på samme måde til skuespillerne som til musikken?*

M.A.: Jeg er ked af at skulle gentage ting, jeg så ofte har sagt før med de samme ord, for mit ordforråd er temmeligt begrænset. Skuespilleren er et element i billedet og ikke altid det væsentligste. Det er klart, at han får større eller mindre betydning alt efter den position, han har i billedet. En replik får en bestemt mening alt efter den stilling, den siges i. Man har sagt til mig: »Du nægter at samarbejde med skuespillerne«. Det er ikke rigtigt, for indenfor visse grænser kan skuespilleren være en stor hjælp. Han kan fortolke og give forslag, men det er op til mig at vælge det i forslaget, jeg finder bedst. En skuespiller ser filmen gennem den rolle, han har i den. Men det er ikke den eneste rolle i filmen. En film må ses i sin helhed, og hvem er mere berettiget til det end instruktøren. Dette er ganske indlysende problemer. Man bebrejder mig ofte, at jeg ikke siger nok, ikke taler nok, ikke forklarer. For mig har ordet »forklare« kun en betydning: »at angive budskabet«. Den instruktionsform, som filminstruktører brugte tidligere, er speciel for teatret. De var vant til at tale længe om teksten og om scenerne. De søgte forklaringer, resonanser udenfor selve scenens kontekst. Fandt kulturelle referencer. Jeg synes ikke, at man skal gøre det sådan. Jeg forstår ikke denne måde at instruere på. At spille godt er et spørgsmål om naturtalent. Nogle har ekspressive ansigter, andre har det ikke.

Og det er der ikke noget at gøre ved. Forholdet mellem skuespiller og instruktør må mødes på en mere smidig måde end tidligere. Der må skabes en forståelse på det sensoriske plan, hvor al tale er overflødig. Når jeg siger dette, tager jeg ikke noget fra skuespillerne. Der er gode og mindre gode skuespillere; men de er det i den udstrækning, det lykkes for dem at forstå, hvad instruktøren vil og at give ham det.

Tager vi f. eks. to skuespillere som Jack Nicholson og Maria Schneider. Jack er en overmåde professionel skuespiller, som altid er meget påpasselig med at føle snarere end at forstå, men samtidig påpasselig med at give et billede af sig selv, som han kan lide. Han præsterer et spil, hvis kvalitet er det naturlige, men også det modsatte. Ingen kan bedre end han give sit isnende blik et skær af galskab. Han har en usædvanlig selvbeherskelse på scenen såvel som i privatlivet, hvilket gør ham venlig overfor alle. Han afrunder de skarpe kanter i diskussionen med de andre skuespillere og instruktøren. Før jeg begyndte at arbejde med ham, spurgte jeg ham: »Fortæl noget om dig selv, hvordan er du?« Han betragtede mig med et smil, som ikke havde noget oprigtigt over sig og svarede roligt: »I'm a son of a bitch, don't forget«. Det var sikkert hans spøg, men jeg glemte det aldrig. Det har været let at samarbejde med ham, fordi han hele tiden er klar over, hvor kameraet står og tilpasser sig det, alt imens han hjælper sine medspillere til at finde sig selv, hvis det er nødvendigt. Men jeg har ikke bemærket, at han har hjulpet Maria Schneider. Jeg ved ikke hvorfor.

Maria Schneider er Jacks modsætning. På en gang instinktiv og eftertænsomt besidder hun en sjælden koncentrationsevne således at hun fuldstændigt tilintetgør sig selv i rollen, når hun spiller. I dialogscener har jeg sjældent set et ansigt, der i den grad var rettet imod den, hun taler med, og optaget af, hvad den anden siger. En skuespiller er ofte optaget af sin egen replik. Sådan har Maria det ikke. Hendes ægthed er til scenens, til filmens tjeneste. I modsætning til Jack beskæftiger hun sig overhovedet ikke med kameraet. Det er ikke en negativ side ved hende. Tværtimod gør det hendes gestus og bevægelser mere naturlige.

A.T.: Hvordan opnår De den næsten metafysiske abstraktion, som man fornemmer i visse øjeblikke i Deres film?

M.A.: Kun i »L'Avventura« og i »Blow-Up« tror jeg, der er den fornemmelse, De omtaler. Under alle omstændigheder er jeg den sidste til at kunne svare på dette argument. Jeg observerer ikke mig selv, betragter mig aldrig i et spejl. Det, jeg laver, falder mig naturligt. Jeg sætter lid til øjeblikkets »mood«.

I grunden opfatter jeg min selvbiografi således: ikke så meget at fortælle hvad der kunne være hændt mig, men at lægge min sjælstilstand på det givne tidspunkt i filmen. Klima, lys og folk, jeg møder på min vej, kan påvirke mig. Når jeg kommer til, hvad man kalder »the set«, har jeg brug for at være alene et øjeblik. Jeg laver ikke noget særligt. Jeg bevæger mig i denne atmosfære og prøver at fornemme, hvordan jeg skal tage scenen. Efter 10-20 minutter kommer det. Undertiden befinder jeg mig imidlertid uventet overfor vanskeligheder, som tvinger mig til at tænke. Jeg begyndte f. eks. »Profession: Reporter« med en vis ligegyldighed, fordi det for første gang i min karriere var en film, som var skrevet af en anden. Under indspilningen måtte jeg følge en slags ræsonneret instinkt, hvilket var noget nyt for mig. Det frembragte resultater, som af og til overraskede mig. For at skaffe ideer

havde jeg skiftet forsyningsområde. Jeg var gået fra fantasien til hjernen. En tredjedel inde i filmen var denne nye metode alligevel blevet naturlig.

A.T.: De har foretaget vidtgående studier på farvens område. På en kongres for filmfotografer i Hollywood for nylig, viste man »Den Røde Ørken« to gange. Hvordan fik De ideen til en 'mental' farve i denne film?

M.A.: Ideerne har ikke nogen afsender. Intet postbud bringer dem ud. Man får dem på et øjeblik, og hvis de er gode, bruger man dem. Farvens dynamik interesserer mig. Derfor holder jeg så meget af Pollock: hans billeder har en usædvanlig rytme. Jeg har hele tiden følt et behov for at eksperimentere på farvens område, og jeg ville gerne blive ved med at kunne gøre det. Jeg kunne tænke mig at optage min næste film med »video-kameraer«. I to år har jeg foretaget eksperimenter i den retning. Med det magnetiske bånd opnår man en bedre kontrol med farverne. Der er meget større mulighed med magnetbåndet end i laboratoriet. I »Den Røde Ørken« måtte jeg ændre virkelighedens ansigt: vandets, vejenes og landskabernes farve. Male dem materielt. Det var ikke let. Sålænge man er i studiet, går det, men når man optager udendørs, bliver det et alvorligt problem at ændre virkeligheden. En rimfrost er tilstrækkelig til at spolere det hele. Jeg havde malet et træ gråt for at få det til at ligne cement. Det regnede, og al farve gik af. Tre døgn arbejde var spildt. Med »video-kameraet« kan man klare sådanne problemer elektronisk. Det bliver lige som at male en film. Det giver en stor handlefrihed.

A.T.: En person i »Blow-up«, maleren Bill, siger, at han først finder meningen i sine billeder, når de er hængt op. Har De det ligesådan? Eller har De allerede hele filmen i hovedet, når De indspiller?

M.A.: Jeg fornemmer en film uklart, mens jeg indspiller. Uklart i den forstand at jeg kender motiverne, som får mig til at lave filmen. Jeg siger motiver, men det er snarere en nødvendighed. Og jeg kender dens sprog. Jeg ved kort sagt, hvordan den er. »Profession: Reporter« vil kunne tilbyde fortolkningsmuligheder, som er forskellige fra dem, jeg havde til hensigt. Det vigtige er ikke, at en film forstås, men at den giver den, som ser den en oplevelse. En sådan oplevelse, en sådan emotion er fuldstændigt personlig for den enkelte. Jeg forstår ikke mine film. Jeg prøver ikke engang. Det drejer sig ikke om at forstå dem, specielt ikke for mig. Derimod drejer det sig om at få en fysiologisk oplevelse.

A.T.: Antonioni, en mester i finesser, som godt ved det selv, skrev en kritiker for nogle år siden.

M.A.: Jeg betragter mig stadig som elev – en elev, som lærer at lave film. Jeg eksperimenterer og vil fortsætte med det. Det er muligt, at mine film er raffinerede. Hvis de er det, er de det kun i det omfang, virkeligheden er raffineret. Virkeligheden kan udspringe af et kaos, som ikke er raffineret. Picabias og Man Rays billeder opstod i den mest løsslupne fantasi. Det mest seriøse intellektuelle forsøg kan komme fra det største fæ, og det skøreste forsøg fra den mest seriøse person.

A.T.: Hører De selv til den sidste kategori?

M.A.: Jeg ved ikke, hvorvidt jeg er intelligent eller tosset. I mit privatliv er jeg hele tiden blandet ind i den slags historier...