

# Samtale med Alain Resnais

Jens Bruun Christensen

»Silence, s'il vous plait! Ça roule. Providence, scène 497 première. Action«!

»Will you kindly get out of my mind, Molly? Will you please not colonize my last feeble efforts.« John Gielgud i rød pyjamas og tøfler rejser sig med besvær fra vinduet ud mod den visne gårdhave og trækker træt gardinet for, mens kameraet på sin vogn langsomt kører fra halvtotal til total. »Suicide! Surely in your case an act of vengeance on the living ... Cross out! ...« Gielgud fortsætter over mod sengen, hvor han forsøger at rette på laget, inden han falder omkuld.

Resnais har nu arbejdet 10 dage i studiet her i Rue Cyrano de Bergerac på Montmartre på sin ny film, »Providence«. Han er på tredjedagen i dette værelse og mangler kun få scener i at være helt færdig. Forud er gået tre måneders optagelser i Belgien, Frankrig og USA. En stor seng, masser af bøger og gamle ting i en gammel stil. »Vi er med denne scene mod slutningen af filmen«, forklarer Resnais mig stille, mens han drikker sin stadige kop the. »Det er morgen, Gielgud er træt og fuld og vil lukke dagryet ude«.

Vi er mange i studiet, vel en tyve stykker. Resnais' faste kameraoperatør, Philippe Brun, sidder nu igen klar på dollyen, hans ny fotograf, argentineren Ricardo Aronovich, måler lyset nok engang. Gielgud, der her konsekvent omtales som sir John, ligger i sengen med et glas vin i hånden. Han taler ikke til nogen, kigger stift lige frem for sig. »Hvis De ser op i loftet, mens De drikker i ca. 5 sek. og derefter kigger ned igen«, forklarer Resnais ham stille på engelsk med fransk accent. »Silence, s'il vous plait! Ça roule. Providence, scène 488 première. Action«!

Resnais' ny film, der ventes klar til premiere i december i år, fortæller historien om den 78-årige forfatter Clive Langham (John Gielgud), der mod slutningen af sit liv feberagtigt gør notater til en ny roman, som han ved vil blive hans sidste, da han lider af en uheldelig sygdom. I løbet af en nat fuld af feberagtige mareridt sætter Langham i sine notater sin familie under anklage i en navnløs, uidentificerbar by, der er en blanding af gammelt og nyt: sagførersønnen (Dirk Bogarde), dennes hustru og dennes elskerinde (Ellen Burstyn og Elaine Stritch) samt sønnen uden for ægteskab (David Warner). Men natten løber ud og med den mareridtene, og da Langham den næste morgen modtager sin familie, fremtræder den i et ganske andet lys.

Man genfinder flere af de typiske Resnais-temaer i historien: det stadigt tilbagevendende tema om den subjektive tid, temaet om vor snørklede hukommelse og temaet om den skabende proces, men for Resnais drejer det sig

først og fremmest om en skildring af den biologiske kamp mod opløsningen, om hjernens vrede oprør mod kroppen, som ikke længere vil rette sig efter de givne direktiver. »Det er egentligt meget enkelt som emne«, fortæller Resnais, »men man skal være opmærksom på, at der er tale om en komedie, omend en sort måske. Man vil ganske givet begynde at snakke om filmens alvorlige emne, altså døden, men filmen er søgt lavet på en let og fantasifuld måde, som folk forhåbentligt vil more sig over. Den skulle gerne illustrere min opfattelse af humoren som fortvivlelsens høflighed.«

»Providence« bliver Resnais' syvende film og hans første på engelsk. Efter spillefilmsdebut'en med »Hiroshima, min elskede« i 1959, udsendte Resnais op til 1968's »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« én film hvert andet år (»I fjor i Marienbad«, »Muriel«, »Krigen er endt«), hvad der med hans langsomme arbejdsform betød fuld beskæftigelse. »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« blev imidlertid ikke nogen økonomisk succes, hvad der kom til at betyde, at Resnais gik arbejdsløs i seks år. Frankrigs betydeligste filminstruktør siden Anden Verdenskrig måtte løbe spidsrod mellem producenter i Frankrig og USA: en skandale af dreyer'ske dimensioner! 1974 kom så »Stavisky« (se Kos. 125), der skammeligt endnu ikke har fundet vej til de danske biografer. Forbavsende nok forøvrigt: filmen må anses for at være Resnais' lettest tilgængelige.

Gennem hele sin karriere har Resnais repræsenteret en gåde i den moderne filmkunst. Her er det et generelt krav fra instruktørernes side, at de selv står som eksponenter for deres film. Omend meget ofte idealiseret og uden forbindelse med filmindustriens realiteter opfatter den moderne filminstruktør sig som skabende på lige fod med en maler eller en forfatter; og hvem kunne forestille sig et maleri af Picasso malet af nogen anden end Picasso eller en roman af Faulkner skrevet af andre end netop Faulkner? Ligeledes med filmen. En film instrueret af Godard (Antonioni, Bergman, Fellini...) er en Godard-film. Instruktøren står selv for det eventuelle manuskript, og fra filmens start bærer alt præg af hans personlighed: han taler i første person.

I en sådan filmkunst repræsenterer Resnais en gåde. Samtlige af hans spillefilm er skrevet af fremmede manuskriptforfattere, alle stærkt markante skikkelser indenfor den ny franske roman, og Resnais erklærer til stadighed, at han blot videregiver andres tanker. En film instrueret af Resnais skulle altså ikke være en Resnais-film. Og dog hersker der enighed om, at Resnais' film bærer præg af netop hans personlighed, og han har ry for at være en af tidens væsentligste instruktører.

Ellen Burstyn og  
Alain Resnais  
under indspilningen  
af »Providence«.



Manuskriptet til »Providence« er skrevet af den engelske dramatiker David Mercer, der huskes for »Morgan« og »Family Life«. Begge film var oprindeligt TV-stykker af Mercer. Ifølge denne var arbejdet på manuskriptet til »Providence« et samarbejde, og han fremhæver, at skønt Resnais rent faktisk ikke skriver noget selv, har han en særlig evne til at få manuskriptforfatteren til at skrive netop dét, som han, Resnais, nu engang vil have. Han foreslår aldrig direkte forandringer, men man ender alligevel altid med en løsning, som man ikke helt kan frigøre sig for, er den, som Resnais gerne ville have haft fra starten.

#### SOM EN SNEBOLD DER RULLER

*Jens Bruun Christensen: Jeg har indtryk af, at den arbejdsproces, De gennemløber, når De skaber en film, er en proces i flere lag. De har en idé, så skriver De et manuskript i samarbejde med en manuskriptforfatter, så går De i gang med selve optagelserne, og til sidst klippes det hele sammen. Jeg vil godt starte med at stille Dem et par spørgsmål om, hvad man kunne betragte som den første fase, altså arbejdet på manuskriptstadiet. Her er, forstår jeg, tale om en meget lang arbejdsproces, som fører frem til en stærkt struktureret drejebog, hvori De forsøger at forudse alt, og hvor alle, teknikere som skuespillere, får helt præcise instruktioner.*

Alain Resnais: Sådan burde det være, men i det praktiske er dette langt mindre præcist, end De fremstiller det, det hele er langt mere improviseret. Men der er en vigtig ting, som jeg godt vil sige: Jeg har på ingen måde indtryk af at arbejde anderledes end andre filminstruktører. Jeg er hverken mere præcis eller mere omhyggelig end en hvilken som helst af mine kolleger, tværtimod er jeg af natur så nonchalant, at jeg ofte er nødt til at skabe mig barrierer for at bekæmpe denne nonchalance. Men det er mit indtryk, at intet nogensinde er særlig præcist, hvad angår en filmoptagelse. Det ville være behageligt, hvis det var på den måde, men ingen har rigtig tid eller koncentration til at gøre tingene så omhyggeligt. Og det er måske heller ikke så dårlig en ting endda. Det, der sker i selve øjeblikket, er meget vigtigt. Det afgørende er, at man kan profitere af de skuespillere, man har, af de dekorationer, man har fået stillet op, af de teknikere, der arbejder med på stedet. Det gælder om, at få alle disse ting til at arbejde sammen og munde ud i den samme film. Jeg tror, at for at en film er interessant, må man have indtryk af, at den har lavet sig selv. Man laver en lille snebold og sætter den i gang ned ad bjerget, og når den



engang er nået ned til foden, skulle den gerne være blevet kæmpestor. Man må ikke forsøge at dirigere snebolden til højre eller venstre, nej, den bør følge sin naturlige vej ned ad bjerget, og det er en vej, som man ikke kan forudse.

*JBC: Udgangspunktet for snebolden har altid været samarbejdet med en eller anden forfatter.*

AR: Der er noget, der ligger før det. Det afgørende for mig er, at der fra starten står en producent bag projektet, og at denne producent har lyst til at lave en film, som knytter mig og den pågældende manuskriptforfatter sammen. Hvis der ikke fra starten er en interesseret producent, ja så er det hele dødfødt. For at en film skal eksistere, er den første betingelse den, at producenten er med, og at mødet mellem mig og forfatteren interesserer ham. Og så er det naturligvis så meget desto bedre, hvis det er producenten selv, der favoriserer dette møde. I så fald er man allerede ved begyndelsen af snebolden, der har fine chancer for at blive større. Hvis jeg derimod blot finder ud af at lave en film sammen med en ven, som jeg sætter i gang med at skrive et manuskript, mens jeg selv ser mig om efter en producent, ja, så går det ikke. Efter et par uger mister manuskriptforfatteren modet, og de første ugers entusiasme smuldrer bort. Men hvis producenten er med og lover at finansiere alt det skrevne, ja så har man allerede en lille gruppe, der fungerer. Man må lige fra starten være flere om projektet.

*JBC: Efter hvilke kriterier vælger De manuskriptforfatter? De har jo altid samarbejdet med romanforfattere fremfor med professionelle filmforfattere?*

AR: Jeg skelner ikke på den måde. Hvad er det egentlig for noget, en professionel manuskriptforfatter? Det er altid én, der også skriver bøger, teaterstykker eller arbejder med journalistik. Men alt i alt synes jeg ikke, at jeg foretager noget valg. Det hele forekommer meget tilfældigt. Jeg kan godt lide at arbejde sammen med én, der laver sin første film, men det eneste kriterium, som for alvor tæller for mig, det er, at den pågældende manuskriptforfatter interesserer sig for 'skuespillet' (le spectacle), mere bestemt for teatret. Marguerite Duras (»Hiroshima, min elskede«), Jean Cayrol (»Muriel«) og Jacques Sternberg (»Jeg elsker dig, jeg elsker dig«) havde alle skrevet skuespil, og Jorge Semprun (»Krigen er endt«) var godt i gang med et. Kan De se, der er hele tiden denne forbindelse til teatret. Det er ikke som forfattere, at disse mennesker interesserer mig, det er som »skuespilfolk«. De behøver ikke nødvendigvis at komme fra teatret, om de kommer fra radioen eller fjernsynet, er mig komplet ligegyldigt, men de må på en eller anden måde have noget at gøre med, hvad jeg her kalder for »skuespillet«.

*JBC: Og David Mercer?*

AR: Her har det hele været meget nemt. Mine to producenter, Klaus Helwig og Yves Gasser, opsøgte mig en dag og spurgte mig, om jeg havde lyst til at lave en film for dem, og om jeg ville acceptere, at det blev David Mercer, som stod for manuskriptet. Og efter et møde med Mercer accepterede jeg så. Han interesserede mig meget, og han svarer ganske til den kategori af manuskriptforfattere, som jeg lige har omtalt, eftersom han først og fremmest er teater og TV-forfatter.

*JBC: Har han skrevet sit manuskript på engelsk?*

AR: Ja, det at Mercer var engelsk gav mig naturligvis visse betænkeligheder i starten, men da jeg havde læst ca. 20 sider af hans manuskript, besluttede jeg mig til at løbe linen ud og også optage filmen på engelsk. Tonen i dialogerne, hele filmens atmosfære syntes mig meget engelsk, og jeg følte, at jeg ville befinde mig meget dårligt, hvis jeg indspillede på fransk. Jeg er udmærket klar over det farlige for mig i at optage på et fremmed sprog, men på den anden side, er det et langt mere spændende eventyr nu, end det ville have været, hvis vi havde optaget på fransk. Så nu arbejder jeg altså med engelske skuespillere, hvad der slet ikke var forudset fra starten. Det er faktisk temmeligt mærkeligt, og selv er jeg ganske forbavset.

*JBC: Hvor længe tog arbejdet på manuskriptet?*

AR: Som normalt, dvs. ni måneder. Generelt arbejder jeg fra ni til tolv måneder på mine manuskripter.

*JBC: Jeg ville godt lidt ind på det rent praktiske samarbejde med manuskriptforfatterne. Kunne De give en beskrivelse af, hvordan De går frem?*

AR: Det er såmænd meget enkelt, jeg tror, at jeg gør nøjagtigt det samme som alle andre instruktører. Man mødes, man taler om alt mellem himmel og jord, af og til endog om et emne, manuskriptforfatteren begynder at skrive nogle få sider, man læser dem sammen og diskuterer dem, han fortsætter, han skriver om, han løber tom, man fortvivler, man genvinder modet osv., osv. Men jeg tror, at det er det samme for alle. Jeg kan ikke se noget særligt i min arbejdsproces sammenholdt med andres.

*JBC: Jeg er nu ikke slet så sikker på, at Deres metode ganske svarer til alle andres. Semprun har fornylig på et forfatterseminar i Stockholm sammenlignet forholdet mellem Dem og Deres manuskriptforfatter med forholdet mellem en psykoanalytiker og en patient. De lytter, og den pågældende manuskriptforfatter redegør for sine problemer og for sin forestillingsverden. Semprun mente, at dette var Deres gængse arbejdsmetode, og under alle omstændigheder var det den, der blev brugt på »Krigen er endt«.*

AR: Ja, hvis det er sådan, er det i hvert fald fuldstændigt ufrivilligt. Under alle omstændigheder er der en tredje person, man må have med i billedet med det samme. Der er ikke tale om en relation mellem to, men om en relation mellem tre; det er en trekant, fordi der hele tiden er én, der sidder på den tomme stol, der tilhører publikum. Det er gerne instruktøren, der repræsenterer publikum i denne periode. Man må nemlig hele tiden spørge sig selv, om publikum nu også vil forstå denne replik, om det nu vil få øje på den og den bevægelse osv. Jeg er altså til stede, måske som en psykoanalytiker, men også som publikum, hvis advokat jeg så at sige er. Jeg repræsenterer to personer, og udover hvad der måtte være i manuskriptet af min egen personlige smag, er der også publikums imaginære smag.

*JBC: Netop Deres arbejdsmetode hvad angår udarbejdelsen af manuskriptet har jo givet anledning til megen diskussion. Man har undret sig over, at De med nu seks forskellige forfatterpersonligheder har kunnet skabe så tematisk ens film.*

AR: Ja, men jeg forstår faktisk ikke, hvorfor man undrer

sig over dette i forbindelse med mig mere end med andre. Jeg forstår ikke, hvorfor man ikke stiller det samme spørgsmål til de andre. Jeg har selv det indtryk, at jeg er nøjagtig ligesom alle andre instruktører, når blot man altså her undtager dem, der selv skriver deres manuskripter, en Godard, en René Clair eller en Sacha Guitry, altså de instruktører, som vi her i Frankrig betegner som 'auteur'er'. For dem er det en helt anden sag, men så længe man er 'metteur en scène' (iscenesætter), ja så er det overalt den samme metode. Tag f. eks. Hitchcock: Han har lavet over 50 film, der alle ligner hinanden meget, og hvor mange forskellige manuskriptforfattere har han brugt? 30?

*JBC: Ja, men adskillige af Hitchcock's manuskriptforfattere har været mere eller mindre anonyme. Deres har derimod i samtlige tilfælde været meget markante forfatterpersonligheder, som så alligevel har barslet med manuskripter, som havde stærke lighedspunkter. Semprun udtalte efter arbejdet på »Krigen er endt«, at »hvis Resnais rent faktisk ikke skriver ét ord, ikke sætter ét komma, må man understrege, at der ikke findes et eneste komma i manuskriptet, som ikke er blevet sat uden en forudgående diskussion.« De tror ikke, at De, måske Dem selv ubevidst, i lige så høj grad som de andre franske 60'erinstruktører taler i første person, altså som en auteur?*

AR: Jeg er ked af, at jeg måske ikke kan svare Dem fyldestgørende, men ... jeg tror, at jeg forsøger ikke at vide alt for meget om, hvordan det hele foregår, for overhovedet at være i stand til at lave noget. Måske er jeg alt for sensibel hvad angår menneskelige relationer, eller måske skyldes det min førmtalte dovenskab eller nonchalance, jeg ved ikke rigtig. Men hvis jeg under arbejdet på en film begynder at spørge mig selv, hvordan det hele foregår, hvis jeg begynder at stille mig selv spørgsmål vedrørende min personlighed og de andres, ja, så ville jeg være nødt til at stoppe lige med det samme. Jeg ville være som en søvngænger, som man lige havde vækket. Jeg forsøger tværtimod at sige til mig selv, at det, der betyder noget, det er filmen, det afgørende er, at man når frem til en film, og det på en hvilken som helst måde. Det ville være meget hæmmende, hvis man hele tiden måtte være på vagt over for, hvem der nu skabte hvad. Det afgørende er, at alle er medskabende på filmen i en vis retning, og det skal helst foregå ganske naturligt, som af sig selv. Hvis man tænker alt for meget over det, opnår man blot at blokere forløbet. Nej, jeg synes ikke, at det har så stor betydning, om det drejer sig om min personlighed eller om manuskriptforfatterens. Af og til kan jeg godt sige til mig selv, at det dog virkelig ville være lettere, hvis man skrev det hele selv, men jeg må nu sige, at jeg overhovedet ikke føler mig frustreret af den arbejdsmetode, som jeg nu engang bruger. Jeg føler endvidere ofte under optagelserne, at det er langt morsommere at betjene sig af en andens tekst, end det må være at betjene sig af sin egen. Man føler langt større trang til at forsvare det pågældende manuskript, hvis det er skrevet af en ven – og ens manuskriptforfatter bliver altid ens ven – og det giver energi. Noget af det, der hjælper mig under filmarbejdet, er faktisk, at jeg kan se frem til at vise det færdige resultat til min manuskriptforfatter. Det er noget, der på én gang er meget morsomt og meget overvældende, thi hvis resultatet ikke svarer til forventningerne, ville det være ganske forfærdeligt. Det er endnu ikke hændt mig, men det kan såmænd udmærket ske en dag. På et tidspunkt arbejdede jeg på et projekt, som hed »Les aventures

d'Harry Dickson«, et projekt, der byggede på en række kriminalnoveller af den belgiske forfatter Jan Ray. Det var praktisk taget umuligt at sætte denne film op, da den var meget dyr, men vi arbejdede på projektet i en fire-fem år. Så døde Jean Ray pludseligt, og fra det øjeblik var jeg helt klar over, at jeg ikke længere havde den mindste lyst til at lave filmen, netop fordi jeg nu ikke længere kunne vise ham resultatet. Det er noget, der er meget vigtigt for mig, har jeg gjort mig klart, og når jeg her i dag er begyndt klipningen af »Providence«, ja, så er det for at kunne vise det hele for David Mercer, det er det, der holder mig kørende lige nu.

*JBC: Lad os snakke lidt om skuespillerne. Hvordan foretager De Deres valg? Efter hvilke kriterier?*

AR: Det er altid temmelig vagt. Man forsøger at forestille sig en vis scene med en eller anden skuespiller, og så vælger man den, som man hører og ser bedst. Jeg kan godt lide skuespillere, som har en særlig måde at tale på, folk som f. eks. Louis Jouvet og Sacha Pitoëff. Jeg har altid haft en svaghed for skuespillere, som havde en særlig diktion, hvorimod skuespillere, der spiller naturligt, ikke interesserer mig ... Jeg forsøger altid at arbejde sådan, at de forskellige roller allerede er besat inden manuskriptet er færdigskrevet. Jeg finder det vigtigt, at manuskriptforfatteren ved, at den og den rolle skal spilles af den og den skuespiller, og jeg lader ham ofte overvære film med den pågældende skuespiller eller sender ham i teatret.

*JBC: De har tidligere i en udpræget grad gjort brug af teaterskuespillere, der, i hvert fald p.t., ikke var kendte af et større filmpublikum. Jeg tænker på f. eks. Emmanuelle Riva til »Hiroshima, min elskede«, og på Delphine Seyrig til »I fjor i Marienbad«. Hvorfor netop teaterskuespillere?*

AR: Teaterskuespillere er jo netop folk, der har en særlig diktion, en særlig personlig frasering, som man ikke finder hos så mange skuespillere, altså den erfaring i at få stemmen helt ned til den sidste række i teatret uden at miste stilen. Langt de fleste af de skuespillere, der kun arbejder med film, er for mig alt for tæt på det naturlige, og det er ikke, hvad jeg søger. Det er ikke noget, som jeg på nogen måde er imod, men jeg tror ikke, at der ville indfinde sig nogen egentlig kommunikation mellem en sådan type skuespiller og mig.

*JBC: Men De har dog fra »Krigen er endt« og frem til nu arbejdet med deciderede filmstjerner. Jeg tænker på Yves Montand, Belmondo og nu Dirk Bogarde.*

AR: Ja, men de har netop alle erfaring fra teatret. Da jeg valgte Montand til »Krigen er endt«, havde jeg netop set ham på teatret i Miller's »Heksejagt« og derfra havde han min totale tillid. Hvad angår Belmondo, ja så har han jo hele sin uddannelse fra teaterskolen her, og man kan sige, at man i »Stavisky« finder den Belmondo, som har spillet Molière og Musset, altså en klassisk Belmondo. Vi havde mange diskussioner om teatret, han og jeg, så med ham er der heller ikke tale om noget brud i en afstukken linie. Og Bogarde, ja han har jo spillet meget på teatret.

*JBC: Er det Dem selv, der har stået for valget af skuespillere til »Providence«?*

AR: Ja, det er det. Hele mit filmliv har jeg haft det held altid selv at kunne vælge mine skuespillere. Jeg har aldrig



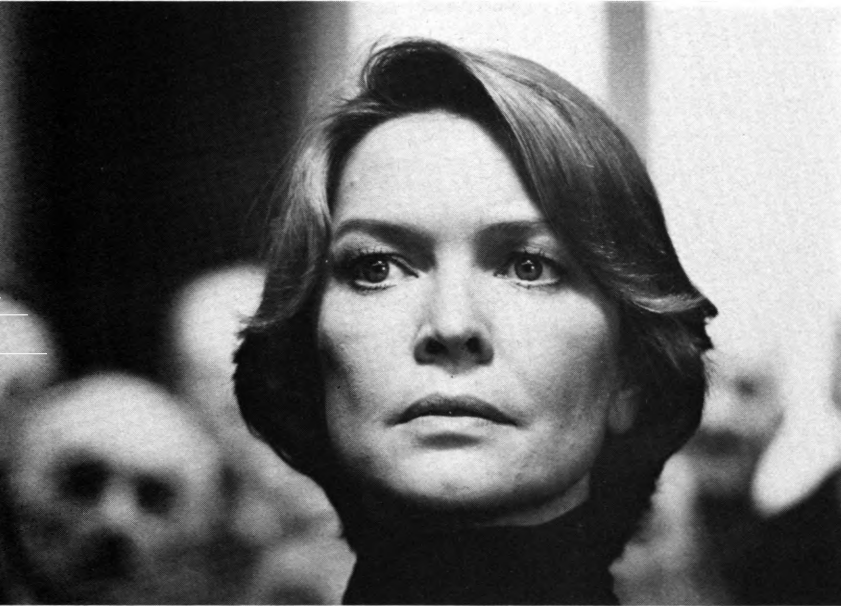
været udsat for pression på dette område fra producent-side. Denne gang har man ganske vist foreslået mig at arbejde med Dirk Bogarde, men det var et meget nemt valg for mig. Jeg har villet arbejde sammen med Bogarde de sidste fjorten år. Jeg havde tænkt mig ham som Harry Dickson samt til en film om Markis de Sade.

*JBC: Og Ellen Burstyn?*

AR: Det er en skuespillerinde, som jeg holder meget af, og som jeg bemærkede i »Eksorcisten«. Det var især hendes stemme, som slog mig. Jeg havde lejlighed til at se

snakke sammen om filmen, vi ville foretage en fælles gennemlæsning, og så ville jeg tage skuespillerne med hen på de steder, hvor de forskellige personer formodes at have levet, men ikke nødvendigvis de steder, hvor man senere ville optage.

Skuespillerne skulle være iført deres senere kostumer, og måske ville jeg filme dem, jeg ville i hvert fald fotografere dem. Jeg ville få dem til at improvisere visse scener, som heller ikke nødvendigvis senere blev en del af den færdige film. Så ville jeg lade det hele gå i glemmebogen, og når man så to måneder senere tog fat, ville



hende på teatret, hvad der overbeviste mig om, at jeg ville bruge hende.

*JBC: Hvad angår selve det praktiske arbejde med skuespillerne, har De planlagt alt på forhånd?*

AR: Nej, det har jeg ikke, men ideelt set, hvis jeg kunne gøre lige som jeg ville, ja, så ville jeg planlægge noget mere på forhånd. Så ville jeg samle alle skuespillerne to måneder før de egentlige optagelser – det er meget vigtigt, at det ikke blot blev umiddelbart før – og så ville vi

man have en vis baggrund. Dette har jeg kunnet gøre fuldstændigt med »Muriel«. Jeg har forsøgt at gøre det samme på mine andre film, men her har jeg af forskellige praktiske grunde måttet stille mig tilfreds med, hvad man nok gør normalt, dvs. at møde skuespillerne og læse de

Herover: Dirk Bogarde og Alain Resnais. Til venstre, øverst: John Guiltud. Nederst: Ellen Burstyn.

forskellige roller samt *hele* teksten igennem med dem. For mig er det uhyre vigtigt, at alle skuespillere kender hele manuskriptet. Jeg tror ikke på, hvad skal vi sige, på spejder-film, på kollektive film, hvor alle er én stor familie, men jeg finder, at en skuespiller i en lille rolle pludselig kan have noget interessant at sige om f. eks. en stor scene mellem to andre skuespillere, hvad der kan give anledning til en ny samtale med manuskriptforfatteren, således at man måske vil ændre noget. Skuespillerne har for mig at se en meget skabende rolle under en film. Alt, hvad de siger, er interessant, og det er derfor, jeg mener, at man ikke må vente med at tage dem med på råd til selve optagelsesdagen. Da vil det være alt for sent, man har ikke den fornødne tid, man kan meget nemt tage fejl, og der vil være nok af problemer i forvejen. Men hvis man starter to måneder før, så vil man have den fornødne tid, og det er derfor, jeg altid giver skuespillerne deres tekster lang tid før selve optagelsesdagen. Så har de rig lejlighed til at finde ud af, om de nu også finder sig til rette i de pågældende scener. Hvis man i stedet skal til at rette midt under optagelserne, vil alle blive bragt i en nervøs stemning, således at eventuelle diskussioner ville blive sterile og ubehagelige.

*JBC: Hvor meget arbejder De sammen med fotograf og kameramand for at opnå filmens visuelle stil?*

AR: Jeg har gerne et godt forhold til mine operatører. Jeg har tidligere lavet en række 16 mm film – det ligger 15, 20 år tilbage – hvor jeg var min egen fotograf, og selvom jeg ikke kan løse alle fotografiske problemer, så kender jeg problemerne. Jeg beder således aldrig en fotograf om noget umuligt, og når han svarer mig, er jeg i stand til at forstå, hvad det er, han taler om, hvad der er af afgørende betydning for en instruktør ... Men hvad angår fotograf og kameramand gælder det samme, som jeg lige har skitseret om skuespillerne. Havde man penge nok, skulle man optage to måneder før med de rigtige skuespillere og under de rigtige forhold, hvor man skulle prøve de forskellige filtre, forskelligt lys, forskellige filmtyper. Men det måtte være under de helt rigtige omstændigheder. Så skulle man roligt betragte resultatet og så gennemdiskutere det hele. Det gør man naturligvis også nu, men så er man altid allerede i gang med selve optagelserne.

*JBC: De har allerede været lidt inde på filmens lydside, da De fortalte om Deres interesse for skuespillere med en særlig frasering. Hvornår kommer musikken til, hvilken betydning tillægger De den, og hvordan foregår samarbejdet med komponisten?*

AR: Musikken er meget vigtig for mig, fordi den kompletter meningen med historien. Den tillader ofte, at man kan undgå en mængde forklaringer via dialogen, og så etablerer den, hvad der er det vigtigste, den følelsesmæssige kontakt med publikum. Hvis man strøg musikken i mine film, ville de ganske givet miste 50 procent af deres tilskuere. Musikken klargør meningen med mine film. Endvidere har den den rolle at strukturere filmen, den accenturerer filmens montage, dens form. Alt sammen meget, meget vigtigt ... Musikken kommer altid til på et sent tidspunkt, efter optagelserne. Kun på »Stavisky« kendte jeg komponisten på forhånd, og her optog jeg flere scener, hvor jeg forestillede mig filmens musik. Men normalt sker mit definitive valg af komponist først under de første fjorten dages arbejde med montagen. Jeg må se filmen i en første klipning for helt at kunne bestemme mig. Derefter tilbringer jeg så 2-3 dage i montererummet

sammen med komponisten, hvor jeg forsøger at forklare ham, hvordan jeg føler filmen, hvad der er filmens farve osv. Normalt føler komponisten musikken de samme steder, som jeg selv gør det.

*JBC: Jacques Rivette udtrykte for et par år siden, at ideen om en filmkunst i tre: manuskript – optagelse – montage kedede ham enormt. Han ville ikke udelukke, at man kunne lave fremragende film på denne måde, og han nævnte Dem som eksempel, men han fandt, at systemet var hæmmende. Hans forestilling om film var en filmkunst, hvor de forskellige stadier var blandet sammen. Rivette mente videre, at en mængde instruktører havde det ligesom han, og at den moderne filmkunst bevægede sig i den retning. Hvordan placerer De Dem selv i, skal vi sige, den moderne filmkunst?*

AR: Rivette har sandsynligvis ret. Faktisk føler jeg ikke, at jeg er en del af, hvad man kunne kalde den moderne filmkunst. Jeg står for en filmkunst, som synes mig meget marginal sammenholdt med de ideer, som Rivette udtrykker. Det er ideer, som jeg respekterer, og jeg kan godt drømme om sådan en filmkunst, som Rivette forestiller sig, og som han takket være sit talent og sin personlighed er i stand til at fabrikere, men for mit eget vedkommende er jeg nødsaget til at lave den slags film, som jeg kan, og på den måde, som jeg nu engang kan. Jeg laver i grunden en førkrigs-filmkunst. I 1938 arbejdede f. eks. Jean Renoir på samme måde, som jeg gør det nu, dvs. med skuespillere, manuskriptforfattere og musikere. Jeg fortsætter den samme metode, og det er rigtigt, at jeg på ingen måde er integreret i nutidens filmkunst. Jeg føler heller ikke, at jeg egentlig er en del af den franske filmindustri; jeg ved ikke, måske er jeg en slags parasit, der står ude i marginen.

## OG SOM ET FRØ DER SPIRER

*JBC: De har flere gange behandlet stærkt kontroversielle emner: atombomben over Hiroshima, Algier-krigen, den politiske situation i Franco-Spanien og tidligere i Deres kortfilm koncentrationslejrttraumet og den hvide kolonisation i Afrika. Hvor stærkt føler De behovet for at engagere Dem politisk i Deres egenskab af filminstruktør?*

AR: Alt det er for en stor del kommet tilfældigt. Jeg er aldrig startet med et præcist ønske, som f. eks. en, der vågner om morgenen og siger til sig selv: Det er meget vigtigt, at jeg laver en nyttig film om det her ganske bestemte emne! ... De siger, at jeg har behandlet disse emner; jeg ville ønske, at De havde ret, men selv føler jeg snarere, at jeg har strejft disse emner fremfor egentlig at have behandlet dem. Det er en lille smule det, der sker gennem hele ens liv. Man støder undervejs på en lang række problemer, og meget ofte dør man, inden man rigtigt får gjort noget ved dem. Det er måske det, der er så frustrerende ved livet. Hvis man var biolog eller politiker ville man måske bedre være i stand til at gå i kamp med problemerne. Som filminstruktør har jeg altid været bange for en vis form for demagogi og for at indtage en holdning, som alligevel ikke var sand. På den anden side må man, når et eller andet emne pludseligt trænger sig på, ikke begynde at censurere det, ligeså lidt som man skal stille sig på vagt og sige til sig selv, at det her, det må man behandle særlig nobelt. Algier-krigen kom f. eks. med i »Muriel« ganske af sig selv. Hverken jeg eller Cayrol indførte dette tema med vilje, men da det så pludselig havde trængt sig på, ville vi ikke forkaste det. Vi var ud-



mærket klar over, at man ville skælde os voldsomt ud, fordi vi ikke kom med nogen løsning på problemet, men det ville have været fejlt af os blot at forkaste emnet. Vi valgte altså blot at lade det indgå naturligt i filmen. Et filmmanuskript skal være en lille smule som en plantes vækst; man planter et frø, man blander forskellige slags blomster, en dag er der vokset nogle blade ud, og pludselig finder man en blomst, som man ikke havde forudset. Man vil ikke klippe den bort, men såvel manuskriptforfatter som instruktør er meget forbavsede over denne blomst. Man må kræve en vis frihed til at røre ved visse emner uden nødvendigvis at gøre det særligt udtømmende og uden at have alt for megen respekt ... Der er ikke så megen plads for de store ideer i en film. Hvis de kommer, ja, så er de kommet ubevidst. Det er først, når filmen er færdig, at man opdager det, ikke under det praktiske arbejde.

*JBC: Jeg synes dog, at der er ikke helt så få ideer i Deres film.*

AR: Ja, hvis de er der, så er det fordi, vi har vidst at fange dem i flugten. De skal komme helt af sig selv.

*JBC: Semprun har udover at have arbejdet sammen med Dem også skrevet manuskripter for Costa-Gavras, der ligesom De selv har lavet flere film med stærkt kontroversielle emner. Costa-Gavras' film har imidlertid været aldeles forskellige fra Deres, langt mere kommercielle i deres form, hvor Deres film har været i en avantgardistisk, ja ligefrem revolutionær form. Semprun har udtalt, at han og Costa-Gavras sigter mod en så klar og begribelig film som muligt, De søger en effektiv og konventionel form. Han mener, at det, der virker effektivt og klart på det store publikum, sjældent er det, som har en avantgardistisk form. Det, som er forståeligt i et sprog, er altid det, som etableres i de kulturkonventioner, som råder i et samfund, og altså i dette tilfælde det borgerlige franske samfund. Hvor stort et hensyn mener De, at en kunstner skal tage til sit publikum for at få det evt. budskab ud?*

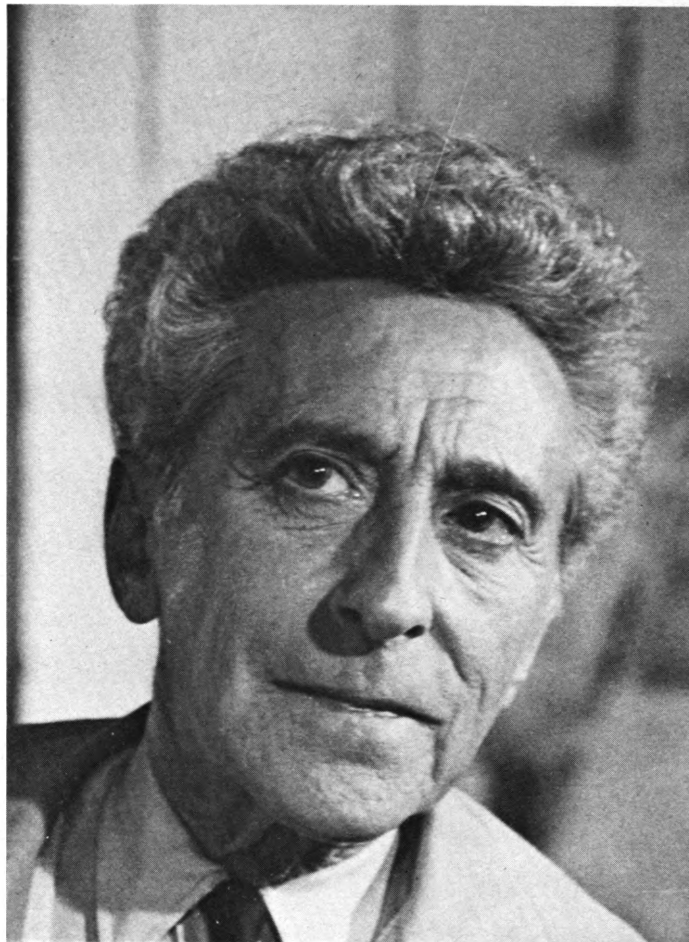
AR: Jeg mener, at der her er tale om et problem, der ikke bør indfinde sig. Hvis jeg havde det indtryk, at jeg ville få et større publikum i tale, hvis jeg placerede mit kamera dér og ikke dér, ja så ville jeg gøre det ganske automatisk uden at føle, at jeg gjorde indrømmelser. Jeg har ikke det mindste indtryk af, at Costa-Gavras gør nogen indrømmelser, når han laver sine film; han laver dem, som han nu engang vil, og jeg tror ikke, at han laver dem med henblik på en evt. kommerciel succes. Man må ikke glemme, at f. eks. »Z« fra starten af var en film, som overhovedet ikke kunne finde en producent, en film, som ingen troede på. Det må man virkelig ikke glemme ... Nej, jeg tror ikke at spørgsmål om indrømmelser overfor publikum spiller ind i det praktiske arbejde. Instruktørerne laver filmene, som de nu engang vil, og personligt kender jeg ingen instruktører, som øver vold mod sig selv for at behage deres publikum. Et godt eksempel på dette er Hitchcock, der siger: »Jeg har lavet tingene på denne her måde, fordi jeg vidste, at det ville tiltale publikum«, og som ikke siger, at han er ked af, at han har været nødt til at lave tingene på den måde. Han er tværtimod lykkelig over, at kunne lave tingene på en sådan måde, at publikum finder behag i dem. Det er en del af legen!

(Paris, sommeren 76)

# Digteren

**Albert Wiinblad beretter om  
dens tilblivelse - har fået o**

Fra sin tidligste ungdom vakte Jean Cocteau modvilje ved at være fremragende. Når man var så alsidigt begavet, måtte man virkelig, mente hans misundelige samtidige, vise den øvrige



Jean Cocteau.

menneskehed det hensyn at afstå fra ustandselig at brillere – eller i det mindste begrænse sig til at gøre det på et enkelt område. Helst ville de beskyldte den så skamløst allestedsnærværende »tusindkunstner« for til enhver tid at følge moden. Problemet var bare, at han som regel selv havde skabt moden. De så sig derfor henvist til at gøre ham fordægtig ved at påstå, at hans største talent var for *self-promotion*.

Denne påstand lader sig ganske vist ikke uden videre afvise. Men i dag, mere end et dusin år efter at han måtte indstille propagandaen, rager Cocteau fortsat frem. Det var med andre ord ikke