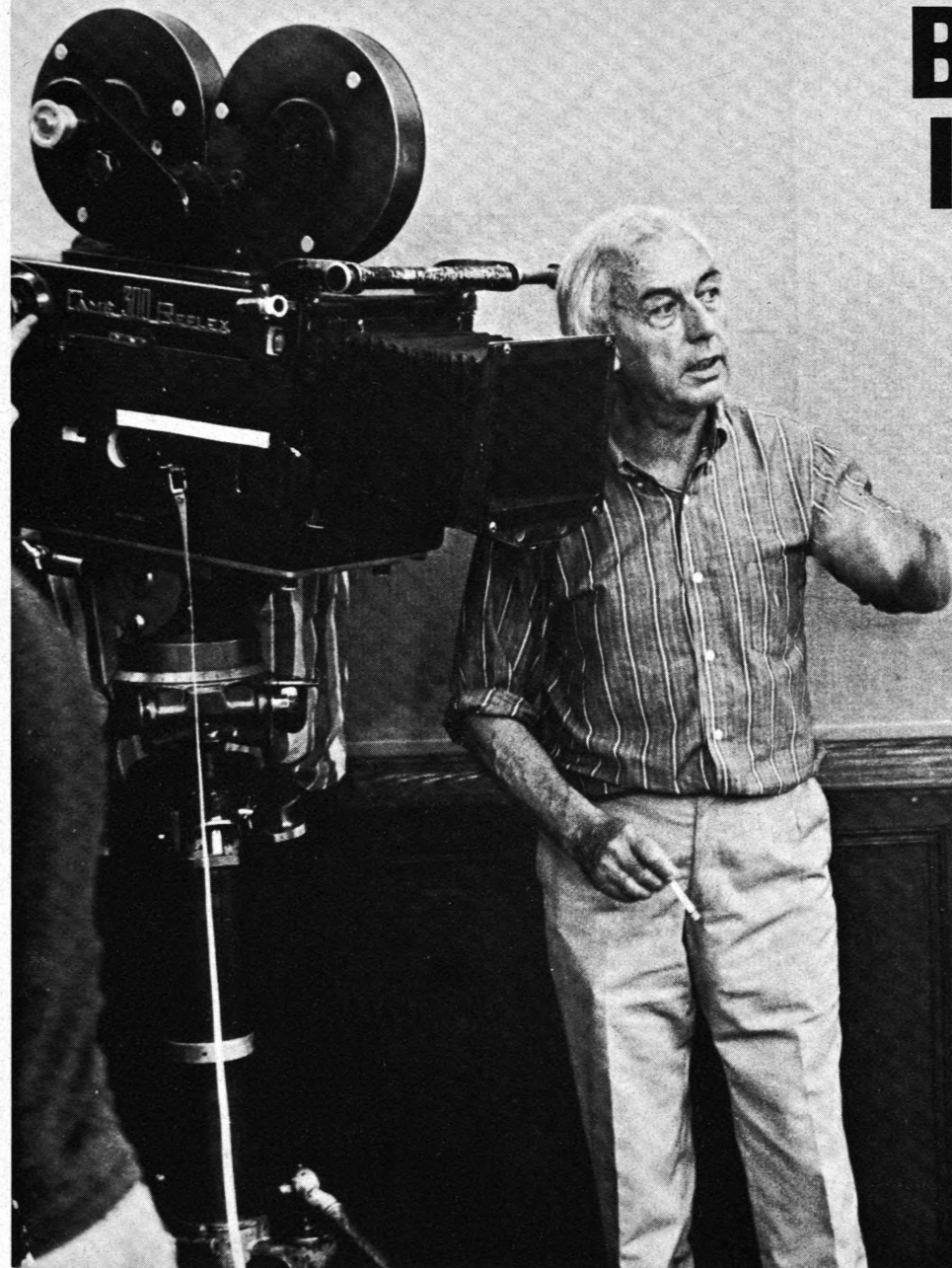


BRESSONS ISOLATION



**Mette Knudsen
og Chr. Braad Thomsen
taler med Robert Bresson
om hans seneste film**

Fire nætter i en drømmers liv

Ligesom med sin foregående film »Barnebruden« har Bresson også med sin nye film valgt at basere den på et Dostojevskij-grundlag, denne gang »Hvide nætter«, som tidligere er filmatiseret af Luchino Visconti. Bressons film er naturligvis ikke nogen Dostojevskij-filmatisering, bl. a. har Bresson rykket filmen frem til vore dages Paris, hvilket betyder, at den mere fører tanken hen på en anden væsentlig moderne film, der har brugt Dostojevskij som ramme: Jacques Demys »Lola«. Bresson fortæller præcis den samme historie som Demy.

I filmens centrum står den unge mand Jacques, en ensom drømmer-natur, der tilbringer sine dage med at drive om på gaden og følge efter piger på afstand, mens han om aftenen maler eller betror sig til sin båndoptager. En dag møder han en ung pige, Marthe, på Pont Neuf-broen over Seinen. Hun synes at overveje at kaste sig i Seinen, men i stedet begynder de to unge nu at fortælle hinanden om deres liv: Marthe

er vokset op hos sin strengt puritanske mor, og for et år siden forelskede hun sig i en logerende, der havde lejet et værelse hos hendes mor. De talte aldrig med hinanden, men nøjedes med at se stjålent efter hinanden og lytte til hinandens bevægelser bag væggen. En aften finder de sammen, Marthe tilbringer natten hos den logerende, og han lover hende ægteskab, men næste morgen skal han rejse til USA. Imidlertid aftaler de at mødes om et år på Pont Neuf, og nu venter hun forgæves på ham. Den aftalte tid er gået, og hendes elskede er ikke dukket op igen.

De følgende nætter mødes Jacques og Marthe atter på broen. De lærer at holde af hinanden, de deler deres ensomhed med hinanden og kan tale sammen. Jacques elsker Marthe, mens hun oplever deres forhold som en bror-søster-kærlighed, fordi hun ikke kan glemme ham, der rejste bort. På deres 4. nat synes hun imidlertid at ville glemme den bortrejste, og hun aftaler med Jacques, at han skal flytte ind som hendes mors logerende. Hånd i hånd går de bort sammen,

Ingen af de mere politisk bevidste filmskabere – fra Godard til Cinétique-kredsen – har kæmpet mod den kommercielle filmindustri med en så indædt konsekvens, en så stædig dødsforagt som den nu 65-årige Robert Bresson. Ingen har så stejlt som Bresson i film efter film renset sit sprog for alle ydre teatraliske og dramatiske effekter, der for ham hører filmindustrien og ikke filmkunsten til. Og ti år før Godard i protest mod filmindustrien destruerede sit sidste filmbillede og lod det sorte lærred blive tilbage, kunne filmkritikeren André Bazin skrive om Bresson, at den yderste konsekvens af hans filmsprog måtte blive det tomme lærred.

Robert Bressons seneste film »Quatre nuits d'un Réveur« (»Fire nætter i en drømmers liv«) er ikke blevet nogen kommerciel succes. Det var langt den mest originale og personlige film på Berlin-festivalen i fjor, og alligevel (eller som følge heraf) fik den ingen præmie, mens juryen med Bjørn Rasmussen som præsident i stedet valgte at give Guldbjørnen til endnu en kommerciel film af Vittorio de Sica.

men pludselig står den bortrejste foran dem. Marthe styrter hen til ham, kysser ham god dag på munden, løber tilbage til Jacques og kysser ham farvel på kinden og går bort sammen med den fremmede. Hun vælger sin drøm i stedet for den, hun lærte at elske. Vil drømmen mon være ved – eller vil den som Lolas drøm bryde i næste film? Har Bresson mon allerede filmet fortsættelsen, bare i omvendt rækkefølge, med »Barnebruden«, hvor drømmen brister?

Ud fra en realistisk betragtning kan det være nærliggende at stille disse spørgsmål, men Bresson er som bekendt ikke psykologisk realist, og derfor er det også forkert at stille spørgsmålene. I denne film som i alle sine tidligere opererer han med mennesker, der er underlagt en højere bestemmelse, som de ikke kan undslippe. Deres lykke består i at følge denne bestemmelse, og derfor er Jacques ikke ulykkelig, da han til sidst er alene igen med sine malerier og sin båndoptager. Hans sidste ord, som han indtaler til båndoptageren, er en tak til Marthe, fordi hun lærte ham, hvad kærlighed er.

Bresson og Rohmer

For en realistisk betragtning må det naturligvis virke komisk, at Marthe og den logerende beslutter sig til at gifte sig med hinanden, før de overhovedet har vekslet et ord med hinanden, men sådan er Bressons verden: Der er aldrig nogen grund til kærligheden. Den er der pludselig som et lynnedslag, et mirakel, en tilværelseslov, man må bøje sig ind under og følge. Det er i øvrigt interessant at notere, at den samme kærlighedsopfattelse formuleres af en anden betydelig katolsk filminstruktør, Eric Rohmer, i »Min nat hos Maud«, hvor Jean-Louis også ved, hvem der skal være hans livsledsagerske på et tidspunkt, hvor han endnu ikke har vekslet eet ord med hende. Men i modsætning til Bresson er Rohmer desuden så stor en psykologisk realist, at han lader den mulighed stå åben for tilskuerne, at Jean-Louis' »viden« i virkeligheden er en efterrationalisering, et perspektiv, han lægger ned over sin kærlighedshistorie, da han betragter den i et tilbageblik. Hos Bresson står denne mulighed derimod ikke åben. Hans personer har intet valg, og hvad enten det nu er bevidst eller ubevidst hos ham, så ligger dette »indhold« hele tiden konsekvent i filmenes »form«, dvs. hans personinstruktion, hvor han konsekvent afpersonaliserer sine medvirkende, sætter deres vilje ud af funktion og lader dem følge deres skæbne søvngængeragtigt og mekanisk som i en drøm.

Som det vil være fremgået, adskiller »Quatre nuits d'un Réveur« sig ikke på væsentlige punkter fra Bressons foregående film. Den følger en interessant linie, som er ved at blive mærkbar i hans produktion: jo ældre han selv blir, jo yngre blir hans film. Hans seneste film er den mest ungdommeligt romantiske, han endnu har lavet! Og i en række detaljer viser filmen, at selv en så statisk instruktør som Bresson naturligvis også udvikler sig: Han, den mest asketiske af alle filmskabere, har garneret sin film med ung, stemningsskabende guitar-musik og sang, og mens han tidligere har koncentreret sine films erotiske indhold i blikke og hænder, der mødes, viser han denne gang nøgne mennesker, der favner hinanden. Det virker

næsten chokerende i en Bresson-film, selv om han naturligvis filmer det nøgne favntag lige så stiliseret og ulidenskabeligt som alt andet, hans personer foretager sig – ikke fordi de eller han er ulidenskabelige, men fordi Bresson blandt så meget andet også er den mest blufærdige filminstruktør, der findes.

Musikken og prologen

Mette Knudsen: – Der er en ting, som virker næsten chokerende i Deres nye film »Quatre nuits d'un Réveur«, og det er den store kontrast mellem aktørernes helt neutrale, følelsesforladte diktion og så de lange indslag af let og rytmisk guitarmusik, især i bådsekvensen.

Robert Bresson: – For Dem er det altså en falsk tone?

MK: – Jeg ved ikke, om jeg vil kalde den falsk, for det har en nedsættende betydning, – men i hvert fald virker det næsten som stilbrud.

RB: – Sagen er, at jeg havde skrevet manuskriptet meget hurtigt, og derfor var jeg ikke klar over, at filmen faktisk ville blive for kort, så jeg forlængede musiksekvenserne enormt meget. Det var min mening kun at bruge ganske lidt musik, men da jeg fandt ud af filmens færdige længde, brugte jeg det hele. Sådan gik det faktisk til. Noget andet er, at jeg holder meget af denne brasilianske musik, som spilles af studenter og naturligvis ikke af professionelle musikere, og de improviserer næsten det hele på denne båd, som for øvrigt slet ikke er så mærkelig, som nogen har villet gøre den til. Den sejler forbi mine vinduer hver aften.

MK: – I forbindelse med båden har det så nogen betydning, at vi ser den den første nat, da de to unge mødes, og den sidste nat, da de skilles?

RB: – Nej. Den sejler under broen flere gange hver aften, og hvis man opholder sig i nærheden af broen, kan man ikke undgå at se den. Jeg tog den med for ligesom at have baggrunden for, at den unge mand står på broen og kigger ned. Jeg har ikke lagt

nogen kompliceret betydning i billedet, udover at den måske tjener som forberedelse til båden med musikken, som til gengæld er lidt for mystisk, og som jeg derfor har givet en mere virkelighedstro og realistisk karakter.

MK: – Hvorfor indledes filmen med en prolog, der virker meget forskellig fra resten af filmen? Man ser den unge mand rulle sig i græsset og løbe rundt i skoven?

RB: – Fordi han senere fortæller om, hvordan han nyder sine søndage ude i naturen. Jeg ville gerne give et indtryk af, hvad naturen betyder for ham. Han er som et æsel, der ruller sig i græsset.

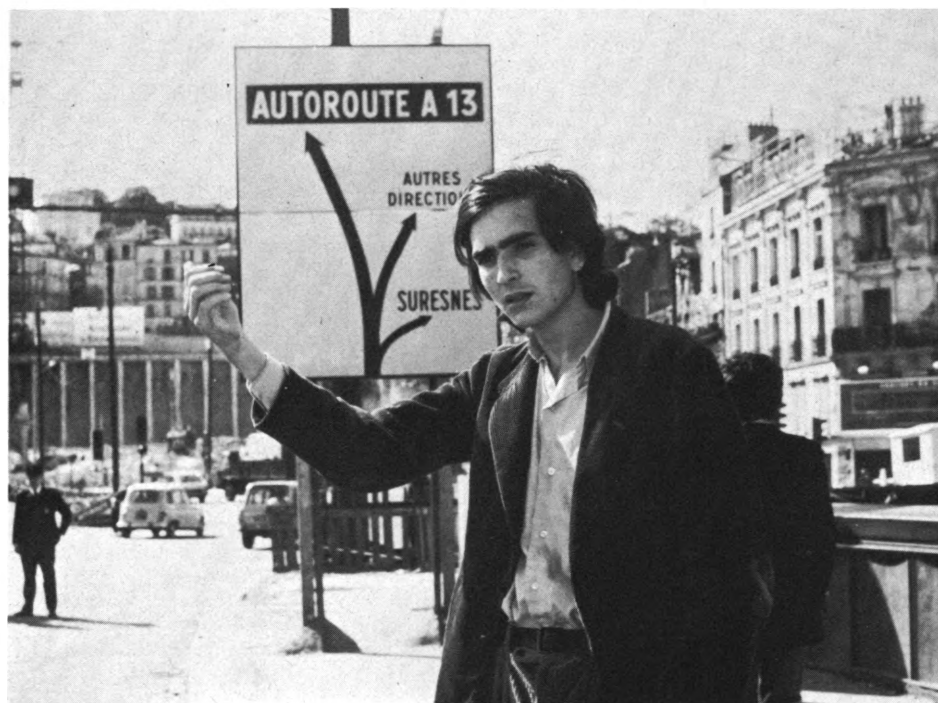
MK: – Prologen indledes med, at han tager på tommelfingeren, en bilist standser og spørger ham, hvor han skal hen. Han svarer, at det ved han ikke.

RB: – Ja, for han er helt konkret en person, der ikke ved, hvilken retning hans liv skal tage. Der er en anden film, hvor jeg har brugt mere eller mindre det samme replikskifte, i »Hvad med Balthazar«, tror jeg, hvor faderen spørger sin datter: »Hvor skal du hen?« og hun svarer: »Ingen steder.« Jeg har følelsen af, at vi allesammen går ingen steder hen. Det er instinktivt, men ikke tilfældigt, at filmen indledes med denne bemærkning.

Chr. Braad Thomsen: – På en måde er dette vel noget meget centralt i alle Deres film, at Deres personer ikke ved, hvor de skal gå hen, men underordner sig en skæbne, som de blir ofre for?

RB: – Ja, ofte finder de deres vej i løbet af filmen. Slutreplikken i »Pickpocket« er typisk i den henseende: Lommetyven siger indespærret i fængslet: »Oh, hvilken mærkelig vej for at nå frem til Jeanne!« Han havde gennem hele filmen ingen steder at gå hen, men til slut forstod han, hvilken retning han måtte tage. Og for drømmeren i min sidste film er det også ret naturligt at

Jacques (Guillaume des Forêts) i prologen til »Quatre nuits d'un Réveur« – han er en person, der ikke ved, hvilken retning hans liv skal tages.



introducere ham med at lade ham sige, at han ikke ved, hvor han skal hen, for hans liv er som en drøm.

Natur og naturlighed

CBT: – Jeg vil også tro, der må være en nær sammenhæng mellem Deres meget personlige iscenesættelse og så det, De ønsker at formidle med filmene. Har De tænkt på, at forbindelsen mellem instruktionen og filmens indhold kunne være, at De beder personerne være så viljeløse, så upersonlige som muligt for netop at fungere som kateketer for skæbnen?

RB: – Jeg ønsker først og fremmest, at de skal være, som de er, og ikke at de skal forestille noget andet. Derfor bruger jeg aldrig skuespillere, for de foregiver altid at være en person, som de ikke er i virkeligheden. De foregiver, at filmens dialog er deres egen, og ikke manuskriptforfatterens. Jeg føler, at jeg kan identificere mig fuldstændigt med de personer, jeg vælger til mine film. Vi er som to personer i een. De er ikke et redskab for mig, vi er simpelthen sammen, og hvis jeg vælger dem med held, er det ikke bare sådan, at jeg leder dem ad en bestemt vej. De leder også mig ad den vej, jeg ønsker at følge, og som jeg måske ikke kender uden deres hjælp. Jeg starter ud fra det princip, at jeg ikke ved, hvordan de er, og at de vil afsløre noget for mig. Der ligger intet fast på forhånd. Med professionelle skuespillere ligger alt derimod fast. Man ved, hvad man får at se i deres ansigter, øjne og bevægelser. De ser ud præcis, som de har set ud i hundrede andre film, og derfor er jeg overhovedet ikke interesseret i dem.

MK: – De taler, som om De altså lader Deres aktører have frihed til selv at bestemme deres bevægelser. Det er vist ikke det almindelige indtryk af Deres arbejdsform?

RB: – De udfører bevægelserne på deres egen måde, men det er mig, der fortæller dem nøjagtigt hvilke bevægelser de skal udføre, ligesom det er mig, der har skrevet deres dialog. Der er forskellige måder at gå derfra og derhen på. Jeg vil, at de gør, hvad der er personligt for dem, uden at de tænker på, det er personligt for dem. De må ikke overvåge sig selv. Men ordene og bevægelserne er ikke det væsentligste i mine film, – det er blot midler, der skal fremprovokere det væsentligste.

MK: – Har De aldrig været fristet til at lade dette udtryk for aktørernes personlighed komme til udtryk i stemmen, diktionen?

RB: – Jo, men det gør jeg da også hele tiden! Jeg indrømmer, at det selvfølgelig kun kommer til udtryk som skyggen af en nuance, for hvis det var mere, ville det lyde uægte, fabrikeret og påtaget. Desuden er det oftest ufrivilligt: »modellerne« har ikke selv tænkt på at få de nuancer med i deres dialog, som undertiden undslipper dem. Men disse nuancer, som man får forerret, er noget, jeg holder meget af. F. eks. siger den unge pige i »Quatre nuits d'un Réveur« på en meget smuk måde: »Bliv«, da den unge mand har fortalt hende, at han elsker hende. Der er en næppe hørbar betoning i hendes stemme, og det er meget smukt. Men hun taler ikke som en skuespillerinde. En skuespiller taler nemlig med bestemte teatermæssige intonationer. Det naturlige er ikke det samme som menneskets natur, og skuespille-



Marthe (Isabelle Weingarten) i »Quatre nuits d'un Réveur«.

re kan i bedste fald være naturlige, men de agerer ikke ifølge deres natur.

CBT: – Apropos menneskets natur, så sammenligner De i visse af Deres film mennesker med dyr. I »Hvad med Balthazar« trækkes der paralleller mellem Marie og æslet, og i »Barnebruden« besøger de to hovedpersoner et zoologisk museum og diskuterer dyrenes natur. Ønsker De med disse paralleller at vise, at mennesker ligesom dyr ikke har nogen fri vilje, og at både mennesker og dyr styres af en højere skæbne?

RB: – Første gang jeg så skeletterne på Zoologisk Museum fik jeg indtrykket af at stå foran et værk, som var frembragt af en storslået himmelsk skaber, der havde arbejdet med et meget enkelt materiale. Alle skeletterne, lige fra slangen og musen til mammutten og mennesket, har en enhed over sig, der er resultatet af en stor kunstners arbejde med en enkelhed. Bagefter pynter han på tingene med fjer, pelshår og farver, men udgangspunktet er kunstnerens fantastiske enkelhed. Jeg tog også denne detalje med i »Barnebruden« for stadig at være i kontakt med døden, fordi dette på en måde var filmens tema. Filmen var ikke et egentligt flash-back, for dem arbejder jeg aldrig med. Den var et forsøg på hele tiden at konfrontere livet med døden. Med hensyn til »Hvad med Balthazar«, så ville jeg absolut parallelisere menneskets og dyrets tilværelse og vise, at dyrene lider lige så meget som vi gør. Æslet er endnu mere ufrigt end mennesket, og faktisk skulle æslet Balthazar være en pendant til Chaplin. Hans figur symboliserer jo altid det lidende og mishandlede menneske, og det er også derfor, jeg ville have et sort æsel.

CBT: – Men disse paralleller mellem dyr og mennesker, er de ikke meget kontroversielle for en katolik? Skelner katolikker ikke radikalt mellem mennesker og dyr i den forstand, at det »dyriske« betragtes som noget lavere?

RB: – Nej, hvorfor skulle man dog skelne? Selvfølgelig findes der også præster, som

har sagt dumheder. Jeg mener endog at have læst en katolsk lærebog, i hvilken man spørger nogle børn, om mennesket har en sjæl, og det svarer de ja til, mens de benægter, at dyr har en sjæl. Det er en fundamental fejltagelse, som lærebogens forfatter har begået. Jeg mener, at den hellige Augustin har sagt noget om, at dyrene har en kollektiv sjæl, men jeg kan ikke se, hvorfor dyrene ikke også skulle have deres egen personlige sjæl. Måske har menneskene også en kollektiv sjæl. Men hvorfor skulle dyrene være forskellige fra os. Dyrene er i deres lidelser og liv meget lig menneskene, og der er mindst lige så mange mysterier i dyrenes liv som i menneskenes. Man har for eksempel aldrig været i stand til at forklare årsagen til fugletrækkene.

Døden og katolicismen

CBT: – De fleste af Deres film slutter med døden, og den kan ofte fortolkes som selvmord. Jeanne d'Arc begår på en måde selvmord, idet hun i hvert fald vælger døden, hovedpersonen i »Barnebruden« begår selvmord, og jeg ved ikke, om Marie i »Hvad med Balthazar« begår selvmord, eller om hun bare rejser væk?

RB: – Det ved jeg heller ikke – men måske begår hun selvmord.

CBT: – Og Mouchette begår ligeledes selvmord, selv om det har karakter af en leg.

RB: – Jeg lavede hendes selvmord på den måde, fordi det var umuligt at lave scenen som Bernanos havde skrevet den. Han skriver, at hun druknede sig, som om hun gik i seng og lagde sit hoved på vandet som på en pude. Ingen, der begår selvmord, bærer sig ad på den måde. Og jeg holdt af selve usikkerhedsmomentet for at bibeholde livets mysterium, så vi ved faktisk ikke, om Mouchette virkelig ønskede at begå selvmord, eller om det blot var en leg.

CBT: – Men kan De give en generel forklaring på, at så påfaldende mange af Deres film slutter med selvmord? Er Deres eget livssyn så pessimistisk, at De finder døden en lettelse?

RB: – Jeg er en munter pessimist, der den ene dag er fuld af håb og den næste dag uden håb. Jeg overskrider meget let grænserne mellem håb og håbløshed. At jeg har døden med i mine film er vel forståeligt, fordi vi alle skal dø. Og mine personer er anbragt i så kritiske situationer, at selvmordet kan forekomme som en befrielse fra det jordiske liv, og som indgangen til et andet rige.

CBT: – Bringer denne opfattelse af selvmordet Dem ikke i konflikt med den katolske kirke, som vel fordømmer selvmord?

RB: – Det gjorde den engang, men også inden for den katolske kirke sker der jo så mange forandringer, og der er tendenser i retning af at erkende, at i visse tilfælde er selvmordet ikke en forhindring for at komme i himlen. Før var der ikke nogen kirkelig ceremoni, når døden skyldtes et selvmord, men det er der meget ofte nu.

CBT: – Det forekommer mig, at De på et vist tidspunkt i Deres produktion holder op med at lave katolske prædikener. Jeg betragter f. eks. »Syndens Engle« og »En landsbypræsts dagbog« som meget begrænsede katolske film, der ikke rækker ret langt ud over prædikenen, hvorimod Deres film fra og med »Pickpocket« virkelig vider sig

ud til meget almene skildringer af menneskelivets vilkår.

RB: – Jeg bryder mig heller ikke selv om de film, jeg lavede før »Pickpocket«, – og især ikke om »Syndens Englek«. Der er alt for meget Giraudoux i den. »Damerne i Boulogneskoven« var for forbundet, og formen var aldeles ikke perfekt. Men vi lavede den under krigen og blev hele tiden afbrudt af luftbombardementer, så jeg havde ikke den arbejdsro, jeg havde brug for. Nogle mennesker fortæller mig, at »En landsbypræsts dagbog« er min bedste film, men jeg kan ikke selv lide den. Der er for meget skuespilleri i den, og det har smittet af på den, at forfatteren Bernanos er en katolsk soldat. Men efter den film og altså fra og med »Pickpocket« begyndte jeg at finde ud af, hvad der måtte gøres for at lave film, og hvad mit eget arbejde gik ud på. Jeg lærte min egen vej at kende, hvilket selvfølgelig ikke er ensbetydende med, at vejen er lykkedes for mig. Jeg synes, det er meget vanskeligt at lave film. Man bør ikke spekulere, mens man optager filmen, men derimod enormt meget mellem hver film. Og det undrer mig, at de, der laver film, ikke gør det i langt højere grad, end tilfældet er.

MK: – *Hvad var det, der tiltrak Dem ved Dostojevskijs »Hvide nætter«, siden De valgte at lægge den til grund for Deres seneste film?*

RB: – Det hele. Dostojevskij og Proust er de to største forfattere, jeg kender. Det er måske mærkeligt at sammenligne de to, men der er helt sikkert en lighed mellem dem. Om Dostojevskij sagde Proust noget, der forbavtede mange: »Hans originalitet er at finde i hans værkers komposition.« Proust tænkte selvfølgelig også på sig selv, da han kom med den udtalelse, for hans egen komposition er helt fantastisk. Han forsvarede altid sin komposition, mens folk normalt ikke lagde mærke til den, men troede, at han bare skrev løs uden at han tænkte på komposition og opbygning. Denne form for komposition er netop meget interessant med hensyn til filmmedit, fordi der er tale om en indre komposition. Det, jeg selv søger, er at lade følelserne styre begivenhederne, i stedet for som i de fleste andre film at lade begivenhederne styre følelserne. Følelserne er det vigtigste for mig, – det er dem, som styrer filmens opbygning og stil.

Kunstens fremtid eller død

CBT: – *Jeg ville gerne vide lidt mere om den måde, De beskriver kunsten på, bl. a. i »Quatre nuits d'un Rêveur«. Er den unge mands malerier en erstatning for det, han mangler i livet?*

RB: – Der er to malere i filmen. Hovedpersonen er ikke nogen særlig god maler, kan man se, – og malerkunsten fungerer sikkert som en slags tidsfordriv eller som en erstatning for det liv, han føler sig uden for. Han er næppe kunstner. Hans ven har jeg taget med, fordi jeg bl. a. ville vise det latterlige i den jargon, der benyttes i den pseudo-filosofiske kunstkritik, en kritik der benytter sig af udtryk fra både Marx og Freud og med et ordbrug, der er så abstrakt, at det er fuldstændig umuligt at finde ud af, hvad der menes. Det er noget, jeg vil tage op og uddybe i min næste film.

CBT: – *Der findes en tilsvarende sekvens i »Hvad med Balthazar«, hvor to malere*

diskuterer action painting. Er denne sekvens også taget med for at kritisere jargonen?

RB: – Ja, selvfølgelig. Action painting er så abstrakt, at det ikke giver nogen mening. Det er ikke nok bare at smide noget maling på lærredet og så gennemhulle det med revolverkugler. Men det er sikkert symptomatisk for, hvad der i øjeblikket foregår inden for kunsten. Alt er et sammensurium af mange former for uklarhed, men samtidig er denne udvikling måske positiv, fordi man derigennem kan nå frem til større frihed. Kunsten befinder sig i øjeblikket i en kritisk overgangsperiode, der måske kan vise sig frugtbar, men som ikke i sig selv interesserer mig det fjerneste. Måske står vi i det hele taget foran kunstens død, – det er meget muligt.

CBT: – *I Deres sidste film lader De hovedpersonerne gå i biografen for at se en gangsterfilm, som De selv har instrueret som en blodig parodi. Udtrykker denne korte strimmel Deres syn på filmkunstens situation i dag?*

RB: – Ja, praktisk taget alt, hvad man ser i biograferne i dag, er meningsløst fra et kunstnerisk synspunkt, og derfor kommer jeg der næsten aldrig. Jeg føler mig mere og mere ensom og isoleret og føler, at mine egne film bevæger sig i en retning, hvor jeg vil vedblive med at være alene. Og det er bestemt ikke altid lige morsomt. Ofte føler jeg, at jeg ikke kan komme længere i den retning, hvor jeg bevæger mig. Men min optimisme får samtidig overhånd over pessimismen, når jeg tænker på, at filmkunsten jo netop er så ny, så oprøvet og så fyldt med muligheder, at man ved hjælp af den måske kan genvinde en hel masse inden for kunsten. Filmen kan endelig gå hen og blive en kunstart, hvad den absolut ikke er i dag. Vi befinder os i den absurde situation i dag, at filmen betragtes som en kunstart uden at være det endnu, og før den kan blive det, må vi gøre op med de filmformer, man i dag kan se i biograferne. Jeg er sikker på, at der rundt omkring i verden sidder unge mennesker med originale ideer, som ikke kan komme til på grund af pengemangel. Jeg er sikker på, at den virkelige filmkunst engang vil komme fra en ungdom, der kan arbejde i fuld frihed. Selv om det så blir i 8 mm, så er det mindre vigtigt, – det vigtigste er, at man fastholder sin frihed og ikke som i dag blir indfanget i en blanding af stupiditet og falskhed, som man møder overalt i filmindustrien.

CBT: – *Jeg kan forestille mig, at De med disse ord må have en del tilovers for den udvikling, som Godard har gennemgået.*

RB: – Godard har gjort fantastisk megen nytte, fordi han har indset, at man må nedbryde det traditionelle filmsprog. Selv om han har lavet film med alle mulige professionelle skuespillere, har glimt af det, han har lavet, gjort et dybt indtryk på mig. Han har ligesom åbnet et sår og har forsøgt at holde det åbent i nogen tid, og jeg håbede, han ville fortsætte med det, men så hørte jeg, at han skulle lave en film med Yves Montand og jeg ved ikke hvem. Det betyder, at såret er helet igen, og så er det slut. Jeg frygter for, at Godard for at tjene til livets ophold vil begynde at arbejde i filmindustrien igen. Men han er den vigtigste, jeg har kendt inden for filmindustrien, fordi han i alt, hvad han har lavet, har angrebet industrien. ■

Dybde-psykologen Claude Chabrol

Kurt Malmbak-Kjeldsen

analyserer Chabrols »Lige før natten« ud fra en ny betragtningsvinkel.

Når man efter at have analyseret Chabrols »Lige før natten« på kryds og tværs, historisk, politisk og – nok væsentligst – æstetisk stadig sidder med en utilfredsstillet trang til yderligere erkendelse, skyldes det nok, at kritikken hidtil til dels har overset en særdeles vigtig bestanddel af Chabrols måde at skabe film på. Denne måde ytrer sig på flere planer og har været et signifikant træk ved hans seneste film; denne måde forstås kun – som det forhåbentligt ses af det følgende – under en psykoanalytisk betragtningsvinkel.

Jeg vil i det følgende give en i forhold til artiklen ret pladskrævende – i forhold til psykoanalysen nærmest forbyrderisk kort – redegørelse for det infantile seksualitetstrin, der i særlig grad har relevans for hovedpersonen Charles' psykologi. Jeg erkender, at jeg hermed tager plads mellem to stole, men pladshensyn på den ene side og et ønske om at kunne henvende mig til ikke-psykoanalytisk orienterede læsere på den anden nødte mig til dette.

Lad os starte med en forenklet – og ikke på nogen måde dækkende – analyse af sadomasochisten's karaktertræk. For overskuelighedens – og sammenhængens skyld – indføres samtidig dens implikationer for Chabrols skildring af Charles.

Når det lille barn på vej ind i dets 2. leveår rent fysisk får mulighed for at kontrollere ringmusklen, træder det samtidig ind i den såkaldte anale fase. På dette tidspunkt begynder også forældrenes renlighedskrav over for barnet at gøre sig gældende. Måden hvorpå disse krav om udtømmelse og tilbageholdelse af fæces til bestemte tider og på bestemte steder sættes igennem, medfører