



Bresson, der i denne måned fylder 50, fotograferet under filmfestivalen i Cannes.

AITO MÄKINEN *Møde med*

BRESSON

Blandt filminstruktørerne står *Robert Bresson* for mig som den rene filmkunstner. Han har kun iscenesat fire spillefilm, og jeg har kun set to af dem. Jeg lyttede til ham i Cannes efter forevisningen af „Un condamné à mort s'est échappé“ (en dødsdømt er flygtet), jeg har spist til middag med ham, og efter midt-dagen gik jeg en tur med ham langs Paris' boulevarder.

Den beskedne, lidt duknakkede mand ved min side fylder 50 år den 25. september. Han beretter, at han er født i Midtfrankrig, og at han begyndte som maler. I trediverne forsøgte han sig som kortfilm-instruktør, og han skrev dialoger og manuskripter til nogle film, som nu interesserer ham meget lidt, og hvis titler han knap kan huske. Senere blev Bresson assistent for forskellige instruktører, og da krigen brød ud, var han *René Clairs* assistent under optagelserne af dennes ufuldendte „Air Pur“.

Krigen medførte for Bresson 18 måneders

fangenskab i Tyskland. Da han vendte tilbage til Frankrig, traf han fader *Bruckberger*, og af samtaler med denne opstod manuskriptet til „Les Anges du Péché“ („Syndens engle“), som *Giraudoux* skrev dialogen til (den blev vist af Det Danske Filmmuseum marts 1955). Da filmen havde premiere i 1943, betegnede man den som et værk af en moden og personlig filmkunstner, men da jeg indrømmer, at jeg ikke har set den, tager Bresson afstand fra den: „Dengang forstod jeg endnu ikke filmens krav. Jeg troede, at filmen absolut måtte arbejde med en konventionel dramatisk konflikt, og jeg lod andre råde mig.“ I følge Bresson betød den to år senere fuldførte „Les Dames du Bois de Boulogne“ (Damerne fra Boulogne-skoven – vist af filmmuseet oktober 1953) et vendepunkt for ham i hans filmæstetiske udvikling. Han stræber nu mere og mere efter at befri sin stil for enhver form for udsmykning. Han vil nok koncentrere sig om billedet, men

især om ærligheden i forholdet mellem billederne. I højere grad end tidligere kom han i konflikt med den almindelige billedstil, og efter optagelsen af denne film har han afskyet professionelle skuespillere. Han finder, at samarbejdet med *Maria Casarès* på forhånd var dømt til at mislykkes. „Jeg vil aldrig mere benytte mig af professionelle skuespillere i mine film. Jeg tror på filmen og dens egne midler. Filmen behøver ikke skuespillere, der i sig selv er „gode“. *Chaplins* kunst er f. eks. ikke filmisk, den er klovneri. Filmen er billedernes kunst; det drejer sig ikke i første række om det enkelte billede, men om billedernes relationer til hinanden. De skaber filmkunst. At skabe film er at skrive, og billederne er ord, som man kan sammenstille i sekvenser, i helheder. I forholdet til hinanden får i sig selv blege billeder „farve“ og en betydning, som de mangler isoleret, og resultatet er en helhed, som har en bestemt stil – på lignende måde som et litterært kunstværk. Effekfulde indstillinger ødelægger helheden på lignende måde som forkert valgte ord i en bog.“

„*Les Dames du Bois de Boulogne*“ fulgtes af seks års påtvungen tavshed. Også en storstilet fransk-italiensk fællesproduktion, „*Ignace de Loyola*“, måtte henlægges.

Først i 1951 blev Bressons tredje spillefilm, „*Le Journal d'un Curé de Campagne*“ (En landsbypræsts dagbog), færdig. *Jean Aurenche* og *Pierre Bost* havde allerede udarbejdet et manuskript på basis af *Bernanos'* roman, men det blev vedtaget at indspille filmen efter Bressons eget manuskript, som nøje følger bogen.

Bresson søgte længe og omhyggeligt efter sine skuespillere og valgte til slut nogle helt ukendte, for kun de forekom ham at dække hans opfattelse af romanens personer. En debutant, *Claude Laydu*, spillede filmens ulykkelige unge præst. Til slotsfrøkenens rolle valgte en ukendt 20-årig pige o. s. v.

Instruktøren giver slip på *Agostini* – den fotograf, han tidligere havde benyttet – og skaber i samarbejde med veteranfotografen *Léonce-Henry Burel* en billedstil, der i så høj grad som muligt undgår den sædvanlige „fremstillende“ maner. Denne udsøgte fotostil, der er rig på grå toner, og som kun tager hensyn til de krav, der dybest set stilles af hver enkelt film, opdyrkede Bresson og Burel til fuldkom-

menheden i „*Un condamné à mort*“. Jeg tror næppe, at man har set en mere kunstnerisk og mere diskret fotografering i nogen film. Kamerabevægelserne er næsten umærkelige, og belysningerne og deres skiften er fortræffelig motiverede. Der er ikke ofret en skygge på ekspressionismens alter.

Allerede første gang jeg så den, gjorde „*Le Journal d'un Curé de Campagne*“ et vældigt indtryk på mig. Den skaber hurtigt en særegen verden, der ligesom hele tiden „fortættes“. Filmens hverdagsbegivenheder kommenterer og intensiverer hovedpersonens tragedie. Og da instruktøren beskriver, hvorledes præsten i sin forvirring taber rødvinflasken efter afsløringen, belyser den bitre stemning i afsnittet hovedpersonens skam mere gribende end ti „filmisk“ mere dramatiske indstillinger ville have gjort det. Og da forekommer det, at end ikke Bresson kan komme længere ved hjælp af sin lidenskabeligt rensede fortællerteknik.

Da vi gik igennem en mørk sidegade på vej til den strålende Champs Elysées, kunne jeg ikke lade være med at spørge ham om, hvad han tænkte om *Dreyers* film og i særdeleshed om „*Jeanne d'Arc*“. „For mig bliver det sværere og sværere at se filmene, for jeg ser alt for tydeligt det teatraliske og uægte i dem. I Cannes så jeg f. eks. kun den grand prix-belønnede „*Friendly Persuasion*“ af *W'lyer*, og det er mig en kilde til konstant undren, at den fik præmien. „*Jeanne d'Arc*“ forekommer mig i dag ulidelig, for i den er et stort indre drama ofret til billedeffekten, synssensationen. Jeg kan ikke tro, at filmen giver udtryk for en ærlig opfattelse af et sublimt emne.“

Bresson vender tilbage til skuespillerne. Han har nu definitivt besluttet at undlade at anvende personer med skuespilleruddannelse i sine film. Da han søgte efter skuespillerne til „*Un condamné à mort*“, var det ham ikke blot magtpåliggende at finde personer, der i det ydre mindede om beretningens mennesker; de burde også moralsk og åndeligt være på højde med dem. *François* (han hedder ikke Jacques, som „*Kosmorama*“ kom for skade at skrive i nr. 19) *Leterrier* er en ung studerende, som „efter daglige samtaler forberedte sig på at udtrykke en personlighed, som på sin vis var mere virkelig end han selv“. Ved pressereceptionen i Cannes spurgte en engelsk kvindelig journalist uskyldigt, om Mr. Bresson påtænkte at anvende

ham også i sin næste film. Bresson hvædede kategorisk, at det kunne der aldeles ikke blive tale om. François Leterrier fortsætter sine studier og skal ikke filme mere.

„Et menneske, som både i det indre og det ydre passer til den person, han skal være, behøver ikke, må end ikke spille. Han behøver blot at lære at læse sine replikker roligt. – Jeg ved ikke, om De har lagt mærke til, at mine personer taler på en anden måde end den sædvanlige, de taler langsommere og mere sagte end man gør i filmene og i virkeligheden. Jeg stræber snarere efter læsningens „monotoni“ end efter kunstoplæsning. Denne uralistiske oplæsningsmetode står nærmest ved det, filmen kræver, for at tilskueren instinktivt kan godkende fortolkningen som ægte.“

Bresson fandt stoffet til „Un condamné à mort“ i „Le Figaro“, da han indtil videre måtte henlægge planerne om at filme „Fyrstinden af Clèves“. „Da jeg læste kommandør Devignys redegørelse for sin flugt fra Gestapo-lejren i 1943, fæstnede jeg først og fremmest min opmærksomhed ved det rene menneskelige stof i beretningen og den økonomiske måde, på hvilken den var fortalt. Jeg ønskede at give filmen

titlen „Aide-toi . . .“, men producenten kæmpede for at bevare den oprindelige titel, skønt jeg også foreslog en anden, som bedre passer til filmens ide: *Le vent souffle ou il veut*. Da producentens banale titel kunne lede tanken hen på melodramaet, blev man enige om, at der skulle stå følgende på forteksterne: Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle ou il veut. Der var jo ikke tale om en eventyrfilm, men om en film om menneskets trang til at handle, til at vinde friheden, le vent souffle ou il veut“.

Hele filmen er egentlig een sekvens. Tilskueren er fra de første billeder, fra det første, for-gæves flugtforsøg, i samme situation som helten. Han må leve i den 2 × 3 m trange fængselscelle og opleve fængslets dræbende rutine. Man behøver ikke at fortælle tilskueren noget om helten, da alt ses fra dennes synsvinkel. Nogle flygtige fængselsbekendtskaber kan man identificere bedre end helten. Vi ved fra dialogen, hvorfra de kommer, og hvad de bestiller som frie mennesker. Tyskerne ses ikke på billederne; blot en hånd, der rækker maden ind i cellen. Vagterne er trin på trappen, nøgleknipper, der slår mod jernstængerne. Om

„Un condamné à mort s'est échappé“. Til højre François Leterrier i hovedrollen, til venstre fangens cellekammerat Jost, der spilles af en dreng fra et børnehjem.



muligt er filmens lydbånd endnu mere mesterligt rendyrket end billedstilen. I stilheden bliver også en lille støj intens, hver lyd har netop den rigtige „dimension“. Da tilskueren identificerer sig med helten, bliver hans høresans skærpet, og han registrerer ydervedensens lyde lige så følsomt som den dødsdømte. Og da Bresson efter at det er lykkedes inden dødsdømmet at flygte anvender musik af Mozart (messen i c-moll), er det, som om denne musik var komponeret just hertil, dens farve passer præcis til filmens stemning og ide på det tidspunkt.

— Og nu er De i gang med en ny film?

„„Lancelot du Lac“ er en gralslegende, som jeg gennem lang tid har planlagt at filmatisere. Det er naturligvis en ridderfilm, men den er ikke „historisk“ og ikke en „kostumefilm“ i den „stil“, man hyppigst vælger for emner af denne art. Den er først og sidst en rendyrket skildring af kampen i mennesket mellem kærlighed og renhed. — For resten, De som er skandinav kender sikkert en lys og smuk kvinde, som udstråler renhed, uskyld og autoritet. En kvinde, som ikke blot er dejlig, men som ejer et indre liv, *une vie interieure* . . .“

Vi var lige ved at køre over for rødt lys, medens Bresson begejstret fremsatte sine krav. Han bremsede hurtigt og fortsatte:

„— og hun bør kunne tale fejlfrt fransk. Og der kan naturligvis ikke blive tale om dublering eller affarvning af håret. De kan nok indse, at sådanne foranstaltninger ville dræbe ægtheden . . .“

Jeg betragter dette menneske fra siden. Han taler med den følelse og overbevisning, som man finder hos et barn, der har fået sin ønskedukke i julegave. Jeg skammer mig næsten, da jeg forstår, at her er et menneske, som er rigt og helt, og som kræver samme integritet af andre som af sig selv.

Jeg skammer mig, men dog må jeg ligesom i selvforsvar udtrykke min tvivl om det mulige i at finde en sådan kombination af det uskyldige og det modne blandt nutidens 25-årige frøkner. Men da vi skilles, minder Bresson mig alligevel om, at jeg må forsøge at finde den kvinde. „Hun må gerne være svensk, bare hun ikke er skuespillerinde, og bare hun kan tale flydende fransk . . . og velkommen i september-oktober for at se på optagelserne!“

Helsingfors 15. 8. 1957.

Læserbreve

Kære Kosmorama!

Et par bemærkninger til omtalen af Max Ophüls på side 199 i nr. 27. Hans „Lola Montès“ er ikke fra 1956, men fra 1955 — jeg havde lejlighed til i marts 1956 at se den i tysksproget udgave i Lübeck og mener at huske, den var mærket 1955. Iøvrigt viste den sig at være en smagløs svælgen i en berømt og berygtet kgl. elskerindes liv gennem hendes selvbetændelser. Filmen er bygget over en roman af Cecil Saint-Laurent, og „betændelserne“ foregår i en amerikansk cirkusmanege. Med på- og afklædninger, mens synder og oplevelser bekendes, og hobent jubler.

Man mindes ikke længe at have set så taktløs en film. Max Ophüls var oven i købet gået helt ind i amerikansk show-tankegang og benfaldt gang efter gang til at lade den ellers mange gange originalt fotograferende Christian Matras blive hængende ved kulørt-tomme tableau'er i Eastmancolor og Cinema-scope.

Ikke en gang Martine Carols let synlige fordele kunne overdøve det plumpe ved denne „store, store nummer“: „Königin der Skandale!“ Men ånd har Martine ganske vist heller aldrig haft for meget af. Peter Ustinov søgte at være voldsomt dæmonisk som den tidligere kgl. elskerindes impresario i cirkus'et, men det blev til noget underligt vægte noget.

Max Ophüls har i „Lola Montès“ skabt en vis forårvet-sadistisk stemning af pengemageri på en tidligere storbedes bekostning. Men det er også alt. I sandhed et pinligt punktum for „en af filmens største erotiske instruktører“'s produktion.

N. J. Tortzen, Herning.

✱

Hr. redaktør.

I sin artikel „Cinemascopeiske betragtninger“ i „Kosmorama“ 27 bruger Jan Wahl udtrykket: „den panoramiske metode“, som ifølge forfatteren i det cinemascopeiske medium er trådt istedet for klippingen, nærbilledet og intimiteten. Elia Kazan roses for sin udnyttelse af den i „East of Eden“. „Metoden anvendes her med større smidighed end tidligere.“ Dette er rigtigt, men mon ikke denne film af de fleste mest erindres på grund af sin dristige anvendelse af klipping, nærbilleder og sågar diagonalindstillinger? Der klippes ovenikøbet mellem nærbilleder. Hvad man end vil mene om „East of Eden“, formelt er den nok den hidtil interessanteste Cinemascopefilm. I artiklen er det den, der får den korteste omtale.

Til gengæld åvædes der længe ved John Fords „The Searchers“ („Forsøgeren“), som er i Vistavision, og som Roger Manvell siger i sin bog „The Film and the Public“, kan den traditionelle filmteknik faktisk anvendes uforandret indenfor dette system. Man kunne tale om en mere udviklet form for Widescreen, idet Vistavision-film kan vises på alle lærreder i forholdene fra 1:1,33 til 2:00. Idealformatet — det hvortil der tages billedkompositoriske hensyn — er 1:1,85. Selv det lille tæpper det „klassiske“ 1:1,33 end det ligger Cinemascope's imponante 1:2,55.

Hvad angår Kelly og Donens „It's Always Fair Weather“ havde man gerne set „triptykon-sekvenserne“ mere indgående behandlet. Det interessante ligger jo ikke så meget i opdelingen af lærredet, men (formelt) i rappe næsten synkroner klip og (indholdsmæssigt) i at der i hvert fald i een af dem fortælles tre sideløbende historier samtidig. Iøvrigt burde det have været nævnt, at de to instruktører i denne film også benytter afmaskninger.

Birger Jørgensen.