

**D
R
E
Y
E
R**



og BRESSON



A F J E A N S É M O L U É

Det ville være vanskeligt metodisk at sammenligne *Carl Tb. Dreyers* og *Robert Bressons* værker. Jeg vil kun indlade mig på tilnærmelserne mellem de to ensomme filmskaberes arbejder for bedre at få disse films særlige karakterer til at træde frem.

Bresson har især gjort opmærksom på det, som stiller ham i modsætning til skaberen af „Jeanne d'Arc“. Men ligesom det er gængs at pege på det, som adskiller *Racine* fra *Corneille*, især når de var vidende om forskellene imellem sig, må man dog ikke desto mindre hævde, at de stod hinanden nærmere end andre forfattere. Nu spiller Dreyer i forhold til Bresson lidt den samme rolle som *Corneille* i forhold til *Racine*.

De to filmskabere ligner især hinanden i det, de begge forkaster. Ingen af dem snyder eller spiller dobbeltspil. Deres film, der er blevet til efter dyb eftertanke, er i fuld overensstemmelse med en holdning hos skaberen, opstået ud af en indre nødvendighed. Heraf skriver sig deres værkers eksklusivitet, i alle betydninger af ordet eksklusiv. Heraf følger også en vis vanskelighed ved tilegnelsen af dem.

Af Dreyers fire store film „Jeanne d'Arc“ (1928), „Vampyr“ (1931), „Vredens Dag“ (1943) og „Ordet“ (1954) er ingen særlig „populær“. På samme måde er det med Bressons fem film: „Syndens engle“ (1943), „Les Dames du Bois de Boulogne“ (1944), „Le Journal d'un Curé de Campagne“ (1950), „En dødsdømt flygter“ (1956) og „Pickpocket“ (1959).

Hos Dreyer og hos Bresson viser foragten for det nemme sig i gennemførelsen af handlingsgangen. De benytter sig aldrig af det visuelt pittoreske. F. eks. ser vi i hele begyndelsen af „Vredens Dag“ ikke mængden, der følger heksen; da man brænder den gamle kvinde, kan man næppe skelne de omkringstående, kun Annes reaktioner tæller. Ligeledes er præsten i „Le Journal d'un Curé de Campagne“ af uendelig større betydning end egens beboere, løjtnant Fontaine betyder endeligt mere end fængslet i „En dødsdømt flygter“. Det indre liv er det, som tæller mest i de to filmkunstners værker.

Når han skriver: „Filmen har ikke andre muligheder for kunstnerisk fornyelse end in-

dre“, erklærer Dreyer sig enig med Bresson, som udtaler: „Det er det indre, som behersker . . . Kun de knuder, der knyttes eller løses op i personernes indre, giver filmen bevægelse“.

Denne psykologiske efterforskning er vævet sammen med en æstetisk efterforskning, i begge tilfælde yderst fordringsfuld. Begge søger et nyt sprog. Et af de ord, som de elsker mest, er: *konstruktion*. Dreyer har sagt: „Det er nødvendigt at gentage, at man spilder sin tid ved at kopiere virkeligheden. Man bør benytte kameraet til at skabe et nyt sprog, en ny stil, en ny kunstform“. Bresson finder, at filmen endnu ikke rigtigt har fundet sine udtryksmidler; han skriver: „Det er nødvendigt, at en film er levende i sig selv, sitrende af et andet liv end personernes. Ellers bliver det kun en død reproduktion.“

Den skabende fordringsfuldhed viser sig bl. a. i de forbehold, som de begge har taget med hensyn til deres første film. Den film, de lige har lavet, eller som de skal til at lave, er uden tvivl altid den, de foretrækker. I virkeligheden er deres arbejde en evig overskridelse. Dreyer betragter ikke sine film før „Jeanne d'Arc“ som interesseløse, men han finder, at han endnu ikke fuldt mestrede sin kunst. „Mikaël“ f. eks. har især interesse ved at skitserer nogle temaer i hans efterfølgende værker, som ensomheden hos den gamle, der er forladt af sin yndling, eller som de elskendes spaderetur. På samme måde føler Bresson i dag mere utilfredshed med end agtelse for „Syndens engle“ og „Les Dames du Bois de Boulogne“. Fra det ene værk til det andet af disse to filmskabere markeres, omend ikke et fremskridt, så i det mindste en udvikling, en endnu større renhed, en undertrykkelse af den synlige teknik, en stadig større beherskelse af midlerne.

„Jeanne d'Arc“ er således et slags manifest, en film, der er betydelig mere aggressiv end „Vampyr“ og „Vredens Dag“; og blottelsen i „Ordet“ overgår endog den, man finder i „Vredens Dag“. På lignende måde skaber de æstetiske implikationer i „Les Dames du Bois de Boulogne“ et slags manifest om Bressons egen poetik, „Le Journal d'un Curé de Campagne“ betegner en renselse af denne poetik, i „En dødsdømt flygter“ opnås den særlige renhed. En søgen efter en filmstil er det essentielle i „Jeanne d'Arc“ og i „Les Dames du Bois de

Boulogne“, anvendelsen af denne stil på et tema, som fuldstændigt passede instruktøren, realiseres i „Vredens Dag“ og „Le Journal d'un Curé de Campagne“, stilens underkaster sig temaet, sammensmeltningen mellem emne og stil, fuldendes i „Ordet“ og „En dødsdømt flygter“. Hvis man ville skematizere, kunne man sige, at „Jeanne d'Arc“ og „Les Dames du Bois de Boulogne“ er film, der først og fremmest er skabt på principper, „Vredens Dag“, „Ordet“, „Le Journal d'un Curé de Campagne“ og „En dødsdømt flygter“ er skabt på en erfaring, der næsten kan have en lighed med erindring. I tilfældet „Pickpocket“ er sagen mere kompliceret: denne film, der er den mest blændende fra et teknisk synspunkt, den mest fuldendte af Bressons film, er samtidig den mest uegale, den menneskeligt mindst rige.

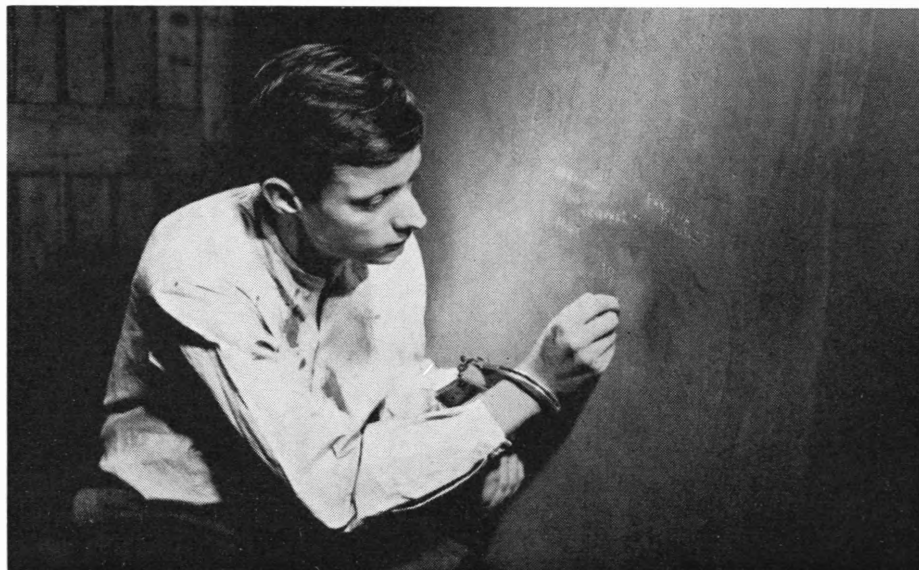
Enhver etape på den æstetiske udforsknings vej oplyser de andre, skønt alle repræsenterer et vist trin af fuldkommenhed og er tilstrækkelige i sig selv. For at uddybe dette synspunkt kan man bedst henvise til „Vredens Dag“, „Jeanne d'Arc“ og „Ordet“. Parallelt viser „En dødsdømt flygter“, at den tilsyneladende irrealisme i „Les Dames du Bois de Boulogne“ er det mindst vigtige aspekt i denne film, og „Les Dames du Bois de Boulogne“ vi-

ser, at en tilsyneladende realisme er det mindst vigtige aspekt i „En dødsdømt flygter“. Fra det ene værk til det andet finder man gentagelser, som dog ikke blot er repetitioner, men udtryk for stilens egenart, det, der røber kunstneren. Denne kunstnerens tilstedeværelse i sine værkers stil, denne tilstedeværelse, som man kunne fristes til at kalde på én gang moralsk og fysisk, udgør selve kunsten. Uden denne tilstedeværelse har værket ingen intensitet, intet liv: det er blot en frembringelse.

Berøringerne mellem de veje, som Dreyer og Bresson hver for sig følger, skyldes dog visse ligheder i deres tanker, understøttet af visse fælles træk i deres omgivelser. Den langsomme rytme, den betydning, man tillægger ansigterne, værdigheden i holdningen, og en mangel på det demonstrative hos de medvirkende i deres film, nærmer især „Vredens Dag“ og „Le Journal d'un Curé de Campagne“ til hinanden. Mærkværdigvis er det første billede i de to film (en skrivende hånd) det samme, og de slutter begge med billedet af et kors.

En vis forbindelse mellem den indre spænding og den ydre ro forbinder dem også. Men hos Dreyer genkalder denne spænding snarere de antikke tragedier, hvor hovedpersonen er et offer for skæbnen, og hos Bresson

François Leterrier i Bressons „En dødsdømt flygter“.



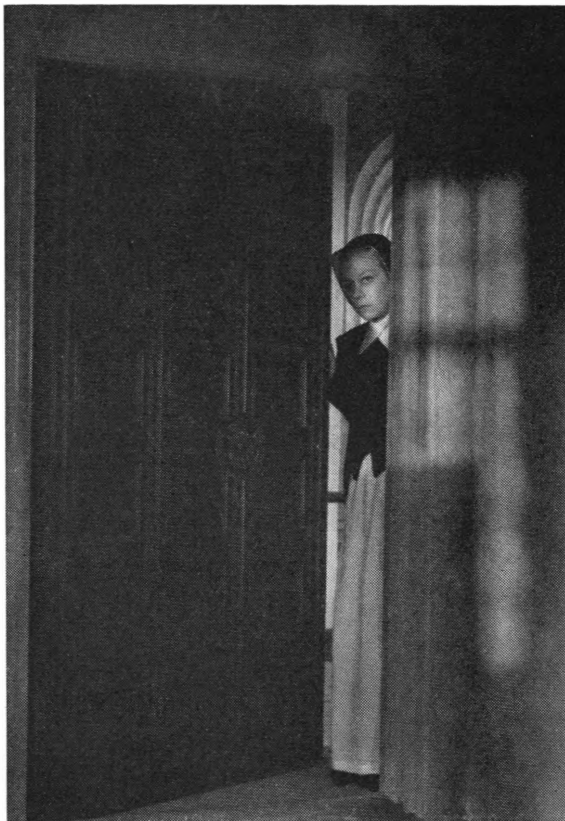
det 17. århundredes franske tragedier, hvor hovedpersonen reflekterede over sin skæbne. Og hos Dreyer kan stilen føre til det højtidelige, mens den hos Bresson ikke overskrider det værdige.

Dreyers personer ændres især af deres omgivelser, Bressons af dem selv. Således symboliserer korset, der forvandler sig til et døds-tegn, i slutningen af „Vredens Dag“ det, som gennem hele filmen undertrykker mennesker og knuser Anne til sidst; i modsætning hertil er det kors, som fylder lærredet i de sidste billeder af „Le Journal d'un Curé de Campagne“, udtryk for det, der lå præsten fra Ambricourt på hjerte gennem hele værket; det er næsten heltens metamorfose, der udtrykkes.

Her er måske grunden til, at Bressons film mere og mere er koncentreret om én person, mens Dreyers viser en helt i kamp med en gruppe, hvori hvert element er stærkt individualiseret. Dommerne i „Jeanne d'Arc“ er lige så nærværende som heltinden; Absalon, hans mor og Martin er i „Vredens Dag“ af næsten lige så stor betydning som Anne; den gamle Borgens familie og skrædderens i „Ordet“ lige så betydningsfulde som Johannes. Enhver af Dreyers film stiller krav til et menneske, der er mere eller mindre kuet af sine omgivelser, opofrelsen antydning ved torturinstrumenterne i „Jeanne d'Arc“ og „Vredens Dag“, helvedeskvarnen i „Vampyr“, kirurgens skalpel i „Ordet“, uret i „Vredens Dag“ og „Ordet“. I Bressons værker fremstilles først og fremmest hovedpersonens debat med sig selv. „Syndens engle“ resulterer i en sådan debat, „Les Dames du Bois de Boulogne“ giver den som filigranarbejde, „Le Journal d'un Curé de Campagne“, „En dødsdømt flygter“ og „Pick-pocket“ er ren debat.

Dreyers helte er mennesker i en tilstand af længsel. De bliver et ferment i et milieu, hvor de ikke kan udfolde sig. Ud af modsætningen mellem omgivelserne og deres vilje fødes begebenhederne. Bressons personer slutter sig i dybeste forstand ind i sig selv. Hans film knytter sig mere og mere til grænsen af det uformulerede, til personernes indre. Dreyers personer lever mere med deres hjerte, Bressons med deres samvittighed.

Jeanne d'Arc knækkes af sine dommers hårdhed og hykleri. Annes ulykke i „Vredens



Lisbeth Movin i Dreyers „Vredens Dag

Dag“ skyldes de tragiske omstændigheder, der forvandler den unge kvindes vilje til lykke til hendes ulykke. I „Les Dames du Bois de Boulogne“ skyldes Hélénes ulykke hende selv: hun har held til at hævne sig, men lidelsen ødelægger hendes indre. Hendes lidelse har et meget mere intellektuelt aspekt. Dette intellektuelle og åndelige aspekt er åbenbart i den indre kommentar i „Journal d'un Curé de Campagne“, „En dødsdømt flygter“ og „Pick-pocket“. Enhver af Bressons personer forbliver af egen vilje, mere eller mindre klart og udtalt, trofast mod det, der er det vigtigste for dem selv, hvad der end sker. Hos Dreyers personer bemærker man især ønsket om en vis udfoldelse, hos Bressons værgingens magt.

Dreyers mennesker er dog lettere at analysere. Deres tvetydighed gør det nemmere at omslutte dem. I Annes blik, der af Absalon forklares som en ren flamme, af Martin som et forvirret og dragende lys, af bedstemoderen som en ond ild, er alt dette. Den unge kvinde er en blanding af styrke og svaghed, af oprindelig og ufornuft, som Jeanne og som Johannes. Hos Héléne i „Les Dames“, hos Fontaine i „En dødsdømt flygter“, hos Michel i „Pickpocket“ og i almindelighed hos alle Bressons personer findes et abrupt aspekt. Deres karakterer er tydeligvis dirigerede, men man ved aldrig, hvorledes man skal definere denne førelse.

De indre forskelle medfører visse forskelle i præsentationen. Jeg vil begrænse mig til at pege på dem, hvortil forbindelsen med de foregående betragtninger er tydeligst.

De to filmskabere forkaster mere og mere det ydre spil hos de medvirkende i deres film, ligesom de afstår fra at behandle deres emner ud fra en anekdotisk synsvinkel. Dreyer karakteriseres imidlertid af en lyrisk udglætning, Bresson dybest set af en afstand fra lyrismen. Under Anne og Martins spadseretur i „Vredens Dag“ antyder kameraet længslen efter lykke ved at indfange den stigende bevægelse hos træerne og græssets susen. Hos Bresson finder man ingen digterisk flugt eller afspænding. Billederne fra parken i „Le Journal d'un Curé de Campagne“ lader os ane instruktørens dybe kærlighed til træer, men denne kærlighed tillader sig ingen udvikling. Hos Bresson finder man aldrig personernes eller instruktørens følelser udtrykt ad plastisk vej.

Den rolle, nærbilledet spiller hos de to kunstnere, er forskellig, skønt de ofte begge tager deres tilflugt dertil. Hos Dreyer er dets funktion især virkningsfuld i „Vredens Dag“, hvor det er mindre systematisk end i „Jeanne d'Arc“ og mere poetisk end i „Ordet“, hvor man dog finder det gribende anvendt i skildringen af Inger. Nærbillederne af Anne i „Vredens Dag“ er, skønt altid meget smukke, ofte uforudsete. Det er som et menneskes bratte udfoldelse foran tilskueren. I modsætning hertil benytter Bressons film, specielt „En dødsdømt flygter“, „Pickpocket“ og endnu mere „Le Journal d'un Curé de Campagne“ sig vedvarende af nærbilleder, en langsom indtrængning i et ansigts hemmelighed; de frem-

kaldet i tilskueren ydmyghed over for mennesket.

Denne ydmyghed er også hos Bresson antydning ved en forkærlighed for overtoninger, for mørket, som er mindre hyppig hos Dreyer. I „Vredens Dag“ er der en scene, og endog en skiftning af scene, fra et sted til et andet uden overtoning for at vise modsætningen mellem to handlinger, to mennesker. Overtoningerne hos Bresson fremhæver kontinuiteten; når han skifter fra et sted til et andet uden overtoning, især i „Les Dames du Bois de Boulogne“ og „En dødsdømt flygter“, er kontinuiteten åbenbar i handlingen.

Idet vi forlader disse forskelle, kan vi konstatere, at filmen, som visse kun betragter som en teknik, har tilladt Dreyer og Bresson at udtrykke det, som er teknikkenes største modsætning: en vision af verden, et univers.

Den stædige Dreyer har begrænset sig til strenge temaer. Det kvælende miljø i „Jeanne d'Arc“, grumheden i „Vampyr“, grusomheden i „Vredens Dag“, så mange bål, lidelser, tårer udmunder dog i den beske fylde i „Ordet“. Dreyer har kun kunnet fuldkommengøre sig ved den allerhøjeste form for ubøjelighed, ved altid at gøre den filmiske form uadskillelig fra den skabende tanke. Denne tanke ville ikke i nogen anden form kunne udtrykkes så talt.

Hos Bresson erobrer en forfinet kultur et nyt område. Han mener, at denne endnu så nye kunst kunne give ham mulighed for en mere kompliceret udtryksform, mere fuldkommen end de kunstformer, som allerede gennem lang tid har bestået deres prøve. Ud af filmkunsten vil han skabe en melodi uden dissonans, en skala uden falske harmonier, et poetisk mønster uden prosaiske svagheder.

Det, som især nærmer Dreyer og Bresson til hinanden, er, at deres værker altid er skabt af filmkunstnere, af digtere, ikke blot af billedmager. Deres film er kunstværker, tilhører åndshistorien, ligesom de bedste litterære værker forlader litteraturhistoriens område for at glide over i kulturens historie.

Bresson er i færd med at indspille en film om processen mod Jeanne d'Arc. Denne film vil ikke gøre mulighederne mindre for sammenligning mellem den franske filmdigter og den danske mester.