

FILMKUNSTENS TRO TJENER

MARTIN DROUZY

En humorist har engang udtalt sin undren over, at aviserne altid omtaler berømte menneskers død, men aldrig deres fødsel. Og på lignende måde kunne vi undre os over, at de gang på gang først henleder vores opmærksomhed på kunstnernes værker 10–20 år efter, at de er blevet til. Da Robert Bressons film »En landsbypræsts dagbog« i februar 1951 for første gang blev vist i Paris, var der kun meget få filmkritikere, der forstod, at de her stod over for et kunstværk af helt usædvanlig værdi. André Bazin var en af de få, der i en i dag berømt artikel i Cahiers du cinéma (oversat i »Se – det er film«, II, s. 148–165) lod forstå, at han havde fået fært af, at der her var tale om et mesterværk. I dag, 16 år efter, er alle filmkritikere – også vore hjemlige, der nu endelig har opdaget Bresson – praktisk talt enige om som med én røst at forkynde, at denne film er blandt de betydeligste kunstværker i filmens historie. Men i dag er det ikke mere særlig fortjenstfuldt at fremkomme med en sådan påstand, – tværtimod! Det ville nærmest være molboagtigt at sige det modsatte. I denne sammenhæng er det sikkert forståeligt, at vi her ikke ønsker at »anmelde« filmen i egentlig forstand, dvs. endnu en gang at gentage, hvad alle andre har sagt før os. Vi vil blot i al beskedenhed forsøge at analysere den i store træk og dermed konkret at sætte os ind i, hvordan Bresson arbejder. Derigennem vil vi opdage, at den franske instruktør af et kompakt stof, nemlig Bernanos' roman, har formået at genskabe værket på sin egen måde, og at det desuden er lykkedes ham at finde frem til en stil, der i sidste instans passer bedre til det foreliggende emne, end romanen gjorde det.



Georges Bernanos' bog, der er oversat til dansk under titlen »En katolsk præsts dagbog« (Nyt Nordisk Forlag, København 1944), kan meget let virke forvirrende på en læser, der ikke kender noget til fransk kirkeliv. Den kan i det væsentlige siges at være et eneste langt angstskrig fra en præst, som ikke magter sin opgave. Det er altså en sjælelig krise, der genspejles i den. Men ud over dette indeholder den mange sideløbende betragtninger, samtaler, teologiske diskussioner og henvisninger til interne katolske spørgsmål. Det sker også for den unge sognepræst, der skriver sin dagbog, at han, mens pennen løber over papiret, kommer til at tænke på sin fortid, sine planer, mennesker, han har kendt, bøger, han er i færd med at læse osv. Det vil altså sige, at bogen langt fra danner et sammenhængende hele. Og det samme kan forøvrigt siges om hele Bernanos' litterære værk: hans kunstneriske udtryksform – såvel som hele hans temperament – står det barokke langt nærmere end det klassiske. Ligesom en Kaj Munk arbejdede Bernanos impulsivt og i meget skiftende tempi. Alle hans bøger brænder indefra af en mærkelig ild, men der er også mange langtrukne passager og mangelfulde elementer i dem.

Da Bresson stod over for den opgave at skulle omskabe romanen til en film, startede han ud fra en helt anden synsvinkel, hvorved bogens vrømlende liv kommer til at vige for en mere afklaret form, der gør fremstillingen strengt klassisk. Som Henri Agel udtrykker det, minder Bressons film om et stykke af Victor Hugo gengivet i Gérard de Nervals stil.

Allerede på drejebogsstadiet viger instruktøren ikke tilbage for at stryge visse passager fra bogen, som i sig selv er interessante nok, men som ikke siger os noget om præstens indre udvikling, deriblandt et møde med frk. Louise og en samtale med Seraphita, der i bogen begge finder sted mellem præstens besvimesesanfald i sølet og hans afrejse fra Ambricourt. Og på samme måde stryger Bresson skånselsløst forskellige samtaler om sociale, moralske og kirkelige problemer, da disse ikke følger noget nyt til filmens handling. De er altså ikke *absolut* uundværlige.

Endnu mere karakteristiske er de passager, der er faldet under klipningen. Filmen varede som bekendt i sin første version tre fulde timer. Bresson blev imidlertid af økonomiske grunde nødt til at beskære filmen med ca. en tredjedel, men langt fra at beklage det indrømmede han bagefter, at han ligefrem havde gjort det med glæde. Og faktisk kan man sige, at filmens rytme har vundet ved det. Det hele er blevet strammet omkring den unge præsts skikkelse og om hans indre krise. Alle sekundære skikkelser (rengøringskonen, den ubestemmelige Mitonet, provsten i Blangermont osv.) er helt gleddet ud. Flere mindre betydningsfulde

samtaler mellem præsten og greven, et måltid på slottet, et præstemøde hos provsten, ja selv en søndagsprædiken, som præsten i Ambricourt holder for sin menighed, er ligeledes faldet bort.

Af lignende hensyn har Bresson forkortet flere vigtige scener som f. eks. det sted, hvor lægen afslører for den unge præst, at han lider af mavekræft. Man ser kun, at præsten kommer ind hos lægen og snart efter forlader ham igen. som M. Estève gør opmærksom på i sin bog om Bresson, er en sådan ellipse typisk for ham. Bresson er ikke interesseret i det effektfulde og det pittoreske. Han forlanger af sit publikum, at det skal være aktivt, og at det hele tiden skal »holde fast« ved filmen. Selv ville vi måske hellere være passive tilskuere, men han tvinger os til at *tage del* i det, der sker. Imidlertid har Bresson ved klipningsarbejdet ikke bare fjernet visse ting, – han har faktisk omdannet hele værket. Man behøver bare at analysere de første sekvenser i filmen for at gøre sig klart, hvor målbevidst Bresson arbejder:

1) Man ser præstens hånd, der i et stillehæfte skriver: »Jeg tror ikke, der er noget galt i, at jeg her dag for dag med absolut åbenhjertighed noterer de meget beskedne og ubetydelige hændelser i et liv, der for øvrigt ikke rummer nogen mysterier.« (Vi skal senere vende tilbage til betydningen af denne filmiske dagbogstil).

2) Et vejskilt: »Ambricourt«. Man hører en bil, der kører. Hermed er stedet med det samme angivet – meget hurtigere end i bogen, hvor vi må vente til s. 27 (dansk udgave), før vi får at vide, hvor handlingen foregår.

3) Den unge præst står af cyklen og tørrer sveden af ansigtet. Denne enkle handling røber straks præstens træthedstilstand og dårlige helbred. Allerede første gang, vi ser ham, er han helt udkørt. Billedet udtrykker det første tema i værket: *sygdommen* og den fysiske smerte¹.

4) Gennem et gitterværk, der omgiver en park, ser præsten en mand og en kvinde, der omfavner hinanden. Da de selv får øje på præsten, ser det ud til, at de føler sig ubehageligt berørt. De trækker sig tilbage og forsvinder i retning af slottet.

Denne passage forekommer ikke i romanen. I den genspejles filmens andet

tema: præstens *moralske ensomhed*. I samme øjeblik, den unge mand kommer til Ambricourt, støder han på synden, og så snart han forsøger at gå til angreb på den, bliver han et bytte for anfægtelser og knækker halsen. Ensomhedsfølelsen forstærkes af scenens ydre ramme i form af de lodrette linier i træerne og det høje gitter badet i tåge.

5) Den unge mand ankommer til sin præstegård, stiller cyklen op ad muren og stikker nøglen i låsen. Man hører rumlen af en hestevogn, og kusken, som man ikke ser, fløjter en melodi.

Modsætningen mellem billedet af præsten og lydene omkring ham fremkalder et indtryk af misforhold og disharmoni. Man føler tydeligt kontrasten mellem præstens gode vilje og livet i den lige glade landsby. Filmen antyder altså meget stærkere end romanen sognepræstens fysiske og *social* ensomhed. Dette er filmens tredje tema. Hele handlingen foregår hovedsagelig som en række besøg, præsten enten modtager eller aflægger: hos Torcy-præsten, på slottet, hos Seraphitas moder osv. Både af pligt og af kontaktbehov forsøger den unge præst – omend tilsyneladende forgæves – at komme ud af sin isolation.

Vi skal her benytte lejligheden til at bemærke, at dette isolationstema går igen i næsten alle Bressons film. Alle hans hovedpersoner er ensomme mennesker: Anne-Marie i sit kloster (»Syndens Engle«), Helene i sin luksuslejlighed (»Damerne fra Boulogneskoven«), Fontaine i sin celle (»En dødsdømt flygter«), Michel i sit kvistværelse (»Pickpocket«), Jeanne i sit fængsel (»Jeanne d'Arc«) og endda æslet Balthazar, der lever ringeagtet og mishandlet i menneskenes verden (»Hvad med Balthazar«). For Bresson er den største prøvelse sjælens ensomhed og menneskesindets magtesløshed, når det gælder om at komme i kontakt med andre (jfr. *Cahiers du cinéma*, nr. 104).

De tre her nævnte temaer: sygdom, moralsk ensomhed og social isolation danner grundlaget for hele den filmiske opbygning af »En landsbypræsts dagbog«. Og de kommer atter til syne – to gange i træk – i de næste sekvenser:

- Præsten skriver i sin dagbog og bliver sig sin sygdom bevidst. Han indtager i ensomhed sit usle måltid: brød dypet i vin (sygdomstemaet).
- Præsten i forholdet til sine sognebørn: Fabregas besøg, balscenen, religionsundervisningen (social ensomhed).
- Første besøg på slottet: præsten går til angreb på syndens verden (åndelig ensomhed).
- Besøget hos dr. Delbende (sygdommen).
- Besøget hos Seraphitas moder (social ensomhed).
- Præsten får et anonymt brev (moralisk ensomhed).

¹ Det er værd at lægge mærke til, at næsten alle personer i filmen »udleveres« og ligesom defineres gennem det første billede, man ser af dem: den svage frøken Louise i grevens arme og senere med tårer i øjnene i kirken, – den hovmodige Chantal, der lænet op ad et af træerne i parken trodser præsten med sit blik, – grevinden i sin lænestol, åndsfraværende og med sin søns fotografi liggende på skødet osv.

Efter denne tredobbelte fremstilling, hvor de tre temaer optræder hver for sig, optræder de fremover indflettet i hinanden. Denne formelle stramning falder sammen med indledningen til den åndelige krise, som præsten i Ambricourt nu skal til at gennemgå. Fra nu af er sekvenserne, som hidtil har været forholdsvis korte, stort set af betydelig større længde. Hidtil har præsten nemlig kun været rodløs, men nu bliver han meget mere direkte impliceret i det, der foregår. Han bliver for alvor hovedpersonen og den centrale skikkelse i dramaet. Den åndelige krise, han går igennem, fører ham ind i to alvorlige fristelser, hvoraf den første er en dyb fortvivlelse («Gud har trukket sig tilbage fra mig. Det er jeg sikker på.»), og den anden er ønsket om at begå selvmord («Den fristelse påkom mig at . . .»). Men parallelt med denne desperation og midt i den opdager præsten det, han selv kalder »de tomme hænders mirakel«. Det

ved usynligt at påtage os deres byrder. Dette var netop, hvad Kristus gjorde i Getsemane have, og det er ikke tilfældigt, at Torcy-præsten lærer sin unge kollega, hvor han har sin »plads i evangeliet«, og dermed giver ham nøglen til at forstå meningen med hele sin tilværelse. Også han lever i Oliehaven som »fange af den hellige Dødsangst«.

Således føres vi skridt for skridt hen imod filmens paradoksale afslutning: den unge præsts liv har menneskeligt set været en fiasko. Men alligevel når han i sidste øjeblik til erkendelse af, at det hverken har været unyttigt eller spildt: »Hvad gør det? Alt er nåde . . .«

Som det fremgår af denne hastige analyse, har Bresson ikke ladet sig nøje med at »illustrere« romanen ved at omsætte den i billeder, – ja han har ikke engang »tilpasset den til filmværket« som en drejebogsforfatter ville have gjort det. I virkeligheden har han gjort meget

det er ganske naturligt, at en roman er skrevet i første person – så naturligt, at det efterhånden er gået over til at blive en litterær kliché, er det til gengæld tolt ufilmsk at vise et menneske, der skriver, taler med sig selv, og kommenterer sine egne oplevelser. Når Bresson alligevel gør det – ligesom han senere gør det i »En dødsdømt flygter« – er det af en ganske speciel grund. Det, der interesserer ham, er nemlig ikke personernes ydre handlinger og livet på overfladen, men deres indre liv. Selv siger han et sted: »Det er det indre, der bestemmer det hele. Jeg ved, at det måske kan virke paradoksalt at sige dette om en kunstart, der er helt igennem udadvendt . . . Det er udelukkende de knuder, der knyttes eller løses i mine personers sind, der giver filmen dens rytme« (*L'écran français*, 17. nov. 1946). Med »En landsbypræsts dagbog« har Bresson for første gang optaget en film indefra. Alle begivenhederne er set sådan, som den unge præst ser dem. Hele filmen er simpelthen født af hans dagbog. Den kan altså ikke så meget siges at være historien om en landsbypræst, der fortæres af sygdom og er genstand for sine sognebørns ligegyldighed og gudejernes fjendtlighed, som en skildring af et menneskesind og dets reaktion på disse begivenheder. Selve handlingen i historien betyder ikke så meget som de eftervirkninger, den fremkalder hos præsten i Ambricourt. Det er f. eks. værd at lægge mærke til, at de eneste skildringer, der forekommer i filmen, foretages af præsten selv og i forhold til ham selv. »Åh, Gud, hvor ville jeg gerne have hans helbred og hans ligevægt,« siger han om Torcy-præsten, før vi overhovedet har haft lejlighed til at se ham. Og på samme måde bliver de mest dramatiske sekvenser i filmen, som en anden instruktør måske ville have gjort til bravournumre (f. eks. samtalen med grevinden), ustandselig afbrudt af en indre monolog hos præsten, der kommenterer scenen for sig selv. Vi modtager altså oplevelserne gennem landsbypræstens sind og reaktioner. Ud over det allerede tidligere omtalte kontrapunkt mellem de tre temaer benytter Bresson altså hele filmen igennem endnu et kontrapunkt, nemlig det, der opstår mellem de objektive hændelser og dagbogen, – mellem virkeligheden og billedet af virkeligheden, som præsten oplever den. Bressons kamera viser med andre ord ikke, – det fortæller. Man kunne med et ordspil ligefrem sige, at han med sit objektive skaber det subjektive.

Når Bresson således opfordrer os til at træde ind i Ambricourt-præstens indre oplevelsesverden, er det på ingen måde for at afsløre hans følelsesliv for os. »En landsbypræsts dagbog« er i direkte kontrast til de såkaldte psykologiske film. Som M. Estève med rette understreger det, har Bressons subjektive blik ikke sin eksistensberettigelse på det psykologiske,



er nemlig lykkedes ham at skænke grevinden noget, som han selv ikke er i besiddelse af: den indre fred. Og det er ligeledes lykkedes ham, uden at han engang har villet det, at ændre Seraphitas indstilling over for ham og ved en slags pludselig inspiration («Giv mig brevet, – det brev, De har i Deres lomme») at afsløre Chantals hævnplaner. Efterhånden opdager han den usynlige lov, som Bresson allerede så stærkt har fremhævet i »Syndens Engle«, og som siden har ligget til grund for alle hans senere film, nemlig at alle mennesker på mystisk vis er solidariske med hinanden – på godt og ondt! Den unge præst lider af en mavesygdom »på grund af den alkohol, man har drukket for ham, længe før han så dagens lys«. Fædrenes synd rammer uundgåeligt børnene. Og på samme måde »forpester vore skjulte fejl den luft, vi ånder«. Men til gengæld har vi også den mystiske evne til at hjælpe de andre

mere. Ud fra de forskellige elementer i bogen har han givet værket en helt ny form. Han har omskabt og genskabt Bernanos' stof, og han har gjort det med lige så konsekvent stringens som Racine, da han skrev »Britannicus«, eller som Johs. Seb. Bach, når han komponerede en fuga. Mens vi i romanen fik fortalt en række begivenheder, fremstiller filmen en *handling* i egentlig forstand.

Men Bresson lader sig ikke nøje med til Bernanos' bog at føje den mere afklarede struktur og det lys, som en ny kunstnerisk form tilfører den. Ved en lignende og måske endnu mere gennemgribende omskabelse er det lykkedes ham at bevare den varme i stilen, som kendetegner Bernanos' roman.

Det er en stil i jeg-form, og det er værd at lægge mærke til, at Bresson i sin film netop har bevaret dagbogens personlige form. Dette var ingen selvfølge. Selv om



Greven aflægger besøg i præstegården: Jean Riveyre og Claude Laydu.

men på det metafysiske plan. Det, Bresson ønsker, er ikke først og fremmest at skildre præstens følelsesliv for os, men snarere at vise os hans søgen og inderste tanker. Gennem ham og med ham ønsker han at føre os derhen, at også vi stiller os de samme spørgsmål som han – evige spørgsmål, som man aldrig får gransket til ende: Hvad med den skæbne, der rammer menneskene? Hvor går grænsen mellem godt og ondt og mellem kærlighed og had? Hvad kan vi gøre for hinanden? Sammen med præsten i *Ambre Court* prøver vi således hele filmen igennem og ligesom han i blinde at skimte den røde tråd, der giver det, han oplever, en mening og på at få puslespillets tusinde stumper til at blive til et sammenhængende hele.

I dette perspektiv er det altså ligegyldigt, om personerne, som man så ofte har bebrejdet Bresson det, spiller dårligt. I virkeligheden spiller de hverken godt eller dårligt – de spiller slet ikke. Og Bresson ønsker heller ikke, at de skal spille. Han ønsker blot, at de skal *være*. Når han så vidt muligt reducerer alle ydre effekter såsom bevægelser, stemme- og ansigtsudtryk til et minimum, ligesom Carl Th. Dreyer systematisk har gjort det i *Gertrud*, er det for ikke at aflede vor opmærksomhed fra det væsentlige. Det er mærkværdigt nok for bedre at kunne vise os det væsentlige, nemlig sjælens tilstedeværelse og pustet fra det indre liv. Det, der giver filmen stil og gør den til en

kunstnerisk oplevelse, er altså for Bresson hverken ansigtsudtryk eller teatralisk gestikuleren, men udelukkende billedernes indbyrdes forhold. Det er altså ikke skuespillerne, men instruktøren, der skaber stilen. Her har vi ifølge Bresson selv hele forskellen på »cinéma« og »cinématographe«, dvs. mellem filmatiseret teater og filmkunsten i egentlig forstand.

Allerede ud fra dette synspunkt er »En landsbypræsts dagbog« et filmværk, der vidner om en øjnefaldende modenhed. De enkelte billeder glider nøje ind i helheden. Og nogle af billederne kommer igen og igen, ligesom visse ord eller verslinier gør det i lyrisk digtning. Der er f. eks. præstegården set igennem gitterlågen, slottet med parkens træer i forgrunden, kirken med en vogn, der kører forbi, vinflasken, de blanke sider i dagbogen og præstens ansigt i nærbillede, – og endelig kommer vi til sidst til det ejendommelige slutbillede med det sorte kors, der i over et minut optager hele lærredet, og som paradoksalt nok danner en af de mest indholdsrige sekvenser i hele filmens historie. Dette sidste billede er vel nok den mest talende illustration til Bressons ord: »Billedet kan sammenlignes med ordet. Det mest brugte og mest forslidte ord kommer pludselig, *når det står på sin rette plads*, til at lyse med en usædvanlig glans . . .«

»En landsbypræsts dagbog« viser altså, at et kunstværk ikke får sit originale præg på grund af de usædvanlige virkemid-

ler, der anvendes i det, men udelukkende ved at de rette midler anvendes på rette måde. Filmens kunstneriske lektion er til syvende og sidst en lektion i ydmyghed, men en ydmyghed, som kun store kunstnere er i stand til at udvide, og som består i, at det kun er gennem troskaben, man bliver i stand til at skabe, at man kun kan magte sine udtryksmidler ved at underkaste sig de strengeste formelle krav, og at det er gennem en selvvalgt disciplin, man når frem til kunstnerisk frihed. Det er, fordi Bresson er gået ind på at være tro – ikke alene imod Bernanos, men først og fremmest imod filmkunsten og imod sit stof, at han har formået at skabe et helstøbt og selvstændigt kunstværk. Som André Bazin skriver, er »En landsbypræsts dagbog« ikke en film, der blot »tåler sammenligning med romanen«, eller som er den »værdig«, men en æstetisk nyskabelse, som er noget i retning af romanen forøget med filmkunsten. Denne film er på det kunstneriske plan en illustration af evangeliets ord: »Den, som vil frelse sit liv, skal miste det; men den, som mister sit liv, skal bjærge det.« Fordi Bresson ikke har gjort noget forsøg på at være original, men blot har villet være filmkunstens tro tjener, er det i tilgift blevet givet ham også at være original. Som han selv har sagt det i et interview i *Cahiers du cinéma* (maj 1966): »At være original består i at ønske at gøre som de andre uden nogen sinde at kunne opnå at gøre det.«