

# FILMENE

## *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* (Bag klosters mure)

Prod.: Rome Paris Films, Frankrig 1966. (Georges de Beauregard) - SNC. Udlejning: Gloria/Criterion. Instr.: Jacques Rivette. Manus.: Jacques Rivette, Jean Gruault. Efter: Denis Diderots roman. Foto: Alain Levent (e-c). Klip: Denise de Casabianca. A. d.: Jean-Jacques Fabre. Musik: Jean-Claude Eloy. Medv.: Anna Karina, Liselotte Pulver, Micheline Presle, Francine Bergé, Christianne Lénier, Francisco Rabal, Wolfgang Reichmann, Catherine Diamant, Yori Bertin. Prem.: 1.2. 1968, Metropol. Længde: 140 min. 3455 meter/gul.

Hvis det er rigtigt, som man for nylig har påstået, at filmkunsten stadig har en hel række emner, temaer og samfundsmiljøer til gode, som den endnu aldrig har beskæftiget sig med, kan de katolske nonneordener i hvert fald ikke føle sig forbigået af filminstruktørerne. Foruden forskellige ubetydelige film, som ikke har fortjent bedre end at forsvinde i glemselen (»Den syngende nonne«, Ralph Nelsons sentimentale »Markens liljer« m. fl.) har vi i de senere år i hvert fald haft lejlighed til at se eller gense ikke mindre end fire filmværker som handler om klosterlivet, nemlig Fred Zinnemanns publikumssucces »Nonnen« med Audrey Hepburn i hovedrollen, »Moder Johanne af Englene« af den polske instruktør Jerzy Kawalerowicz, som blev vist i det danske fjernsyn for ca. et år siden, »De sorte slør«, som var lavet af Bressons tidligere fotograf Ph. Agostini efter en filmdialog af G. Bernanos, og Robert Bressons egen debutfilm fra 1943 »Syndens engle«. Til denne række af mere eller mindre betydningsfulde værker kan nu føjes Jacques Rivettes »Suzanne Simonin« som er lavet efter Diderots roman »La religieuse« der udkom første gang i 1796.

Ligesom Bresson da han brugte en novelle af Diderot, »Fatalisten Jacques«, som udgangspunkt for »Damerne fra Boulogneskoven«, har Rivette tilsyneladende trofast holdt sig til bogens indhold og struktur. Man møder i hans film de samme personer, det samme handlingsforløb, ja endog de samme episoder som i romanen (bortset fra selvmordet til sidst, som ikke findes i bogen). Men alligevel har instruktøren – hvad den slutningsscene, han har føjet til, er et typisk eksempel på – foretaget en så radikal omskabelse af bogen, at man faktisk kan sige at han helt har forrådt dens mening. Han har bare gjort det på en forbløffende velovervejede og habil måde.

Omskabelsesprocessen kommer især til udtryk på to vigtige punkter:

1) Diderots roman fremtrådte som en fortælling *post festum*, dvs. efter at Suzanne Simonin havde forladt klosterlivet og fundet husly hos en vaskekone. Forfatteren lader den unge pige selv fortælle sin historie i fingeret memoireform. I beretningen nøjes hun for øvrigt ikke med at fortælle – hun kommenterer også begivenhederne og

tager stilling til dem. Efterhånden som de dukker op, giver hun udtryk for sine personlige reaktioner, sine følelser og tanker, som naturligvis ikke er noget andet end Diderots egne følelser og tanker.

Denne sammenhæng med fortiden har Rivette strøget i sin film. »Suzanne Simonin« er hverken en dagbog eller en tilbageskuen-de reportage. Den foregår i nutid. Vi overværer begivenhederne mens de finder sted. Rivette forsøger med andre ord hverken at vække vor medlidenhed eller at overbevise os om noget som helst. Han aftvinger os ikke nogen fortolkning af det, der sker. Han nøjes simpelt hen med at vise. Ud fra dette synspunkt kan man sige, at filmen er langt mere nøgtern og saglig end romanen. Den kan absolut ikke mistænkes for at være en propagandafilm.

2) Og hvad mere er – Diderot går gennem Suzannes specielle tilfælde (som slet ikke var utænkelig i det 18. århundrede) til angreb på ikke alene de udskjelset og uheldige tilstande, der dengang meget vel kunne forekomme i et nonnekloster, men på selve klosterlivet som sådant. Han lægger overhovedet ikke skjul på sin hensigt i så henseende og lader f. eks. i romanen sagfører Manouri udtale sig i helt utvetydige vendinger imod ordensløfter og ordensliv. Det betyder altså, at hans interesse for Suzanne kun er indirekte. Han interesserer sig kun for hende, for så vidt som hun er hans talerør og den levende illustration, han behøver for at kunne komme frem med sine humanistiske synspunkter.

Rivette tager absolut afstand fra Diderots polemiske tone. Her vender han totalt op og ned på perspektivet i bogen. Det, han interesserer sig for, er ikke det for ham mere eller mindre teoretiske spørgsmål om klosterlivets eksistensberettigelse. Denne livsform er i hans film kun en ramme og et påskud, som den også var det for Bresson i »Syndens engle«. Det, der interesserer ham, er ikke – som i Diderots tilfælde – »la religieuse«, nonnen som sådan, men en ganske bestemt nonne, nemlig Suzanne Simonin, og den kamp, hun må føre for at bevare sin indre integritet. Mens Diderots bog kun var et kampskrift mod ordenslivet i det 18. århundrede pakket ind i en rørende askepothistorie, behandler Rivettes film et samtidig mere kontant og mere tidløst emne – den er simpelt hen historien om et menneskes kamp for friheden.

Allerede de første billeder afslører dette grundtema. Bag klosterets gitter, som ligner et fængselsgitter, ser vi Suzanne gå op til alteret for at aflægge sine ordensløfter. Men pludselig indtræder der en vending og hun nægter at svare ja på de spørgsmål, der stilles hende. Hun gør oprør, svarer nej og trodser med sit blik alle de tilstedeværende. Alle rede på det tidspunkt forstår man, at Suzanne står alene mod alle de andre. Hendes hvide brudekjole, der virker som en skærende kontrast til de tilstedeværendes mørke eller brogede klæder, er et visuelt udtryk for hendes isolation og åbne mod-

stand mod omverdenen. Og samtidig er man klar over, at Rivette efter denne korte, men mesterlige indledning vil føre hele filmen igennem med det faste og sikre håndlag, som han allerede røbede i »Paris nous appartient«.

Et første afsnit fører os til Suzannes barndomshjem. Eftersom hun jo ikke ønsker at forblive i klosteret, er hun taget tilbage til sine forældres hjem, men her begynder man på alle tænkelige måder at øve pres på hende for at få hende til snarest muligt på ny at vende tilbage til den verden bag klosterets gitter, som hun lige har forladt. Hun får at vide, at hr. Simonin ikke er hendes rigtige far og at hun bare er et uægte barn, som derfor ikke kan gøre krav på nogen medgift. Hun bliver spærret inde på sit værelse for at besinde sig. Det eneste, hun får lov til, er skriftligt at henvende sig til forældrene. Endelig giver hun efter for moderens indtrængende bønner og tager tilbage til klosteret... I stillerene omgivelser, hvor de gule og brune farver er de mest fremtrædende, lykkes det – som for øvrigt hele filmen igennem – Rivette at formidle os et næsten håndgribeligt indtryk af indespærring. Hans stramme og koncentrerede billedkomposition er konstant indadrettet: alt, hvad der sker på det visuelle plan, foregår og vises inden for rammen af selve billedet. Til gengæld får han os gennem lydsiden til at træde i kontakt med verden udenfor, den verden, der kører af sted, og anden støj fra gaden. Denne modsætning mellem det, man ser, og det, man hører, mellem verden inden og uden for murene, fremkalder lidt efter lidt en art kvælningsskuffelse, som forstærkes af forskellige andre detaljer: døre der ustandselig åbnes og lukkes, vinduer med tunge, tæt tiltrukne gardiner, draperier, som aldrig lader den mindste smule dagslys slippe ind osv. osv.

I filmens andet afsnit, som foregår i klosteret i Longchamp, er det en helt anden farveskala, Rivette benytter. Her går det hele i gråt og i kølige blå farver plus enkelte efterårsnuancer. Lange iskolde korridorer giver sammen med de tunge stentrappes og mure et indtryk af usund fugtighed og tristesse, som svarer godt til den tornefulde korsvej, Suzanne nu skal igennem. Den første priorinde, Suzanne møder i klosteret i Longchamp, er et sandt religiøst menneske, som hun kun kan beundre. Imidlertid begår priorinden den fejl, at hun undervurderer den unge piges samvittighedsskrupler. Hun bedøver ikke alene hendes sjælekvaler, men også hendes modstandskraft. Og den næste priorinde går et godt stykke længere: hun forsøger direkte at bryde denne modstandskraft. Hun piner og mishandler Suzanne rent fysisk. Hun spærre hende inde i klosterets fængsel, nægter hende mad og forhindrer hende oven i købet i at modtage nadveren. Og hun betragter hende ligefrem som en oprørs ånd, der er besat af djævelen. I det første tilfælde var det et åndeligt pres, Suzanne blev udsat for – i det andet et materielt. Men i begge tilfælde er der tale om nogenlunde det samme, nemlig om magtmisbrug.

Takket være en sagfører og en præst, som fatter interesse for Suzanne, lykkes det hende at blive forflyttet til et andet kloster. Hun kommer fra Longchamp til St.

Eutrope. Dette er filmens tredje afsnit. Her skaber Rivette konsekvent og velovervejet en tydeligt afspændt atmosfære, hvad den ydre ramme angår, men kun for til gengæld at stramme og intensivere det indre drama. Den ydre afspænding kommer til udtryk i, at enkelte af de grå farver erstattes af lilla og mauve farver.

Og nonnernes dragt pyntes med en diskret blondebort. For første gang ser man solen skinne udenfor, og der er blomster i haven. Man genfinder i hele klosteret den samme elegante stemning som i en tegning af Fragonard. Og samtidig bliver kamerabevægelserne, som indtil nu konsekvent har været langsomme og højtidelige, mere smidige og luftige. Denne mere afslappede atmosfære gør dog ikke spændingerne mellem Suzanne og hendes omgivelser mindre end før. I St. Eutrope er det selve luften, der – åndeligt set – er forpestet. Suzanne er undsluppet det ene fængsel, men kun for at blive spærret inde i det næste. Tidligere har hun været offer for en priorindes umenneskelige hårdhed – her bliver hun offer for en anden priorindes overdrevne venlighed og sygelige tilbøjeligheder. Hun erfarer, at friheden ikke bare er et spørgsmål om ydre omstændigheder, men at den dybest set er et spørgsmål om indre harmoni. Man kan blive berøvet sin frihed ved en tyrannisk herres vold, men også af sine egne lidenskaber og instinkter. Der er fængsler, man selv skaber sig.

Det ender med, at Suzanne flygter fra klosteret. Nu bliver filmens sekvenser kortere og rytmen mere staccato. Farverne bliver mere kontrasterede og voldsomme end tidligere. Suzanne jages nu fra alle sider. Hun er rodløs. Før har hun oplevet en kvindes attrå – nu er det mændenes, hun erfarer. Hun bliver genstand for deres begær – en brugsgenstand, som først en munk og senere forskellige elegante adelsmænd prøver at bemægtige sig. Den eneste vej ud af det hele, Suzanne kan finde, er at springe ud af et vindue. Det sidste billede i filmen er meget udtryksfuldt. Man ser den unge pige ligge på stenbroen som i en sidste bøn og et sidste knæfald, der minder om, hvad hun tidligere gjorde i klosterkirken. Det var den pris hun måtte betale for endelig at vinde friheden.

Som det forhåbentlig fremgår af denne hastige analyse, har Rivette omdannet den ret kunstige roman fra det 18. århundrede til en film, der, både hvad stilen og dramaet angår, virker fuldstændig klassisk. Rent stilistisk er det lykkedes ham at undgå de fejltagelser, der har præget de tidligere »nonnefilm«, som vi har nævnt ovenfor, hvad enten det var Zinnemanns overfladiske holdning til sit stof, den over-spændte og propagandistiske tone, som svækkede den polske film, de delikate, men tomme fotografier à la Agostini, eller det strøg af sentimentalitet, der i enkelte afsnit prægede Bressons debut. Vi kan uden at overdrive sige, at vi aldrig før har set en instruktør udnytte et klostermiljø så stilrent som her.

Hvad handlingsforløbet angår, kan man dårligt forestille sig et strammere og mere konsekvent gennemført drama. Hele udviklingen i det vækker forestillingen om en labyrint, der stadig indsnævres mere og mere. Og i denne labyrint er Suzanne spærret inde. Fire gange efter hinanden tror hun,

at hun er ved at komme ud af den, men næppe er hun kommet ud af det ene fængsel, før hun befinder sig i det næste. Når hun undslipper en form for trældom, er det kun for at komme ind under en anden. Hun minder – om end på et mere beskedent plan – om en slags Jeanne d'Arc, overflyttet til et klostermiljø. Suzanne Simonin er Bressons Jeanne, placeret i de samme omgivelser som »Sydens engle«. Og i sin ensomhed og sin stræben efter friheden er hun samtidig en ældre søster til Mouchette. Ligesom Mouchette hverken kan eller vil hun lade sig nøje med »at drikke, spise, bede til Vorherre og sove«, som man vil, at hun skal gøre det. Hun vil ikke være en fange – hun vil frit og uden tvang give sig hen både til Gud og mennesker.

At emnet stadig er aktuelt, fremgår kun alt for tydeligt af den meningsløse kampagne, der af visse katolske kredse i Frankrig er blevet ført for at få Rivettes film forbudt. Suzanne Simonins historie er historien om den fare, der truer os alle, så snart et samfund (eller en samfundsgruppe) prøver på at gøre sin indflydelse gældende og bruge sin myndighed – hvad enten den nu er religiøs, politisk eller moralsk – til at undertrykke den enkelte og derved »udslukke ånden«.

Martin Drouzy

### *Le voleur (Tyven fra Paris)*

Prod.: Nouvelles Editions de Films (Paris), Les Productions Artistes Associes (Paris) og Compania Cinematografica (Rom) — 1967; Producere: Nobert T. Auerbach og Louis Malle; Inst.: Louis Malle; Manus.: Louis Malle og Jean-Claude Carriere efter roman af Georges Darien; Dialog: Daniel Boulanger; Foto: Henri Decaë; Farveproces: Eastman-color; Farvekonsulent: Ghislain Uhry; Klip: Henri Lanoe; Arkitekt: Jacques Saulnier; Dekoration: Jacques Saulnier; Kostumer: Ghislain Uhry; Tone: Andre Hervee; Inst. ass.: Juan Luis Bunuel og Patrick Bureau; Medv.: Jean-Paul Belmondo, Geneviève Bujold, Marie Dubois, Françoise Fabian, Julien Guiomar, Paul Le Person, Martine Sarcey, Marlene Jobert, Bernadette Lafont, Madeleine Damien, Christian Lude, Fernand Guiot, Marc Dudicourt, Jacqueline Staup, Charles Denner, Christian de Tilière, Pierre Etaix, Roger Crouzet; Dansk distribution: United Artists; Spilletid: 120 min.; Dansk premiere: 19. 2. 1968 i Bellevue Teatret.

Louis Malles seneste film »Le voleur« vidner om en meget stærk kontinuitet i den begavede filmskabers virke. Selv den diverterende »Viva Maria« har tematiske ligheder med Malles øvrige film, men hvor debutfilmen »L'Ascenseur pour l'échafaud« fra 1957 relativt unuanceret viste Malles ensomme menneske, har instruktøren siden finslebet sin teknik, og film efter film – fra »Les amants« til »Le feu follet« – har været en bekræftelse på Louis Malles konstante udvikling som filmkunstner. »Le voleur« er Louis Malles både bedste og smukkeste og mest gennemarbejdede og mest gribende film.

Umiddelbart kan filmens historie måske forekomme en smule bizar, men den nøgterne og helt usentimentale skildring af en gentlemantyv fra århundredskiftets Frankrig viser sig meget hurtigt at have relation til nutiden. Uden at forråde filmens historie registrerer Malle i sin personskildring forudsætningerne for tressernes voldsmentalitet, og i sin ubarmhjertige blotlæggelse af samfundets svagheder er filmen indirekte en stærk anklage mod nutiden (som f. eks. også Mizoguchis »Ugetsu Monogatari« er det). Og trods »Le voleur«s fortidige moder er skildringen af omverdenen langt mere almen og derfor mere vedkommende end i »Le feu follet«, hvis misantropiske univers er stærkt afgrænset.

Som i flere af sine tidligere film koncentrerer Malle sin fortælling inden for en kort tidsperiode, men i modsætning til de tidligere film har Malle denne gang valgt at berette om personernes fortid via en række lange tilbageblik, fortalt af tyven Georges Randal (Jean-Paul Belmondo). Der startes i filmens nutid. Mens Randal under et tyvetogt ransager en rigmandsvilla, ransager han også sin fortid. Han blev første gang tyv i en alder af 25 år. Handlingen var da impulsiv og først og fremmest en reaktion på, at hans elskede kusine Charlotte (Geneviève Bujold) mod en klækkelig medgift var løvet bort til en anden. Uden at forfalde til populær freudiansk psykologiseren accepterer Malle det faktum, at årsagen til Randals passion for tyverier dybest set er uforklarlig. Senere oplæres den begavede amatør Georges Randal af en katolsk pater (Julien Guiomar), der nærer samme patologiske lidenskab for det bizarre erhverv. Mere end begæret efter rigdom forklares tyverierne som givende tyvene en fryd, der synes at nærme sig katharsis. Et par replikker antyder, at den ejendommelige lystfølelse måske kan føres tilbage til et aldrig helt forklaret had til det bestående samfund, men der er aldrig tilløb til at iklæde personerne et falsk myteskær à la Robin Hood (som f. eks. i den romantiserende »Bonnie and Clyde«).

Samfundet viser Malle os set med tyvens øjne, og karakteristisk er det, at ingen af filmens personer i almindelig forstand kan betegnes som hæderlige mennesker. Alle er på en vis måde tyve. Randals første offer efter at han er blevet professionel, er en belgisk industrimand (Fernand Guiot), tilsyneladende en agtværdig borger, reelt mere skruppelløs end tyvene. Han taler om kapitalens løv (først fortjeneste, så udbytte til arbejderne) og synes overhovedet ikke at stille etiske fordringer til sig selv eller til livet. En ulykke på hans fabrik har kostet 15 arbejdere livet, men begravelsen betragtes af industrimanden udelukkende som god reklame for virksomheden.

Georges Randals onkel (Christian Lude) viser sig også hurtigt at være en