

FILMENE

Planet of the Apes (Abernes planet)

Prod.: APJAC, Arthur P. Jacobs. USA 1968. Instr.: Franklin J. Schaffner/ass.: William Kissel. Manus.: Michael Wilson, Rod Serling. Forlæg: Pierre Boulles roman »La Planete des Singes«. Foto: Leon Shamroy (DeLuxe-c/Panavision). Sp. ph. eff.: Art Cruickshank, Emil Kosa jr., L. B. Abbott. Make-up: John Chambers, Dan Striepke. Klip: Hugh S. Fowler. Musik: Jerry Goldsmith, M. D.: Arthur Morton. Ark.: Jack Martin Smith, William Creber. Medv.: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, James Whitmore, James Daly, Linda Harrison, Robert Gunner, Lou Wagner, Woodrow Parfrey, Jeff Burton, Buck Kartalian, Norman Burton, Wright King, Paul Lambert. Prem.: Palladium 23/5 1968. Udl.: Fox. Længde: 112 min., 3075 meter, censur: grøn.

Franklin Schaffner er en af de Hollywood-instruktører, som først i flere år dygtiggjorde sig i TV-studierne og på teatret. Fra en ufuldendt debutfilm vendte han i 1961 tilbage til Broadway, hvor han tidligere havde haft succes, og hvor han samme år fik New York-kritikernes pris for teaterstykket »Advise and Consent«, som Premier senere filmatiserede. Herefter varede det ikke længe, før han atter fik en spillefilmsopgave, og det blev Gore Vids »Den bedste mand«, som kom til at falde oven i både Kubricks »Dr. Strangelove« og Frankenheims »Syv dage i maj«, og som uretfærdigt måtte lide under sammenligningen. Hans tredje film »Ridderen fra Normandie« blev derimod vel modtaget af de fleste danske kritikere, som fremhævede dens miljø og fængslende middelalderstemninger, mens hans fjerde film »Dobbeltgænger« ikke hævdede sig stort over de mekanisk konstruerede spændingseffekter.

»Abernes planet« efter en roman af Pierre Boulle er den foreløbigt interessanteste af Franklin Schaffners film. Den begynder som science-fiction med Leon Shamroys mesterlige farvefotografering, som overbevisende illustrer fremmedartetheden og tomheden på den ukendte planet, og scenerne med de tre rumpiloter på flugt for nedstyrtende klipper giver én et overbevisende indtryk af, at det her er første gang, noget levende væsen bringer forstyrrelse i den tidløse ligevægt. Dialogen mellem astronauterne er dog tydeligvis skæmmet af det prætentjose forsøg på at forklare, at de på en rejse på to tusinde år kun er blevet to år ældre. Den slags oplysninger skal fremsiges med en frimodighed så overvældende, at ikke en sjæl giver sig tid til eftertanke. Det er en af de teoretiske science-fiction-kameler, man værs'go må sluge i forbifarten, men mellem astronauterne hersker der en sarkasme, som gør det svært at for-

stå, at de lige har rejst sig fra en dvale på to tusinde år. Deres replikker skal i få scener give os indblik i deres mentalitet, deres ambitioner og den følelseskulde, som er deres kulturarv, og det kan ikke undgå at virke anstrengt. Det er først, da astronauterne opdager den umælende menneskeflokk, som »græsser« i abernes marker, at filmens dialog bliver virkelig interessant. Chefpiloten Taylor (Charlton Heston) udbryder da: »Hvis dette er det højeste, de er nået, så regerer vi denne planet, inden der er gået seks måneder«. Et øjeblik efter bliver den lille flokk mennesker og astronauterne omringet og beskudt af ridende, uniformerede gorillaer. Den dommedagsvision, der nu udspiller sig for vore øjne, har mange paralleller både i oldtidsdigtningen og i den klassiske europæiske romandigtning, hvor f. eks. så forskellige romaner som »Candide«, »Gargantua«, »Till Eulenspiegel« og »Gullivers rejse« alle er eksponenter for en skeptisk verdensanskuelse. Man tager ud og opdager en verden, hvor der er vendt op og ned på alting – tilsyneladende. I moderne dansk litteratur findes der et eksempel på denne genre, som er værd at nævne, bl. a. fordi der kunne laves en genial film derover. Det er Eiler Jørgensens »Manden, der huskede«. Det er dog i oldtidsdigtningen, vi finder en »dommedagsvision«, som på en interessant måde kommenterer Schaffners film. Hvorledes skal man forstå, at menneskene på abernes planet er født stumme? Det kan måske være et lån fra Homer, hvor Antinoos på dommens dag træffes af en pil i struben, da han løfter den tvehandede gyldne pokal for at drikke af den. Da han styrter om, vælter han bordet, hvorpå pokalen har stået. Han gøres tavs, tavs på argumenter. Han lammes og mister indgrebs mulighed. Dualismens gyldne bøger, med hvilket han har beruset sig, taber han af hænde, og i faldet omstyrter han grundlaget for dialektikens gyldighed. Dette sker på den dag, da Odysseus genopretter det sande styre, hierakiet, den enkeltes sejr over systemet, individets sejr over arten.

I »Abernes Planet« har en fatal tyngdekraft af »skolastiske misfostre« etableret artens sejr over individet. Orangutangerne er de kollektive ledere – »minister-præster«. Chimpanserne er deres underdanige »intellektuelle«, og gorillaerne er arbejdere og soldater. I dette artens vanvittige tyranni er det menneskeliges flugt resulteret i total apati.

Fra at være science-fiction er filmen nu tydeligvis drejet ind på vor egen tid, blevet en politisk allegori over vor tids religiøst-videnskabelige erkendelses-vanvid. Blandt chimpanserne lærer vi de to yngre videnskabsbærere dr. Zira og Cornelius så godt at kende, at vi fatter sympati for dem. De tænker og føler nærmest som intelligensen i vor

egen tids autoritative stater, og da vi nu er på en planet, hvor der er vendt op og ned på alt, så er det da også hun-chimpansen dr. Zira, bedårende ironisk spillet af Kim Hunter, der har bukserne på, medens Cornelius, der spilles af Roddy McDowall, nok har tænkningens dristighed, men ikke har spor af lyst til at lægge sig ud med den »retroende« dr. Zaius, minister for videnskab og religion.

De to videnskabsbærere teorier om »the missing link« frister samme skæbne som Darwins teorier om samme i den berømte abeprocess i Dalton, Texas, 1928, over hvilken Stanley Kamer gjorde filmen »Solen stod stille«. Det er ikke et spørgsmål om, hvad der er videnskabeligt bevist eller meneskeligt muligt, men udelukkende et spørgsmål om, hvad vor tids uniformerede aber, politimestrene, præsterne og de forskellige politiske afskygninger finder tjenligt til at fastholde den parlamentariske intellektuelle dialektik. Vi skal nok få et bedre filmklima, når filmcensuren ophæves og § 234 i straffeloven bliver kriteriet for, hvad landets politimestre, præster og ... naturligvis, vi kan ikke vide os sikre – efter aberne kommer måske papegøjerne –

Der er karaktertræk, som går igen i alle Schaffners film, som gør, at man kan genkende ham i filmene. Han er minutiøst situations-analyserende og pedantisk, og han mærker nok selv sikrest, hvor skoen trykker. Således opbygger han med Michael Wilson og Rod Serlings glimrende manuskript i hånden en efterhånden tyktflydende campstemning for så med Taylors bitre kommentar til sin egen isolerede elendighed »Me Tarzan, you Jane« at løfte filmen op i et nyt plan, og da han til sidst, efter at være flygtet sammen med det tavs hun-menneske, aberne gav ham til paring, rider langs stranden bort fra abernes tyranni mod det ukendte, forbudte land, fejrer Schaffners billedskabende evne triumfer, som er en Max Ernst værdig. I smukke totalbilleder ser vi de to ride på hesten langs strandkanten.

Luften er tynd, og håbet er vakt i denne »Adam og Eva« vision. Kameraet følger dem i en smuk og rolig panorering, og atter løfter Schaffner filmen op i uforglemmeligheden i dette sidste billede af det sønderknuste menneske foran den omstyrtede frihedsgudinde.

Niels Holt

Je t'aime, je t'aime (Jeg elsker dig, jeg elsker dig)

Prod.: Mag Bodard, Parc Films, Europa Prod. Frankrig 1967. Instr.: Alain Resnais. Manus.: Jacques Sternberg. Foto: Jean Boffety (e-c). Klip: A. Jurgenson, Claude Leloup. Musik: Krzysztof Penderecki. Ark.: Jacques Dujied og Pace. Medv.: Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac, Van Doude, Annie Fargue, Bernard Fresson, Marie-Blanche Vergne, Yvette Etievant, Irene Tunc, Georges Jamin, Carla Marlier, Annie Bertin, Jean-Louis Richard, Alain Mac Noy, Yves Kerboul, Vania Villers, Dominique Rozan, Jean Michaud, Jean Martin, Claire Duhamel. Prem.: Alexandra 7/6 1968. Udl.: Gloria. Længde: 92 min.

Skal man dømme efter avis anmeldelserne, har *Alain Resnais'* sjette spillefilm, den helt nye »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« (»Je t'aime, je t'aime«) været en slem skuffelse. Jeg skal også gerne medgive, at det efter »Krigen er endt«, der var fortalt i en ret klar og *straight* stil, kan virke lidt forvirrende, at Resnais vender tilbage til sine tids-puslespil. Overhovedet er »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« den mest indviklede og vanskeligt tilgængelige film, Resnais har skabt, og det er næppe forsvarligt at give sig til at anmelde den, hvis man kun har set den én gang.

Den 40-årige forfatter Claude Ridder har mistet sin kone (eller samleverske, om man vil), og et par måneder efter dødsfaldet er savnet af hende blevet så stort, at han beslutter at begå selvmord. Han skyder sig selv, men det mislykkes, og da han senere bliver udskrevet fra hospitalet, indvilliger han i at være forsøgskanin i et tidsrejseeksperiment, der tidligere kun er blevet foretaget med mus. Han får en indsprøjtning, der lammer hans muskelvirksomhed, og bliver anbragt i tidsmaskinen. Det er meningen, at han skal bringes et år tilbage i tiden, og at han skal være dér i et minut. Når tidsrejsen er overstået, skal der af tekniske grunde gå fire minutter, før han kan bjærges ud af maskinen. Første del af forsøget lykkes perfekt, men så går det hele i kludder. Teknikerne har overset den mulighed, at Ridder via sine erindringer kan bringe sig selv på en ny tidsrejse (hvad musene ikke har kunnet) og kan blive ved med at rejse i tiden, så længe han befinder sig i maskinen. Man er altså ude af stand til at bjærge ham, idet en tidsrejse adskiller sig fra en drøm eller et erindringsbillede derved, at kroppen rejser med i tiden). Da Ridder først én gang har været på rejse, bliver han ved med at opsoge sin fortid. Efterhånden som den lammende indsprøjtning fortager sig, bliver han bedre i stand til at kontrollere målene for sine tidsrejser, og teknikerne griber til den sidste løsning at indkapsle ham i maskinens gulv, da han vender tilbage fra én af rejserne. Selv om hans kontrol over tidsrejserne nu svækkes, fungerer hans erindring dog fortsat, og han forsvinder ud af maskinen igen, før bjærgningsperioden på fire minutter er gået. Jo dybere Ridder kommer ind i sin fortid, des tydeligere indser han, at selvmordet virkelig var den bedste løsning. Han skyder sig på ny, men da dette forsøg selvfølgelig er en tro kopi af det første, mislykkes det. I panik forsøger han at vende tilbage til maskinen, men erindringen om selvmordet blokerer hans tilbagerejse, og i stedet forsøger han – blødende fra sit skudsår – at nå teknikerne ad tidsvejen, for at de kan hjælpe ham. Han når imidlertid ikke længere end til trappen, der fører ned til forsøgshallen, før teknikerne – overbeviste om, at eksperimentet er mislykkedes – slukker for maskinen, og da de kommer op fra forsøgshallen, finder de Ridder liggende døende på plænen foran hallen.

Selve denne rammehistorie er ret let at begribe, men den danner kun baggrund for Ridders konfrontation med sin fortid. Hvad Ridder genoplever på sin tidsrejse, strækker sig over en periode på en halv snes år, men samler sig først og fremmest om de syv års ægteskab med Catherine.

Denne indre historie er delt ud i 150 korte scener, der genopleves i en springende rækkefølge, der er alt andet end kronologisk. Hvor rammehistorien er set ganske objektivt, er tilbageblikkene farvede af Ridders egen private opfattelse af dem. Han optræder ofte i nærbilleder, hvor han i rammehistorien kun ses i totaler (bortset fra de to gange, han har forsøgt selvmord). De par gange, han opsøger episoder fra rammehistorien, er disse blevet fotograferet i andre vinkler. Det rent subjektive i tidsrejserne er så stærkt, at Ridder endog kan kontakte virkelige drømmescener, altså scener, der aldrig har fundet sted uden i hans egen fantasi eller hans egne drømme.

Det er dette subjektive, der frembyder den første – og største – vanskelighed, når man skal forsøge at sortere og bringe orden i tidsrejsens forskellige afsnit. Claude Ridder er ikke altid lige ærlig over for sine omgivelser. Han indrømmer flere gange i filmen at have fortalt løgnehistorier (damen i badet, Catherines død), og det er helt sikkert, at en del af hans erindringer er pure opspind. (At han overhovedet er i stand til at skabe fysisk kontakt med disse opdigtede scener, er jo den alvorligste fejl ved tidsmaskinen).

En anden vanskelighed ved tidsrejse-historien er, at der i en lang række af erindringsbillederne – der oven i købet for det meste er aldeles vilkårlige – nødvendigvis må indsnige sig nogle, som ikke har den fjerneste relation til de øvrige. (Det gælder f.eks. de fleste scener fra »Emballagen«, scenen med manden med den grønne maske, scenen, hvor Ridder kanter sig vej mellem et egetræspanel og det rødmønstrede tæppe og de to scener fra den japanske restaurant).

Claude Ridder selv er velbegavet, uambitiøs og med bestemte epikuræiske tendenser. Han holder meget af mad, og han har i filmens løb mindst fem elskerinder. Han elsker Catherine dybt, hvad selvmordsforsøget beviser, men han finder hende for uintelligent, og hendes mani for spinat og anden sundhedsmad irriterer ham. Begge dele fortæller han hende i en »dialog«, han fører med husets kat. Med årene forværres forholdet, og hun udvikler en sygelig angst for ensomhed og død. Især dødsangsten smitter af på Claude (besøget hos lægen). Hun dør af gasforgiftning under et ophold i Glasgow. Skønt Claude flere gange i filmen påtager sig skylden for hendes død, har han sikkert intet med den at gøre.

I det hele taget spiller døden en stor rolle i »Jeg elsker dig, jeg elsker dig«. Før Catherines død – rent kronologisk set – hentydes der mindst otte gange til død. Disse otte scener belyser udviklingen i Catherines rædsel, der til sidst udvikler sig til en slags sindssyge. Den første scene røber en mani for kirkegårde, den sidste komplet hysteri ved nyheden om en fjern bekendts død otte måneder tidligere.

Der er flere gennemgående symboler i Resnais' film, og de er henkastet med løsere hånd, end han plejer at gøre. Catherine indlemmer en kat i husstanden, og til at begynde med fungerer den som substitut for det barn, hun aldrig har fået. Senere identificerer hun sig selv med den, stærkest i en monolog om, hvordan verden ville se ud, hvis det var katten, Gud havde skabt i sit billede, og hvis mennesket var blevet

sat til at tjene den. – Det rødmønstrede tæppe i lejligheden bliver symbol på forholdet mellem Claude og Catherine. Det er under det, de ligger i den eneste rigtige kærlighedsscene, vi får at se, og det er op ad det, Claude læner sig, da han skyder sig. – Mere subtil er den evindelige optagethed af sporvogne. Det er bag en sporvognsrude, vi første gang ser elskerinden Monique, selv om Claudes (bevidste?) erindringsfotografier forvrænger lydbilledet. Der kører en sporvogn forbi, da Claude og Catherine har deres første opgør, og det er i en fortælling om sporvogne, at Catherine den eneste gang i filmen vedgår sig den ureflekterede naivitet, der irriterer Claude så meget.

Claude Ridder er meget optaget af to ting, identitetsproblemet og tiden. Det første berøres noget kryptisk i scenen med den gamle mand på trappen og i fortællingen om blyanten. Det andet danner baggrund for flere scener, både i tidsrejsen og i maskinen, hvor Claude Ridder stiller sig selv spørgsmål om forholdet mellem den subjektive og den objektive tid.

Manuskriptet til »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« er af *Jacques Sternberg*, og det er gennemarbejdet med samme konsekvens som Resnais' andre manuskripter. Det er aldeles meningsløst at indvende mod filmen, at den hænger dårligt sammen. Det, der gør manuskriptet så fortrinligt, er jo netop, at den indre sammenhæng mellem filmens scener er fuldstændig logisk. Allerede efter tre gennemsyn af filmen er jeg i stand til at redegøre for mange af de associationer, der lader scenerne følge i den rækkefølge, de gør. Det skal indrømmes, at disse associationer befinder sig på mange planer, det være sig af tematisk, verbal, billed- eller lydmæssig karakter, men de er der. Ofte er sammenhængen mellem to scener yderst subtil, da filmen jo netop vil vise hele tidsrejsen strengt subjektivt, ofte er den ganske ligefrem (vandet og tidsmaskinen, klippene mellem den første og den sidste dag med Catherine). Det sker flere gange i filmen, at enkelte scener falder i flere afdelinger, længe efter hinanden, således Claudes monolog om Catherines død, der er klippet ud i fire afsnit. Man kan indvende, at Resnais på den måde har gjort sin film unødvendigt vanskelig. Jeg kan imidlertid slet ikke forestille mig, at filmen kunne have bevaret det ringeste af sin spænding, hvis Resnais havde ladet historien udspile sig kronologisk. Man må – som med de tidligere af Resnais' film – tage udfordringen op og se filmen de gange, man finder det nødvendigt.

Man kan ikke undgå at mærke en vis påvirkning i Sternbergs manuskript fra *Chris Markers* »La Jetée«, der også handler om en tidsrejse med fatal udgang, men hvor Markers film er »hård« science-fiction, er »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« »blød«, og man har Resnais og Sternberg mistænkt for kun at have beskæftiget sig med genren, fordi kun den kunne skabe baggrund for en så detaljeret og voldsom konfrontation med den fortid, der er det gennemgående tema i hele Resnais' værk. Det vil sikkert være rimeligt i Sternbergs manuskript at se en vis påvirkning fra *Michel Butors* roman »Tidens labyrint«.

I øvrigt er »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« en forholdsvis langsom film. Den består ikke af meget mere end 400 klip. Næsten alle scenerne i tidsrejsen er taget med gan-

ske få indstillinger, så hvis filmen virker overvældende ved første gennemsyn, skyldes det kun, at den episke linje går så meget i zig-zag.

Ib Lindberg

Mouchette (Mouchette — den vold- tagne)

Prod.: Parc Film/Argos Films, Anatole Dauman. Frankrig 1967. Instr.: Robert Bresson/ass.: Jacques Kébadian. Manus.: Robert Bresson. Forlæg: Georges Bernanos' roman: »Nouvelle Histoire de Mouchette«. Foto: Ghislain Cloquet. Klip: Raymond Lamy. Musik: Monteverdis MAGNIFICAT, Jean Wiener. Ark.: Pierre Guffroy. Medv.: Nadine Nortier, Marie Cardinal, Paul Hebert, Jean Vimenet, Jean-Claude Gilbert, Marie Susini, Liliane Princet, Raymond Chabrun, Robert Bresson. Prem.: Carlton 6/5 1968. Udl.: Rex. Længde: 90 min., 2190 meter, censur: gul.

Til Bernanos' to Mouchette-skikkelser, den første i *Under Satans sol* og den anden, hendes lillesøster, i *Den nye historie om Mouchette*, er der nu kommet en tredje, nemlig Robert Bressons.

Georges Bernanos skabte som bekendt den anden Mouchette-skikkelse i sommeren 1936, da han af pengenød var flygtet fra Frankrig og levede i eksil i Palma på Mallorca. Sommeren 1936! Spanien var på det tidspunkt i færd med at høste vredens druer, og på Mallorca var den nationalistiske fremrykning i fuld gang. Den franske forfatter kunne daglig fra sit vindue iagttage de dødsdømtes konvojer, der passerede forbi. Han har selv skildret, hvordan disse mennesker gik døden i møde, med alvor og værdighed og med en stolt resignation. Navnet Mouchette, som han allerede 10 år tidligere havde benyttet i *Under Satans sol*, trænger sig på ny ind på ham. Denne »slemme pige« opstår af forfatterens drøm. *Den nye historie om Mouchette* bliver til en lignelse om alle dem, der uskyldigt har måttet lide en uretfærdig død. Ja, mere end det: Pigebarnets sidste nat, hendes sidste morgen og hendes trøstesløse selvmord sammenfatter i sig summen af alle menneskelige lidelser. Takket være Bernanos' særprægede skaberevne har pigen Mouchette hele verdens elendighed i sig.

Og Bresson, som skulle overføre Bernanos' fortælling til lærredet, besad en lignende magt. Såvel filmsprogets særlige krav som Bressons meget personlige opfattelse af filmkunsten som sådan får ham imidlertid til at gøre sig fri af Bernanos' novelle. I stedet for at tage sit udgangspunkt i bogen (som Luchino Visconti f.eks. gjorde det med *Den fremmede* af Camus) foretrækker Bresson at starte ud fra Mouchette selv. Det, han først og fremmest forsøger at trænge ind i og tilegne sig, er hendes indre verden og den gåde, hun har i sig. Det, der i første række interesserer Bresson, er altså slet ikke historien om Mouchette, men Mouchette selv – denne lille, stædige og uskyldige pige, som forkastes af samfundet, og som til sidst tvinges ind i døden. På det punkt er filmens titel karakteristisk. Den hedder ikke *Historien om Mouchette*, men bare *Mouchette*.

Den måde, Bresson griber emnet an på,

forklarer, hvorfor han endnu en gang tager sig så mange friheder i forhold til bogen. Han tager afstand fra bogstavet for simpelt hen at kunne underkaste sig romanens ånd – og for bedre at kunne værne om dens inderste mening. Han viger således ikke tilbage for både at lave om på stedet og tidspunktet, hvor historien foregår. Han har placeret handlingen i Sydfrankrig, hvor han også har optaget filmen, og ikke som oprindelig i Artois, for – som han siger – »jeg søgte solen«. Og på samme måde har han valgt en tid, der står os nærmere end bogens, og hvor hestevognen er blevet erstattet af traktoren. »En film ophæver fornemmelsen af fortiden. Når jeg filmatiserer, er det altid i nutid. Og Mouchette lever i denne nutid. Der er ingen grund til at skrue tiden tilbage. Elendigheden og alkoholismen er de samme i dag, som de tidligere har været« (interview i *Le Monde*, 14. marts 1967). Han er heller ikke veget tilbage for at indføje helt nye episoder, som han anså for nødvendige, f.eks. det afsnit, der foregår i det lokale tivoli, og især scenen med radiobilerne.

Hvortil nu alle disse omskabelser og tilføjelser? Simpelt hen fordi en film ikke er en bog. Bresson vil ikke lade sig nøje med at illustrere, – ja, ikke en gang med at »sætte i scene«. Det, han stræber efter, er at »ordne«, at *mette en ordre*, som han selv udtrykker det. Og med denne hensigt for øje er han nødt til at skabe nye forhold, forhold mellem billederne og lyden og mellem billederne indbyrdes. Et par eksempler kan tjene til at belyse hans fremgangsmåde.

En første ting, som slår én, når det gælder *Mouchette*, er, at det ikke bare er en film, der skal ses, men også og måske først og fremmest en film, der skal høres. Ikke at Bresson her har bekymret sig om at skabe et musikalsk kontrapunkt til billederne, som han f.eks. har gjort det i *En dødsdømt flygter*. Tværtimod! Et par takter fra Monteverdis *Magnificat* danner begyndelse og afslutningen på filmen. Det er alt. Også dialogerne er meget sparsomme. Den første halve time forløber faktisk, uden at nogen taler. Men til gengæld skaber de øvrige lyde en forbløffende righoldig symfoni. Når man hører denne lydside, har man på fornemmelsen, at man aldrig nogen sinde før har hørt rigtige lyde på et film-lærred. Mens disse lyde i andre film bare hørtes, som man plejer at forestille sig dem, er de her ikke længere en forestilling, men en direkte oplevelse. I så henseende er *Mouchette* et sandt mesterværk af konkret musik.

Og ligesom lydene spinder Mouchette ind i en slags usynligt net, der omslynger hende og holder hende fast, gør blikkene det også. »At klippe en film består i at knytte mennesker sammen ved hjælp af blikke,« har Bresson engang sagt til Georges Sadoul. Indledningsscenen i *Mouchette* er karakteristisk i så henseende, og den viser os et af værkets vigtigste visuelle temaer. Man ser Arsène, der er i færd med at opsætte snarer i skoven, og som betragter fuglene, der lader sig fange i dem. Men fra en anden busk holder skovfogeden øje med krybskytten. På den måde bliver den, der ville fange andre, selv fanget. Og sådan er det hele filmen igennem. I det lille, lukkede landsbysamfund har alle øjnene fæstet på hinanden, – alle udspionerer og belurer alle, og derved

berøver de indbyrdes hinanden deres frihed. Da Mouchette efter moderens død er på vej gennem landsbyen, ser det ud, som om alting sover. Gaderne er mennesketomme. Men bag de lukkede vinduer holder alle konerne nøje regnskab med, hvad Mouchette foretager sig, og hvor hun går hen. Disse ikke bare nyfigne, men inkvisitoriske og fjendtlige blikke spinder et usynligt net omkring Mouchette, et net, der holder hende fanget. Paradoksalt nok spærrer de hende inde i en følelse af isolation, samtidig med, at de øver vold mod hendes privatliv. Billederne af store lastbiler, der ustandselig kører med tændte lygter, der pisker hen over husfacaderne, skaber en overgang fra temaet: blikke til lydtemaet. Også disse billeder bidrager til at skabe den atmosfære af mistro og ængstelse, der er så karakteristisk for hele filmen.

Man kunne herudover fremhæve adskillige andre temaer i direkte tilknytning til de foregående: snare- og jagttemaet i filmens begyndelse og slutning, temaet: alkoholisme, som vender tilbage igen og igen som et omkvæd, scenen med radiobilerne, der er som en sammentrængt skildring af Mouchettes forhold til omgivelserne, fordi den udtrykker hele hendes kontaktbehov midt i en frastødende verden. Men ved at komme nærmere ind på alle disse forskellige temaer, kunne man let give indtryk af, at filmen er bygget op på symboler, mens den i virkeligheden er blevet til ud fra de mest dagligdags hændelser og ting; brugsgenstande, et barn, der græder, en lille pige, der ikke vil synge, hænder, der finder sammen, og til sidst en pigekrop, som tre gange i træk triller ned ad den skråning, der fører den i døden.

Eftersom Bresson lader både billeder og lyd tale for sig selv, kan han tillade sig aldrig at hæve stemmen. Selv de mest dramatiske øjeblikke (f.eks. i slutscenen) er fremstillet i den nøgterne og ensformige tone, der præger hele værket. Der er ingen bevægelse af kameraet, ingen accelereret rytme og ingen ledsagemusik til at fortælle os, at nu har vi nået et af filmens højdepunkter. Bressons kamera forbliver ubevægeligt og tilsyneladende uforløst. I virkeligheden er det, fordi det er i færd med at iagttage livets mindste trækninger. Denne tilsyneladende afstandtagen gør, at Bresson – meget bedre end med alverdens stilistiske effekter – formår at afsløre noget for os, som til syvende og sidst hører den usynlige verden til: nøden hos et pigebarn, der jages som et vildt dyr, og den panik, der derved opstår i hendes sjæl.

Denne stilistiske nøgternhed og selvfølgelig virker desuden som et værn om værkets tvetydighed. Bresson er nemlig fuldstændig klar over, at han ikke er Vorherre. Han forsøger ikke at »forklare« Mouchette og hendes psyke. Han viser os hende – uden kommentarer. »Min film er bare et portræt af Mouchette.« Derfor er det svært at sige, hvor værket har sit egentlige klimaks. Er det der, hvor Mouchette tager den syge Arsènes hoved mellem sine hænder, og hvor det for første gang lykkes hende at synge »håbets vise«? Eller er det måske det øjeblik, hvor vandet lukker sig over hende? Og hvordan skal denne slutscene forstås? Er der virkelig tale om et selvmord? Kunne man ikke lige så godt sige, at det er et ulykkestilfælde eller et desperat opgør? Væl-