

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 pengesnød 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 ufølsomt. 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-

ger Mouchette frivilligt og helhjertet døden? Er hun ikke snarere et barn, der leger bryllup, eller offeret for et kollektivt mord? Alle disse fortolkninger har sandsynlighedens præg. Og måske er summen af dem alle den egentlige forklaring. Mens der hos Bernanos ikke var nogen tvetydighed, fordi han udtrykkelig taler om selvmord, er Bresson ikke nær så kategorisk. Det lys, slutscenen er badet i, og som minder ikke så lidt om Balthazars dødsscene, røber en mangfoldighed af betydninger.

Og hvem er Bressons Mouchette for resten? Han indrømmer selv, at han, mens filmen blev til, rettede både på Bernanos' og endda på sin egen opfattelse af hende. Det har hans »model«, dvs. Nadine Nortier, simpelt hen tvunget ham til. Han har »sluppet hende løs på filmens handling« og opdagede derigennem, at tingene ikke var helt så enkle, som han fra begyndelsen havde forestillet sig dem. Mens Mouchette hos Bernanos er en ondskabsfuld pige »med et underfundigt og lumsk ansigtsudtryk«, som efter voldtægten skammer sig over, at hun ikke længere er uberørt, og over at hun har mistet den eneste beskyttelse, hun havde, nemlig sin barndom, er hun hos Bresson langt mere spontan og ukompliceret. Hendes forhold til Arsène har – langt fra at styrke hendes hovmod – fremkaldt et tårerud hos hende, og en frisk og hidtil ubrugt glans bryder frem hos hende. Det kvindelige og det moderlige bliver pludselig synligt. Og langt fra at skamme sig praler hun af det, der er sket. Det »nødens tyngdepunkt«, som Bernanos skriver om, er blevet forskubbet. Det lille naturbarn i bogen er blevet mere afdæmpet, og et svagt lysskær er brudt frem på hendes ansigt.

Sådan fremtræder den tredje Mouchette, som fra nu af fortjener at indtage sin plads ved siden af Bernanos' to. Men hun fortjener også sin plads ved siden af de andre skikkelser i Bressons film, bl. a. hans lille Marie i *Balthazar*. Er hun af samme støbning som de andre? Jean de Baroncelli viger ikke tilbage for at skrive om *Mouchette* i »Le Monde«, at filmen må placeres som »slutpunktet på den stejle vej, Bresson i 20 år har betrådt«. Også vore hjemlige filmkritikere har næsten enstemmigt hilst *Mouchette* som den forkætrede instruktørs hidtil bedste film. Selv er jeg – trods min begejstring – lidt mere forbeholden. Efter min mening betyder dette nye værk et vist tilbageskridt i forhold til *Balthazar* og endda i forhold til *Processen om Jeanne d'Arc*. Hvis det er sandt, at Bressons geni består i, at han nærmer sig sine emner ved at kredse om dem, ved ikke at afsløre mere end *brudstykkerne* af en handling for os og ved ud fra forskellige synsvinkler at belyse et væsens indre gåde, er *Mouchette* et alt for lineært værk og en film, der i alt for høj grad er knyttet til et bestemt handlingsforløb, til at man kan betragte den som typisk for den fremgangsmåde, Bresson benytter sig af. Men når det er sagt, må vi ikke glemme, at et tilbageskridt for en Bresson altid er et relativt fænomen. Selv om *Mouchette* ikke er den franske instruktørs rigeste og mest fuldendte film, er den dog stadig et filmisk mesterværk. Med al sin skønhed, renhed og grusomhed vil *Mouchette* til enhver tid stå som et eklatant bevis på det, filmkunsten ifølge Bresson kan og bør være, »ikke noget skuespil, men en skrift...

som er i stand til at indfange det, der ikke kan siges med ord.«

Martin Drouzy

Eftermiddagsgæsten

Prod.: Brdr. Refn. Danmark 1968.
Instr.: Peter Refn/ass.: Anders Refn.
Manus.: Peter Refn. Forlæg: Story af Sven Holm. Foto: Ole Schultz (Cinemascope). Klip: Kasper Schyberg. Musik: Per Bentzon Goldschmidt, Niels Jørgen Steen (arr.). Udført af bl. a.: Kenny Drew, Bernt Rosengren, Allan Botschinsky, Al Heath, Uffe Karskov, Henning Ørsted-Pedersen, Alex Riel m. fl. Medv.: Per Bentzon Goldschmidt, Lykke Nielsen, Ulf Piilgaard, Lotte Tarp, Jesper Klein, Susanne Bjerrehuus, Dorte og Stine, Astrid Pade, Hans Kragh-Jacobsen, Hans Kristensen, Gertie Jung, Petri m. fl. Prem.: Camera 31/5 1968. Udl.: Camera I/S. Længde: 27½ min., 770 meter, censur: rød.

»En barok fortælling« kalder *Peter Refn* sin korte film, »Eftermiddagsgæsten«, som han har skrevet i samarbejde med *Sven Holm*. Bagefter spekulerer man naturligvis over, hvorfor den skulle have netop den undertitel; hvorfor »fortælling« og ikke »film«; hvorfor »barok«. Fortællingen, som jeg foretrækker at omtale som filmen, er ikke videre *baroque*. Den kan med lidt større ret kaldes for en *barroco*, og det er ment som en kompliment. Begynder man at søge mellem de almindelige danske betydninger af ordet »barok« – sær, overdrejet, groft urimelig, barbarisk, forvirret, uregelmæssig, overlæst, pompøs etc. – synes man ikke umiddelbart at kunne slå ned på netop det kodeord, der kan lukke døren op. For mig at se virker det næsten, som om den enkelte tilskuer efter temperament kan vælge blandt ordets betydninger, og skal jeg endelig vælge, må det blive det ret neutrale »uregelmæssig«. Det er dog stadig et betinget kodeord, og det forekommer mig ikke aldeles nødvendigt. Der er ingen lukkede døre ind til forståelsen af filmen, der er blottet for mystifikationer ud over undertitlen.

Man kan måske forvirres lidt over øjeblikke i indledningen, specielt i samtalen ved havebordet, hvor der forekommer »mærkelige« klip, for mig at se ubegrundede ændringer i kamerapositionen (med mindre *Per Bentzon Goldschmidt*s talent ligefrem fordrer denne teknik – jeg nægter at tro det), og hvor de to personers hoveder på et tidspunkt uskønt forsvinder over billedkanten. Det er dog små indvendinger mod en meget køn og gennemsympatisk skildring – jeg nægter at bruge ordet signalement – af en urealistisk drøm om et gammelt venskabs evige, guldrandede værdi. »Grav det frem, som ligger år tilbage...«, som det hedder i den centralt placerede sang.

»Eftermiddagsgæsten« er bl. a. sympatisk, fordi den ikke tager parti. Naturligvis kan man i den omstændighed, at filmen først og fremmest skildrer Per, aflæse en hel del sympati fra instruktørens side for netop denne farverige skikkelse, men det er jo netop *hans* drøm om kammeratskabet, hans verden, filmen skildrer. Ægteparret præsenteres i det lange skud, der karakteriserer uden at karikere, og der er intet usympatisk i skildringen af dem. Man er overbevist om, at instruktørens næste film udmærket

kan handle om dette par og om, hvad de foretog sig, før de kom hjem og fandt deres hus invaderet af et folkefærd, de havde sluppet forbindelsen med som tyve-årige. Måske en film om, hvad der satte dem i stand til at tage hele postyret så forbandet pænt.

At filmen ikke tager parti for nogen af parterne, er vel stadig en uregelmæssighed i dansk film, selv om tendenser i den retning mærkes, især inden for den nyere kortfilm. En anden uregelmæssighed er filmens demonstration af splittelsen mellem trangen til at leve i nuet og en sentimental og oprigtig længsel efter motiver fra fortiden. Det kommer klart til udtryk i afsnittet med de lanciers- og kædedansende festdeltagere, der bestemt ikke her dyrker camp, men som føler sig smukke, og som derfor også bliver smukke. Et replikskifte som »... er De da journalist?« – »Nå, jeg er bare lettere beruset.«, peger direkte tilbage til »Casablanca«, og selv totalbilledet af *Gertie Jungs* religiøst-mystiske legeme i flugt rundt om lysthuset peger på en eller anden måde bagud til en stemning, som godt kan være gengivet af *Jean Renoir*, og som derfor sikkert er betydeligt ældre.

Der er lagt meget stor vægt på skildringen af festen, og selv om der måske vises en glad bassist eller en lige så glad trusserøv for stor opmærksomhed, så virker dog helheden som en dejlig happening af stemningsskabende detaljer; og det er afgjort ikke kun den helt uforpligtende glæde, der beskrives. Også her kommer uregelmæssigheden frem, og det er naturligvis ikke primært de »barokke« detaljer i skildringen af festen, der skaber den. Det er instruktørens holdning til festens skiftende stemninger, hvor også den glimrende musikalske side bidrager afgørende. Synd blot, at man ikke kan opfatte sangteksternes fulde ordlyd. Om årsagen udelukkende ligger i lydarbejdet, er tvivlsomt, eftersom *Per Bentzon Goldschmidt*s særegne, uskoledede replikføring i andre afsnit af filmen gør dialogen ret vanskelig at fatte. Når den opfattes, er det en charmerende og ganske overbevisende teknik, men når det modsatte er tilfældet, er det jo en katastrofe for filmen. Det er noget, både skuespilleren og hans instruktør(er) nødsages til at arbejde med. Det har noget med disciplin at gøre, og det er naturligvis lidt uvant for de fleste danske skuespillere, skolede såvel som uskoledede. Spørgsmålet er måske, om filminstruktørerne almindeligvis stiller for små krav til skuespillerne.

»Eftermiddagsgæsten« er yderligere et eksempel på godt kameraarbejde (*Ole Schultz*) i en dansk kortfilm. Det er jo en pragtfuld tendens at følge, og jeg glæder mig som sagt til filmen om værtsparret Erik og Edith.

Poul Malmkjær