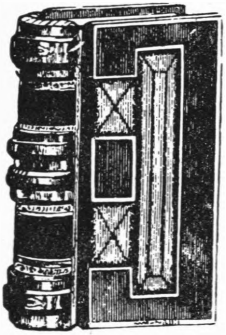
gående ud på at „Kosmorama" med fuld ret kan betragtes som langhåret, og overgås i den henseende kun af de programmer, som udleveres før hver forevisning. Med enkelte undtagelser.

Herr red. Ulrichsens afsluttende bemærkning, „at vi med nogen munterhed har modtaget meddelelsen om, at Mogens Brandt hører til de intellektuelle", virker temmelig uheldig og burde være udeladt, da dette selvgode „vi" meget let får læseren til at tænke sit om herr red. Ulrichsen og Co.

Med hilsen

Per Engholm.



Filmgrafologisk

René Briot: „Robert Bresson". 7e art. Les Editions du Cerf. Paris 1957.

Hovedtesen i *René Briots* lille stilistiske studie over *Robert Bressons* fire film („Les Anges du Péché", „Les Dames du Bois de Boulogne", „Journal d'un Curé de Campagne" og „Un Condamné à Mort s'Est Echappé") er denne: Bresson er en af de meget få filminstruktører, som gennem filmens sprog udtrykker sig i sin egen *écriture* — den nærmeste dækkende oversættelse må være den bogstavelige: *håndskrift*. Beviset for tesens rigtighed søges ført gennem en indkredsning af nøglebegrebet *l'écriture*. Til en begyndelse understreges det, hvad det *ikke* dækker: det er ikke de genkendelige, tilbagevendende manerer i selve måden at lave film på, som hos flertallet af instruktører går for at være deres stil. (Eksempler for anmelderens regning: *Duvivier*-stilen, *Hitchcock*-stilen). Skriften er noget mere organisk end visse motiviske og fortælletekniske særkender. Den er ikke bare en valgt ydre form for et givet indhold, den er på een gang ydre funktion og indre nødvendighed. *„Il ne peint, ni ne décrit, mais signifie"*, for at citere bogens gallisk-tilspidsede formulering.

Og hvad er det så der iflg. Briot udmærker Bressons „skrift"? Dens særart er først og fremmest bestemt af, at det aldrig er et ydre, altid et indre drama den omslutter. Bresson retter sin opmærksomhed alene mod en handlings psykologiske, aldrig mod dens dramatiske forløb. Derfor kan temaerne i hans film defineres udtømmende med enkle, næsten asketiske formler: i „Les Anges" en kvindes omvendelse ved en anden kvinde, i „Les Dames" en kvindes hævn, i „Journal" en ung præsts lidelseshistorie, i „Un Condamné" en fanges psykiske udholdenhed. I denne tematiske enkelhed og koncentration omkring det indre forløb finder Briot et nært og direkte slægtskab med den franske klassicisme, først og fremmest med *Racine*. Filmkunstneren når i sit sprog den samme simple storhed, som digteren nåede i sit.

I den filmiske praksis fører temaets rensede enkelhed til en absolut fornægtelse af det Briot kalder *„la rhétorique cinématographique"*, hvormed han mener enhver form for facil anvendelse af de filmiske virkemidler, klipning, lydmontage, belysning etc. Naturligvis både kender og bruger Bresson disse udtryksmidler. Men han bruger dem aldrig for at dramatisere en situation eller for at føre den ydre handling videre, han griber kun til dem, hvis de kan føje noget til forståelsen af hvad der foregår på det indre sjælelige plan. Kan de ikke det, lader han det „nøgne" filmbillede (naturligvis i sort-hvidt) tale enkelt og ligetil for sig selv. Dette giver hans film en afspændt „udramatisk" rytme, som den uopmærksomme vil kalde tung og langsom, men som i virkeligheden er fuld af ekspressiv spænding.

Til denne filmiske askese svarer også en nedstemt spillestil, der — som Bresson selv har påpeget det — udelukker egentlig dramatisk ageren. Hos Bresson *spiller* skuespillerne ikke deres replikker, de *siger* dem, *reciterer* dem. Det kommer sig af, at dialogen for Bresson hverken er meddelelse eller befordring af konflikten, men derimod et kontrapunktisk akkompagnement til de psykiske forløb i billederne. Derfor er det kun naturligt, at Bresson foretrækker at arbejde med ikke-professionelle *interprètes* i sine film. Det er ikke, at de professionelle skuespillere spiller dårligt der er ham på tværs, men overhovedet at de spiller. Han præciserer selv sit syn på skuespilleren sådan: „Selve hans talent forhindrer ham i at give mig det jeg har brug for."

Til disse summariske hovedtræk af Bresson-stilen føjer Briot andre oplysende iagttagelser. Han peger således på, hvordan temagentagelser er med til at bringe orden, balance og fasthed i Bresson-filmenes struktur, og han påviser med hvilken omhu menneskene og deres ting på een gang stiliseres og konkretiseres, gøres stoflige i dem. Her er ingen nem kostume-, dekorations- og rekvisitekspressionisme som i den germanske udtryksfilm, der jo også udspilles på sjæleplanet. Det mest slående eksempel på denne særlige Bresson'ske „materialisme" er den minutiøse, teknisk-analytiske skildring af, hvordan fangen skaffer sig friheden i „Un Condamné", hvordan han sliber spiseskeen skarp, hvordan han med den snitter et bræt ud af celledøren, hvordan han fremstiller et bæredygtigt tov af sengefjedrene o.s.v.

Ud af René Briots formanalyse træder som det bestemmende træk i Bressons kunstnerkarakter hans intelligensbetonede evne til at beherske sin stil ved at holde sig på afstand af sit stof. Igen er „Un Condamné" det mest illustrerende eksempel. I dens tema, en fanges fantastiske flugt, er der jo stof til en film af ordinær „spænding" i lighed med andre besættelsesfilm. Men Bresson har med vilje tømt filmen for denne vulgære slagge, så kun den lutrede renhed er tilbage. Hvordan er det sket? Først og fremmest ved at lade filmen fremtræde som hovedpersonens egne nøgterne beretning *i grammatisk datid* om forberedelserne til flugten. I denne afstandsfornemmelse har man vel lov til at se et særligt fransk-klassisk, antiromantisk træk, jvf. den ovenfor omtalte sammen-

ligning med Racine, som bliver særlig talende på denne baggrund. Men er Bresson tilstrækkelig forklaret dermed? Vil en analyse af motiverne, specielt de religiøse, hos ham føre til et lignende eller et modsat resultat? Spørgsmålet er væsentligt, men det ligger uden for rammerne af Briots studie at besvare det. Der ventes derfor stadig på *bogen* om Robert Bresson.

Werner Pedersen.

Velkommen igen!

„Filmen 1958. Svenska Filmsamfundets Årsbok". Gebers. Stockholm 1958.

Mon svenskerne er klar over, hvor ofte vi hernede må ty til „Svenska Filmsamfundet"s årbøger? De fire første bærer årstallene 1934, 1935—36, 1937—38 og 1944 — det er altså 14 år siden, den sidste kom. Velkommen til den femte, som bringer en prægtig liste over alle de film, der blev sendt ud i Sverige i 1957. På listen er mange film, der også burde være sendt ud herhjemme: „La città di defende", „The Strange One", „Det sjunde inseglet", „En djungelsaga", „The Catered Affair", „The Wrong Man", „Friendly Persuasion", „Celui qui doit mourir", „Salt of the Earth", „Giant", „Les Girls", „Nattens ljus", „Oklahoma", „The Killing", „12 Angry Men" o.a. Men der er jo intet nyt i, at Sverige hurtigere får de interessante film — og flere af dem.

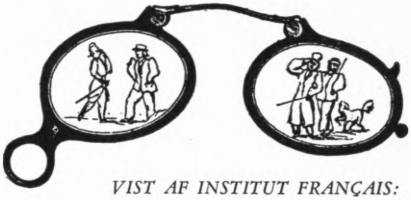
„Filmen 1958", der er redigeret af *Lasse Bergström, Gunnar Oldin* og *Jurgen Schildt,* bringer også artikelstof. *Bengt Idestam-Almquist* møder med en lynhurtig, optimistisk gennemgang af de sidste 14 års film: „Filmvännen känner ingen oro", Jurgen Schildt med en velskrevet og kritisk artikel om den nye Hollywood-realisme, direktør *Einar Lauritzen* med en meget koncis oversigt over „Filmhistoriska Samlingarna"s indsats i de første 25 år, *Mauritz Edström* med et velorienteret, men ukritisk *Fellini*-portræt, *Bertil Lauritzen* med en *Sucksdorff*-artikel, der side 103 kan give den ukyndige det indtryk, at det er „Det store äventyret", der refereres, skønt det er „Människor i stad", og *Åke Bengtsson* med en for kort artikel om *Robert Bresson* (mærkeligt nok har denne den største af de analyserede instruktører fået mindst plads).

I de svenske kritikeres afstemning om 1957's bedste film i Sverige sejrede blandt de svenske film „Det sjunde inseglet" og blandt de udenlandske „12 Angry Men". Besynderligt er det at se, at der er nogle svenske anmeldere, der sætter „Smultronstället" højere end „Det sjunde inseglet".

Et afsnit af „Filmen 1958" hedder „Fritt ur hjärtet"; her får en række filmfolk luft for irritation. *Carl Anders Dymling* himself ironiserer over, at staten støtter fjernsynet, men brandskatter filmen, *Bergman*-fotografen *Gunnar Fischer* gør meget rigtigt opmærksom på, at de nye formater ikke er af større æstetisk interesse, og *Lars Krantz* og *Peter Weiss* raser over censuren.

På kort plads siges der meget i „Filmen 1958". *So ein Ding müssen wir auch haben . . .*

Erik Ulrichsen.



VIST AF INSTITUT FRANÇAIS:

En anden realisme

UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPÉ. Prod.: S.N.E. Gaymont-Nouvelle Edition de Films 1956. Instr.: Robert Bresson. Manus.: Robert Bresson efter André Devignys virkelighedsberetning. Foto: L. H. Burel. Musik: Mozart. Medv.: François Leterrier, Charles Leclainche, Maurice Beerblock, Roland Monod, Jacques Ertaud, Jean-Paul Delhumeau, Roger Treherne, Jean-Philippe Delamare, Jacques Oerlemans, Klaus Detlef Grevenhorst, Leonhard Schmidt.

Populært — og endog blandt nogle filmanmeldere — anvendes ordet realisme fortrinsvis om film, der koncentrerer sig om det brutale i vor verden, og som gør det ved hjælp af de velkendte „stærke" klipningseffekter og scener med fysisk voldsomhed. Men kritikeren må ofte finde denne „realisme" suspekt. Dels betjener den sig ofte af et fladtrådt billedsprog, dels er brutaliteten der hyppigt for at dække over, at instruktøren ikke har så meget på hjerte. Især må den kritiker, der kender *Robert Bressons* værker, finde den populære opfattelse af, hvad der er filmrealistisk, fejlagtig. Og af Bressons fire værker er „Un Condamné à Mort s'est Échappé" den, der mest underminerer „gå på og slå hårdt-realismen".

Virkeligheden er ellers brutal nok for den unge franske officer, der i 1943 bliver arresteret af Gestapo i Lyon og anbragt i en enecelle i Fort Montluc-fængslet (i en overført betydning af ordene lever også præsten i „Journal" i en enecelle, idet det næsten aldrig lykkes ham at komme i kontakt med omverdenen). Officeren bliver mishandlet, og i en række billeder ser man ham med blodstrimer over ansigtet, men disse billeder virker ikke chokeffektfulde. Brutaliteterne finder gang på gang sted uden for billedfeltet, og de er slet ikke det væsentlige i filmen. Den modbydelige fængselsatmosfære gives subjektivt, således at man kun erfarer, hvad det er muligt for fangen at erfare. Bankesignaler og i det hele taget lyde af alle slags bliver ladet med betydning. Tyskerne ser man meget lidt til; med kold foragt undlader Bresson at interessere sig for dem; de er mere faktorer, kræfter, maskiner end mennesker.

Den unge fange beslutter sig hurtigt til at forsøge at flygte. Med meget stor omhu og detailrigdom skildres det, hvordan han praktisk går til værks, men der er ikke tale om en blot saglig dokumentarisme — det er næppe for meget sagt, at selv det mindste udslag af fangens tålmodige snille er handling i Guds nærhed. Fangen beder, og også en medfange, der er præst, nærmer ham til Gud. Men der vendes op og ned på vore sædvanlige begreber om stort og småt i denne ekstraordinære film, og det skulle ikke undre mig, om Bresson mener, at fangen er nærmere Gud,