

# FILMENE

## Debut'en

LES ANGES DU PÊCHÉ (Syndens engle), Frankrig 1943. Prod.: Syrops (Roland Tual). Instr.: Robert Bresson. Manus.: Fader Bruckberger, Jean Giraudoux og Robert Bresson. Dialog: Jean Giraudoux. Foto: Philippe Agostini. Klipping: Yvonne Martin. Dekor.: René Renoux. Musik: Jean-Jacques Grunewald. Sang: Irène Joachim („Salve Regina“). Medv.: Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse), Sylvie (Priorinden), Mila Parély (Madeleine), Marie-Hélène Dasté (Moder St. Jean), Yolanda Laffon (Madame Lamaury), Paula Dehelly (Moder Dominique), Sylvia Monfort (Agnès), Gilberte Terbois (Søster Marie-Joseph), Louis Seigner (fængselsdirektøren), George Cohn (politichefen). Dansk distrib.: Atlantic Film I/S - 1960. Dansk prem.: 29.10.1965, Camera. Længde: 2500 m (92 min.).

„Syndens Engle“, Robert Bressons første spillefilm, er en kærlighedsfilm, så at sige, og ikke en kriminalfilm. Det er en skildring af en stor og ægte kærlighed: et menneske ofrer sig for at frelse et andet menneskes sjæl.

Kriminalhistorien, som jo på intet tidspunkt dramatiseres, har kun tjent som en slags anledning til at fortælle historien om disse to kvindesjæle, og den dokumentariske skildring af klosterlivet har knap andet formål end at skaffe et egnet miljø for den egentlige historie. I øvrigt har Bresson ikke selv ansvar for den dokumentariske side af sagen; det må bæres af hans med-drejebogsforfatter, dominikanerpræsten Fader Bruckberger, der ikke blot forsynede Bresson med ideen til denne film om Béthanie-klostret, men også var til stede under optagelserne for at overvåge, at skildringen af klostertilværelsen virkelig blev dokumentarisk, således at han trygt kunne medgive filmen sit *nihil obstat*. Hverken Bresson eller dialogforfatteren Jean Giraudoux kendte ret meget til klosterlivet.

Det er åbenbart, at Bresson ikke i første række har villet skabe en film om Béthanie-klostret; men emnet kunne give ham lejlighed til at skildre menneskers indre liv, og det var, som vi senere har kunnet få at vide, til så-

danne skildringer, han ønskede at bruge sin filmkunst. Særlig fængslende for ham var utvivlsomt denne *échange*, der finder sted: det lykkes Anne-Marie at frelse Thérèses sjæl – eller i hvert fald gøre hende modtagelig for Nåden –, men kun ved uden forbehold at ofre sig; ikke blot må den stolte lære den bitreste ydmygelse at kende, hun må også dø. Bresson ville selv have kaldt sin film *L'Échange*; „Syndens Engle“ er naturligvis et producentpåfund – det er i grunden en temmelig utiltalende titel, og Bresson skal da også kun have ladet sig overtale, fordi Claudel jo havde skrevet et drama med titlen *L'Échange*.

Anne-Marie vælger den sværeste opgave, fordi hun føler sig kaldet dertil. Til at begynde med er det kun *en* sjæl, hun vil søge at frelse, men efterhånden bliver hun som besat af tanken om at være den, der bjærger netop Thérèses sjæl, Thérèse, som repræsenterer den vanskeligste opgave. Anne-Marie *kan* ikke give op, for hun er kommet til at elske denne sjæl. Da hun ved den årlige udtrækning af deviser får tildelt denne: „Dersom du har hørt det ord, ved hvis hjælp Gud knytter dig til et andet menneske, er dine ører herefter ingen nytte til. Alle andre ord vil da kun være et ekko af det ord“, føler hun, at hun er blevet Guds redskab, at hendes kærlighed til Thérèses sjæl skyldes Guds vilje.

Hun er naturligvis så eksklusivt beskæftiget med sin opgave, at der ikke kan blive tid til samvittighedsransagelse; skuffelsen er derfor dyb, da hun under sin rundgang for af de andre nonner at få *la correction fraternelle* får serveret en række sandheder. Visse af Anne-Maries egenskaber *må* bringe hende i konflikt med klostrets kvindelige *Ottaviani*, Mère Saint-Jean. Men Bressons historie handler ikke om „hovmodet, der står for fald“. Måske er det de samme egenskaber, hendes selvstændighed, hendes stolthed, hendes stædighed, hendes viljestyrke, der vil kvalificere hende til at være Guds redskab, til at frelse Thérèses sjæl. Priorinden synes at fornemme, at Gud kan have sine planer med Anne-Marie; denne får derfor lov til at prøve at løse den vanskelige opgave, hun har påtaget sig. Næsten hver

gang Anne-Marie overtræder kloster-regelen, kan hun regne med priorindens overbærenhed. Når priorinden alligevel går med til at vise Anne-Marie bort, er det ikke, fordi hun skulle være i stand til at forudse, at en sådan ydmygelse vil bringe Anne-Marie målet nærmere. Anne-Marie går ganske simpelt for vidt. Priorinden spørger, om Anne-Marie har fået at vide, at hun vil blive relegeret, såfremt hun ikke bøjer sig for kloster-regelen; da svaret er bekræftende, har priorinden intet valg. Havde Bresson ladet hende gennemtvunge en undtagelse, hvilket fader Bruckberger i øvrigt aldrig ville være gået med til, ville det have været en hån mod klosterlivets grundprincip, og så ville det jo også have ødelagt hans historie.

Men det er alene for Anne-Marie, Guds vilje er utvetydig. Bresson selv røber intet om sin mening: det tilkommer ikke kunstneren at angive, hvad der er Guds vilje, endsiges da at opkaste sig selv til Vorherre ved at sætte lighedstegn mellem egen fortolkning og Guds vilje. I den berømte kontrovers mellem *Sartre* og *Mauriac* om dette spørgsmål ville Bresson antagelig føle sig tvunget til at tage Sartres parti. Bresson fortæller os ikke, at Gud belønner Anne-Marie med et mirakel; han fortæller os blot, at Anne-Marie når sit mål, da hun har ofret alt, endog sit liv. Selv får hun jo intet at vide om sin sejr. Da hun dør, begynder Thérèse at leve. Ikke før, det var pri-sen.

\*

Bresson var i virkeligheden en mester allerede i sin første spillefilm, ikke mindst hvad stilen angår. Allerede i „Syndens Engle“ ville man have kunnet gøre sig klart, hvad der skulle blive karakteristisk for Bressons stil, eller som man med rette siger i Frankrig: Bressons klassicistiske stil. I dag, da vi kender Bressons følgende film, er det ikke særlig svært at pege på bestræbelsen for at skildre personernes indre liv eller at fremhæve, hvorledes alle andre hensyn får lov til at vige til fordel for denne bestræbelse; lige så nemt er det at henvise til strengheden, til den næsten gennemførte stilisering. Filmen har svagheder, i hvert fald i sammenligning med Bressons følgende film, men når det gælder Bresson, er selv det næstbedste af usædvanlig høj kvalitet. Dertil kommer, at visse af disse svagheder kan undskyldes eller i det mindste forklares. Filmen blev optaget under krigen

(1943) – ifølge en af Bressons biografer var det endog lutter nat-optagelser. Det kan heller ikke have været synderlig nemt for den dengang ukendte, 36-årige Bresson at få sin vilje igennem over for to så umådelig stærke personligheder som Jean Giraudoux, højt estimeret, verdensberømt dramatiker og romanforfatter, og fader Bruckberger, temperamentsfuld, belæst, selvsikker og med præstens forhånds-autoritet (måske skal vi snart høre nærmere fra fader Bruckberger: han, der lige har vakt opsigt med sin kæmpemæssige, særdeles personlige og ejendommelige Kristus-historie, har planer om også at vække opsigt med en Kristus-film). Det var nok ikke til at undgå, at der blev lidt for meget teater i „Syndens Engle“: ikke blot havde den gamle teaterrotte Giraudoux skrevet dialogen, men teksten skulle også fremsiges af højest professionelle skuespillerinder med *Renée Faure*, førende *tragédienne* i Pariser-teatrenes moderne repertoire (især *Montherlant*), i spidsen. Det må trods alt have været en belastning for Bresson, der selv er fortrolig med ordets kunst, som han siden skulle demonstrere, med en så „litterær“ dialog. For at undgå misforståelser må jeg hellere tilføje: Giraudoux var ofte også lidt for „litterær“ på teatret, ja såmænd også i sine romaner. Under disse omstændigheder var det unægtelig beundringsværdigt, at det lykkedes Bresson i sin første spillefilm at skabe en „Bresson-film“.

Og det var en „Bresson-film“. Meget karakteristisk for Bresson er f. eks. måden, hvorpå de to hovedpersoner stilles over for hinanden. Som Anne-Marie over for Thérèse genfinder vi i „Les Dames du Bois de Boulogne“ Héléne over for Agnès, i „Journal d'un curé de campagne“ præsten over for Chantal (eller, i de scener, *André Bazin* var så begejstret for, præsten over for grevinden – se *Se – det er film* bind II, s. 159), i „Un condamné à mort s'est échappé“ Fontaine over for Jost, og i „Pickpocket“ Michel over for Jeanne.

Bressons fineste og mest skarpsindige fortolker, *Amédée Aifre*, har gjort opmærksom på Bressons forkærlighed for at placere sine personer i omgivelser, der udelukker dem fra den øvrige verden: klostre, fængsler. I „Syndens Engle“ er der både kloster og fængsel; i „Dames“ er Agnès' og hendes moders lejlighed en slags fængsel, hvortil Héléne har nøglen, og i „Journal“ er der slottet (med gitter omkring) og præsteboligen. I „Un condamné“, i „Pickpocket“ og i „Jeanne d'Arc“ genfinder vi fængslerne.

Thérèse i „Syndens Engle“ går fra den ene slags fængsel til det andet og tilbage til det første igen. Men takket være Anne-Marie er det ikke den samme Thérèse, der vender tilbage til fængslet. Det forstår de andre nonner, en af dem siger, da Thérèse går forbi hende: „På gensyn, søster“.

Det er en fornøjelse at notere, at „Syndens Engle“ er blevet en pæn succes i København, således at man regner med at kunne tage andre Bresson-film på programmerne. *A bientôt, Bresson!*

Albert Wiinblad.

## Macbeth - samurai

KUMONOSU-DJO (Blodets trone), Japan 1957. Prod.: Toho. Associate producere: Akira Kurosawa og Sojiro Motoki. Instr.: Akira Kurosawa. Manus: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryuzu Kikushima og Akira Kurosawa efter Shakespeares „Macbeth“. Foto: Asaichi Nakai. Arkitekt: Yoshiro Murai. Musik: Masaru Sato. Medv.: Toshiro Mifune (Take-toki Washizu), Isuzu Yamada (Asaji, hans hustru), Takashi Shimura (Noriyasu Odagura), Minoru Chiaki (Yoshiaki Miki), Akira Kubo (Yoshiteru, hans søn), Takamura Sasaki (Kunihira Tsuzuki), Yoichi Tachikawa (Kunimaru, hans søn), Chieko Naniwa (troldkvinden).

Dansk distrib.: Camera. Dansk prem.: 1.10. 1965, Camera. Længde 3005 m (110 min.).

Kurosawas Macbeth-filmatisering er i flere henseender problematisk. Som *Shakespeare*-film er den mislykket. Dette er mindst væsentligt. *Welles'* to *Shakespeare*-film, der betragtes som mislykkede af de litterære eksperter, er fængslende filmkunst. Værrer det, at „Blodets trone“ som film ikke er velykket. Den hører afgjort hjemme i den svagere ende af Kurosawas produktion.

Der er ikke indført væsentlige ændringer i historien, efter at den er flyttet til japansk middelalder. Det blodige drama om ondskabens magt passer fint ind i en japansk sammenhæng. Men selve historien i „Macbeth“ er et skrap melodrama, hvis ikke den bruges til belysning af karaktererne. Det gør den hos Shakespeare, hvis skuespil får sin tragiske rejssng på grund af den psykologiske indsigt i karaktererne og analysen af ondskabens sjælsødelæggende magt. Og alt dette ligger i ordene.

Kurosawa har måttet ofre ordene, og dermed skrumper tragedien ind til et vildt og voldsomt melodrama. Personerne bliver kun symboler. Vi får ikke mulighed for nogen indsigt i deres sjælekvaler. I det mindste forekommer det ikke mig, at Kurosawa har evnet at transformere den verbale poesi og karakterisering til visuel poesi og karakterisering på samme nuancerede plan som i tragedien. Alting bliver mere enstrenget, hvilket naturligvis ikke betyder, at der ikke er fremragende scener, hvori det næsten lykkes Kurosawa at smelte virkelighed og sjælelig symbolisme sammen. F. eks. er scenen, hvor de to ryttere forvilder sig i tågen, fængslende. Kurosawa forlænger det forvirrede ridt langt ud over, hvad den konventionelle instruktør ville turde tillade sig. Og netop på den måde opnår han den absolut maksimale effekt af situationen. Han anvender samme metode som i „Syv samuraier“, hvor angrebssølgerne bliver ved og bliver ved.

Andre steder synes man imidlertid nok, at Kurosawas japanske ekspressionisme kører tomgang, og enkelte steder kommer vi næsten over i samurai-parodien.

Først og fremmest svigter filmen imidlertid, fordi den japanske Macbeth ikke kommer os ved. Vi får ikke indblik i Washizus sjælelige kamp, vi får intet indtryk af den samvittigheds-kamp, der skal rase i ham, og hans forvandling fra tapper og loyal kriger til despot synes kun postuleret. *Mifune* spiller i sin lidenskabelige overdrivelse næsten konstant som en vild karikatur. I det ydre ser han ud, som om han spillede med munden fuld af generende hår. Han ser mere irriteret end vild ud. Heller ikke de andre personer er meget nuancerede, og filmen er en af de mest umenneskelige i Kurosawas ellers så menneskelige filmrække.

At der er kraft, vitalitet og bevægelse i filmen, kan enhver se. Washizus og Mikis ridt gennem skoven er rytmisk fuldkomment, mødet med troldkvinden er fuld af mystisk poesi, og Washizus død er en tour de force, som ingen gør Kurosawa efter. Men meget af det smukke og fængslende i filmen betager som formelle demonstrationer. „Blodets trone“ er en film, der meget ofte imponerer os. Det er en film, der umiskendeligt bærer præg af at være skabt af en stor filmkunstner, men man holder ikke af filmkunstnere, fordi de imponerer en. Man holder af dem, fordi de bevæger en. Kurosawa er en af dem, der kan bevæge os som få. Derfor skuffes man dobbelt, når man blot imponerer.

Ib Monty.