

# FILMENE

## Udtrykke mest - sige mindst

*Au Hasard Balthazar* (Hvad med Balthazar?), Frankrig 1966. Prod.: Parc Film - Argos (Paris) - Svensk Filmindustri - Svenska Filminstitutet (Stockholm). Instr. og manus.: Robert Bresson. Foto: Ghislain Cloquet. Dekor.: Pierre Charbonnier. Medv.: Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Philippe Asselin (skolebestyreren), Nathalie Joyaut (Maries mor), Walter Green (Jacques), J.-C. Guilbert (Arnold), François Sullerot, M.-C. Fremont, Pierre Klossowski, Jean Remignard, Jacques Sorbets. Dansk distrib.: A/S Film-Centralen Palladium. Dansk prem.: 20. jan. 1967 i Camera. Længde: 2620 m - 90 min.

Robert Bressons sidste film, „Au hasard Balthazar“, minder os endnu en gang om, at det er forfattere fra det 17. århundrede, der stærkest har præget denne mærkelige kunstners livssyn. Bresson er en anti-modernist, hvis kunst hyldes med begejstring af selv de mest avancerede modernister. Mange mener det ganske vist fornødent at understrege, at de tager afstand fra det Bressonske livssyn; men netop dette forbehold gør det dobbelt interessant, at de ikke desto mindre bøjer sig for den konsekvens og styrke, hvormed Bresson udnytter det nye kunstneriske mediums muligheder til at give overbevisende, ja, fuldt dækkende udtryk for sit personlige syn på den menneskelige tilværelse.

Der er sket adskilligt siden *Pascals* og *Racines* tid, men menneskenaturen har ikke ændret sig. At Bressons livssyn er jansenistisk er efterhånden blevet en anmelder-frase, som måske kan lede på vildspor, hvis det ikke betones, at det er Pascal og Racine, Bresson har lært af, ikke biskop Jansen. Bresson er kunstner, ikke teolog. Pascal protesterede imod den samtidige *Descartes'* blinde tillid til videnskaben og den menneskelige fornuft, og Bresson protesterer imod det 20. århundredes tro på videnskab og fremskridt og imod nutidsmenneskets grænseløse selvovervurdering. For jan-

senisten Pascal er mennesket kun momentvis et fornuftsvæsen; det har evnen til at vælge, men på grund af sin uforståelige, irrationelle natur ikke virkelig valgfrihed: menneskenaturen er utilstrækkelig. Hjertet (og kødet, tilføjer vi i vore dage) har *sine* grunde, over for hvilke forstanden intet kan stille op: i „Au hasard Balthazar“ underkaster pigen Marie sig den onde og brutale Gérard, for, som hun siger: „Ved man, hvorfor man elsker? Han siger: Kom! - og jeg kommer. Han siger: gør det og det! - og jeg gør det.“ Hun er endog villig til at begå den for katolikker alvorligste af alle synder, selvmord, hvis Gérard skulle forlange det af hende. Maries fader kunne rense sig for de beskyldninger, man retter mod ham, men stoltheden er stærkere end fornuften, og han vil lade en ret træffe afgørelse. Arnold kunne holde op med at drikke. Maries moder og Jacques kunne optræde mindre tøvede. Bagerdamen kunne jage Gérard på porten. Æslet handler mere rationelt end nogen af filmens personer.

Jeg har naturligvis ikke bragt Pascals og Racines navne frem her for på nogen måde at sammenligne Bresson med disse berømtheder. Jeg er dog overbevist om, at de har været hans forbilleder og lærere. Der kan næppe være tvivl om, at den franske klassicisme er Bressons stilistiske forbillede. Den klassicistiske stil er blevet defineret som kunsten at udtrykke mest muligt ved at sige mindst. Definitionen kunne være Bressons motto. Hans vilje til kun at fortælle det virkelig væsentlige, hans skyhed over for det overdrevent følelsesbetonede og hans utrættelige bestræbelser for at opnå forenkling, reduktion, alt dette kan betegnes som klassicisme overført til filmens sprog. Og da filmkunstneren ikke er bundet til ordet (men kan benytte det, når han vil), er Bresson i stand til at forenkles og reducere ved ganske enkelt helt at give afkald på menneskelig tale. Der er i sandhed ingen overflødig *bavardage* i „Au hasard Balthazar“. Replikker forekommer, hvor billedet ikke slår til, og billeder kun, hvor lyd ikke slår til. Bressons personer taler kun, når der ikke er nogen som helst anden mulighed for nuanceret udtryk. Og vi får kun det at se, som vi ikke via lyden er i stand til at forestille os. Lyden giver Bresson mulighed for at udelade visse billeder uden at svække filmens kontinuitet.

Denne holdning medfører, at Bresson har afsmag for det teatraliske og for enhver form for teater-effekter. Hans iblandt temmelig ubeherskede udfald mod skuespillere ville måske kunne virke en smule pinlige, hvis det ikke netop var således, at han opnår ganske enestående resultater med ikke-skuespillere. Folk, der troede at kende *Anne Wiazemsky*, fortæller, at det simpelt hen er ufatteligt, hvad Bresson har fået ud af hende i sin film.

Skønt filmens indledende scener, som skilddrer Maries og Jacques' barndomstid og æslets opvækst, fortælles i et roligt „insisterende“ tempo, får Bresson dem utrolig hurtigt fra hånden – og det på en for tilskueren fuldt tilfredsstillende måde. Det virker derfor som et overrumplende, ualmindelig brutalt stilbrud, når billedet pludselig helt overflødigtekstes med ordene: „Årene går“. Af hensyn til den senere historie må Bresson fortælle os, at Marie og Jacques var barndomskærester. Det er højest forbavsende, at han ikke nøjes med scenen, hvor Jacques skærer deres navne i en bæk; i en Bresson-film virker det næsten ekstravagant, at de to børn også skal sidde tæt sammen i en gyng og kurre hinandens navne.

Den resterende del af historien fortæller Bresson med selv for ham usædvanlig økonomi. Et ord i en replik bringer os fra en scene til en anden. Vi kommer fra piskekald til tordenvejr, til dunden på en dør. Objekter vises i ultranær, hvorefter der klippes associativt til næste scene. Der er adskillige virkningsfulde ellipser; man kan muligvis finde, at Bresson giver afkald på noget, der ville være „oplagt stof“ og hævde, at han er unødigt asketisk. På den anden side kan man også fornemme, at de scener, der „mangler“, paradoksalt nok er nogle af filmens allermest virkningsfulde. Bresson viser os f. eks. ikke den anden biludskridning (efter at Gérard og hans bande har hældt olie på kørebanen), men det gyser i os, da vi hører de klirrende glasskår. Vi ser ikke Maries fader jage Jacques bort, men vi kan sagtes nå at forestille os den manglende scene, samtidig med at vi ser Jacques tage afsked med Marie. Vi ser heller ikke Marie blive pryglet af banden, men vi ser de flagrende klædningsstykker: er det voldtaget? Bresson lader os forblive spændte en rum tid.

Når han overlader så meget til tilskuerens fantasi, risikerer Bresson, at hans film kommer til at virke usammenhængende. I „Au hasard Balthazar“ skaber æslet imidlertid den fornødne kontinuitet. Det bliver vidne til næsten alle væsentlige begivenheder i det stykke af personernes liv, filmen beretter om: det deltager i barndomsidyllen, det er til stede, da kærligheden vågner mellem Marie og Gérard

osv. *Sammen med* æslet lærer vi filmens personer at kende.

Æslet er også med til at bestemme filmens rytme. Men dets regelmæssige tilstedekomst på lærredet repræsenterer kun et af Bressons mest „primitive“ rytmiske midler. Der er god grund til at fremhæve den nænsomme, fint beherskede billedrytme, og ingen anden filmkunstner i dag arbejder så bevidst og sikkert med lyde som Bresson. Æslets skryden, musikken, de af begivenhederne fremkaldte „realistiske“ lyde, personernes tale osv. indgår som rytmiske elementer i Bressons filmkomposition. Den samme skryden, hovslag, musikken, fårenes klokker i de afsluttende scener, har tillige stemningsskabende funktioner – det har også lyden af døre, der åbnes eller lukkes: det er lyde, som får en nærmest suggestiv virkning, en uforklarlig betydning.

Musikken har siden „En dødsdømt flygter“ haft Bressons særlige bevågenhed. *Jean-Jacques Grünenwalds* musik i de tidlige Bresson-film var traditionel, ordinær filmmusik, som blev anvendt uden markant originalitet. Siden „En dødsdømt flygter“ har han anvendt klassisk musik til sine film (undtaget er „Jeanne d'Arc“, der var helt uden musik). Han vælger omhyggeligt: *Mozart*, *Lully*. Til Balthazar-filmen valgte han det smukke melankolske stykke af den langsomme sats af *Schuberts* store Adursonate, der blev til få måneder før komponistens død. Musikken skulle falde ind, når æslet i alt for høj grad savnede ord, og således er det også. I øvrigt er det som om musikken accentuerer den stilhed, der følger efter den. *Nie ist das Schweigen mehr hörbar, als wenn der letzte Ton der Musik vergangen ist*, siger den schweiziske forfatter *Max Picard*.

I „Au hasard Balthazar“ er det som i Bressons øvrige film i første række menneskenaturen, eller rettere: menneskets sjæl, Bresson interesserer sig for. Æslet har dog også andre funktioner end de kompositoriske. Det skal repræsentere uskyld og tålmod over for ondskab og brutalitet, gerrighed osv. Gérard opfatter det som rival, da han lægger an på Marie. Et æsel kan elske (*aimer d'amour*), forklarer han en kammerat.

Det var æselhovedets plastiske skønhed, der først fik Bresson til at tænke på en film om et æsel. Han så for sig en film, der domineredes af et æselhoved. Han havde også sin barndoms æsler, og de æsler, han beundrede på de romanske katedralers udsmykning, og endelig også bibelens æsler, i tankerne. Det er troligt nok, at kirkeudsmykningen har været en særlig inspiration. Gavludsmykningen på de store buer på de romanske kirker fortæller fabler, der på sin vis kan minde om Bresson.

Også dér findes repræsentanter for laster og dyder.

Man kan opfatte æslet som en helgen, der dør for andres skyld. Det er imidlertid ikke Bresson, men en af filmens personer, der karakteriserer Balthazar som helgen. „Jeg har ikke villet påstå eller demonstrere noget i denne film,“ siger Bresson selv. Man bør nok vogte sig for en alt for bekvem religiøs fortolkning af filmen. Også Marie lider uskyldigt, men ingen kommentator har vist endnu kaldt hende for en helgeninde. Marie konfronteres ganske som æslet med ondskab, brutalitet, gerlighed, fylderi, hovmod. Synder hun ved at falde for Gérard? Ved man, hvorfor man elsker? Har Marie friheden til at vælge at elske en anden end Gérard? På Racines tid ville man sige, at Marie var et værgeløst bytte for sin egen passion. Og ligesom man har kunnet sige, at dersom man gav Racines personer andre navne, ville man kunne læse om dem i aviserne hver dag, kunne man sige om Marie, at hun ville kunne gøre fyldest som heltinde i en Racine-tragedie. Det er tilfældigt, at hun kastes i armene på Gérard. Hun ønskede ikke, at Jacques skulle jages bort. Og kunne for resten den stiltfærdige, svage Jacques have hjulpet hende?

Tilfældigt? Man vil indvende, at Bresson engang har sagt, at intet er tilfældigt. Dog, det var i en anden sammenhæng. Et menneskes liv bestemmes af sammentræf og tilfældigheder, om dørene åbnes eller lukkes (Bressons yndlingssymbol) – således er det også i det stykke af Maries liv, der skildres i filmen. Og æslet? Det var prædestineret til at lide, som menneskene må lide, men tilfældigheder afgør under hvilke former det kommer til at lide. Det er helt tilfældigt, at Maries forældre sælger æslet til bageren, ligesom det er tilfældigt, at bageren netop ansætter Gérard til med æslets hjælp at bringe brød ud. Det er igen tilfældigt, at Arnold kommer i besiddelse af æslet, og det er tilfældigt, at æslet havner i et cirkus, da det løber bort fra Arnold. Det er tilfældigt, at Arnold får æslet igen. Arnold dør tilfældigt, og ved et tilfælde er det den gerrige mand, der køber Balthazar på markedet. Og endelig er det helt tilfældigt, at æslet bliver skudt.

Filmens titel „Au hasard Balthazar“ har Bresson fra prinsesse Bibesco. Udtrykket var blevet brugt som motto for en adelsfamilie: man må se i øjnene, at man er prisgivet tilfældigheder og ikke hovmodigt tro, at man kan vælge sin egen skæbne. Bresson lader til-

fældige personer, som ikke hører med til historien, fremsætte væsentlige kommentarer. De ridende herrer, der diskuterer *action painting*, vil forklare, at selv kunst kan blive til ved tilfældighed. Det andet ridende par forklarer, hvorledes Arnold kan tænkes tilfældigt at være blevet morder i fuldskab. For sin egen films vedkommende har Bresson sagt, at meget i den blev til ved improvisation, der skyldtes tilfældigt indtrufne omstændigheder.

Bresson er katolik, og det spørgsmål han synes at stille i filmen er i sidste ende af religiøs karakter: hvilke muligheder har mennesket for at frelse sin sjæl, når det så fuldstændigt er underkastet *le hasard*? Mens den officielle katolicisme ifølge sagens natur må være optimistisk, er Bresson pessimistisk. Marie kan nok flygte fra omgivelserne, således som hun altid gerne har villet, men hun kan ikke flygte fra sig selv. Da Jacques omsider tager sig sammen til at tilbyde hende sin kærlighed (som hun har drømt om), er det for sent. Denne enkle kærlighed, hjem og børn, kan ikke længere friste Marie. Marie vil komme til at lide yderligere. Mennesket kan ikke stille noget op over for *le hasard*. Marie kan kun håbe på Nåden.

Et så rigt mesterværk som „Au hasard Balthazar“ lader sig naturligvis ikke fortolke entydigt. Men når en af „Politikens“ medarbejdere finder, at det er en film om dyrebekyttelse, er det dog vist på tide, at vedkommende begynder at tænke på at skifte erhverv. Det er en vanskelig film, men dens virkning på tilskueren afhænger næppe alene af graden af forståelse – ellers kunne den vist ikke have været på plakaten i „Camera“ i adskillige uger. Den forudsætter ikke et studium af katolsk teologi. Den er skabt af en katolsk kunstner, ja vist, og det har præget den. Men det kan dog ikke være en gyldig grund til at give op over for den og påstå, at den er „lukket land“. Hvor mange store kunstværker skulle vi så ikke give op overfor?

Bresson har sagt, at de gamle kunstarter er ved at dø. En sådan overdrivelse må man trække på skuldrene ad; den må forklæres med en henvisning til Bressons umådelige kærlighed til og fanatiske tro på filmkunsten. Derimod ville man nok være villig til at medgive, at fransk litteratur for tiden gennemlever nogle magre år. Lykkeligt da, at fransk åndsliv i stedet for litterære værker kan tilbyde os et så væsentligt filmisk kunstværk som „Au hasard Balthazar“.

Albert Wiinblad.