

# FILMENE

## BARNEBRUDEN

Det er et karakteristisk træk ved alle Robert Bressons film, at mens de ved første gennemsyn ofte på grund af fortællestilens utrolige knaphed kan forekomme forvirrende og dunkle, er det efter nogle få gennemsyn oftest simpelt nok at udrede den mere ydre handling og personkarakteristik.

Således er det ikke synderligt vanskeligt at gøre rede for, hvorledes »Barnebruden« handler om en ganske ung pige, der hovedsageligt af nød gifter sig med en noget ældre mand, hvis puritanske, småborgerligt almindelige krav til tilværelsen står i skærende modstrid til pigens krav om at være anderledes, enestående, at opleve alting – kærligheden, kunsten – på en særlig måde. For ham er den lille formue, der skal oparbejdes i pantelånerforretningen som basis for et roligt og sikkert liv, det væsentlige; for hende er det væsentlige at bryde med denne almindelighedens monotoni, og hun er i den grad besat af denne tanke, at hun ligefrem kan få en søndagstur med blomsterplukning ødelagt ved opdagelsen af, at også andre par tager på søndagstur og plukker blomster, eller kan komme til at føle et vagt ubehag ved opdagelsen af, at mennesker og dyr alle er opbygget af det samme grundlæggende anatomiske materiale. Hun gør et par forsøg på at bryde ud af den ægteskabelige monotoni, men kan dog ikke rigtig selv leve op til dem, hvilket knækker hende. Og da manden pludselig mener at forstå hende og oplever en ny form for hengivenhed for hende, kan hun ikke bære det, men begår selvmord.

Dette er så nogenlunde, hvad mandens fortælling, dialogen og handlingen umiddelbart fortæller os – men en sådan udredning vil altid hos Bresson føles næsten uvedkommende i forhold til den rige oplevelse, hans film giver. Langt mere væsentlige ting synes han at fortælle med mere uhåndgribelige træk, med billederne og med hele filmens stil. Man kan ikke lade være med at mindes den lille samtale, to turister fører i »Balhasar«: den ene, der er maler, fortæller, at han ikke prøver at afbillede tingene selv, men snarere hvad de siger ham. Men han afviser stærkt den andens misforståelse, at dette skulle give et rent tanke-maleri; hans kunst er *action-painting*, en kunst hvori meningen udtrykkes ikke abstrakt og fortænkt, men direkte gennem de handlinger, kunstneren har udført. Således også hos Bresson selv; den dybere mening, han nedfælder i sine film, ligger i selve de ting, han har gjort, i selve iscenesættelsen.

Et af de træk, der kommer igennem her, men som slet ikke nævnes direkte i fortællingen eller i den knappe dialog, er det determinerede i hele handlingsforløbet. Bresson har aldrig villet udnytte elementær spænding i sine film; tværtimod fortæller han oftest på forhånd, enten ved titlen (»En dødsdømt er flygtet« hedder den film på fransk) eller ved at lade hele filmens hoved-

del være et tilbageblik (i »Pickpocket«, »Jeanne d'Arc« og nu igen i »Barnebruden«), hvor historien skal ende. Men her i »Barnebruden« ligger den tragiske slutning på en måde også i hvert eneste billede og i billedforløbet. Der er noget enestående strengt i disse billeder og deres forløb, der næsten tvinger historien igennem; hver eneste billedramme er forunderligt snæver, i begyndelsen kan synspunktet end ikke hæves så højt, at vi kan se den fortællendes ansigt (i nutidsforløbet ser vi ikke mandens ansigt for pigen i fortællingen har fattet interesse for ham – via det *Faust*-citater, der mærkværdigvis på fransk er forkert: den ånd, som »stets das Böse will und stets das Gute schafft« er blevet til en, der *snart* (tantôt) gør det ene, *snart* det andet). Og endnu tydeligere er det måske i udnyttelsen af det billede af trapperummet med gelænderet i forgrunden, der vender tilbage i lidt forskellige vinkler filmen igennem, men som da det ses sidste gang – da lægen går – er dybere end nogensinde.

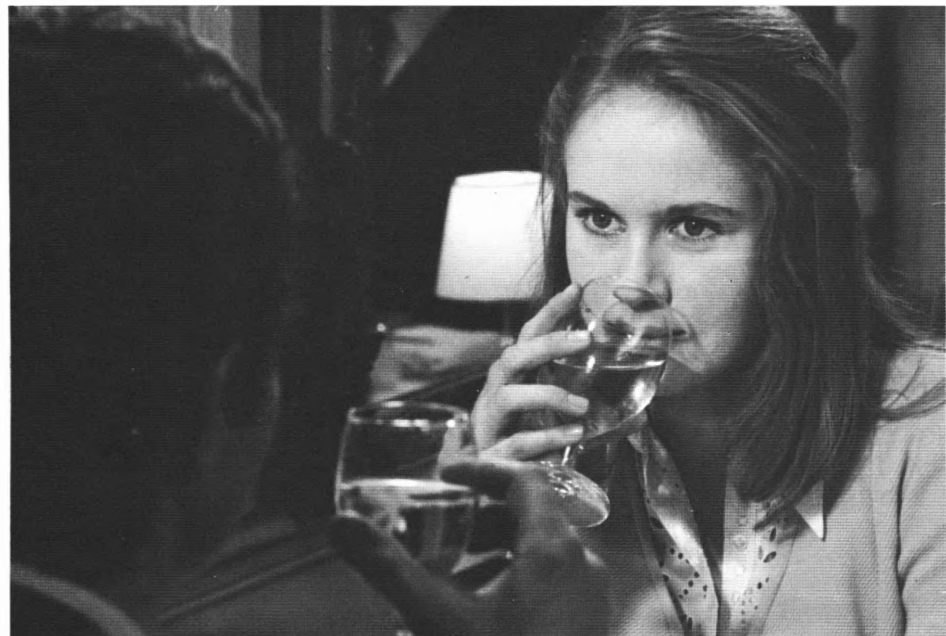
Et andet træk, der hænger sammen med determinationen i forløbet, og som defineres på samme måde, er motivet frihed/indespærring. Dette er et helt central motiv hos Bresson, i nogle film udtrykt meget konkret derved, at fængsler spiller en åbenlys rolle (»Sydens engle«, »Pickpocket«, »En dødsdømt flygter«, »Jeanne d'Arc«), i andre mindre tydeligt, men til gengæld måske mere indtrængende, idet spørgsmålet om frihed/indespærring bliver et spørgsmål om menneskets forhold til sig selv, til andre mennesker, hvortil det kan være bundet, eller til samfundet. I »Barnebruden« kommer motivet frem helt tydeligt i udnyttelsen af den zoologiske have, de indespærrede dyr, som baggrund for samtalen om ægteskabets

Guy Frangin og Dominique Sanda i »Barnebruden«.

bånd kontra kærligheden, og igen i gitteret bag pigen og manden, da han frier til hende; mindre tydeligt måske i museet for sammenlignende anatomi, hvor man fornemmer, at det måske ikke kun er skelettet, men også indespærringen i glasmontrer, alle væsener deler med hinanden, og så selvfølgelig i ægteskabets og hjemmets rammer, som pigen prøver at sprænge; og mere fint igen i de helt stramme billedopbygninger, hvor der hele tiden arbejdes med nære og halvnære synspunkter, der ligesom klemmer personerne ind i en billedramme, hvor deres bevægelsesfrihed ikke yderligere indskrænkes af de møbler osv., der optager en god del af billedfladen. Om man vil, kan man atter se det samme træk i filmen bare i den lidt for lille skjortebluse, Dominique Sanda har på, og som hendes utroligt velvalgte krop – buttet på en på en gang barnlig og voksent erotisk måde – forsøger at sprænge.

Men bag ved sådanne ting ligger atter en dybere mening i filmene, en mening, som udtrykkes i selve Bressons karakteristiske stil, hans »åndelige stil«, som Susan Sontag har kaldt den i sit fremragende essay af samme navn (det står i »Against Interpretation«). Bressons stil er karakteristisk ved den knaphed, der kommer frem derved, at han ligefremt renoncerer på en god del af de virkemidler, man kunne vente sig udnyttet af en instruktør af hans generation (han er født i 1907, i samme tiår som f. eks. Autant-Lara, Becker, Carné, Christian-Jaque, Clouzot og Delannoy), hvorved han kommer til at stå i klar forbindelse med en side af den unge franske film, nemlig den, der repræsenteres klarest af Rivette og Rohmer, men til dels også af Godard – i modsætning til den unge film, f. eks. Truffaut repræsenterer og som især Becker viser frem til i denne generation.

Bresson renoncerer på professionelle skuespillere, på en bærende dialog, på effektfulde billedkompositioner og ekspressive klip – og her i »Barnebruden« endog (til skændsel for dem, der ville have forsvoret, at Bresson kunne bruge farver, fordi de hverken har lagt mærke til Rivettes eller Rohmers farvebrug til den kendsgerning, at det sort-hvide i sig selv er mere ekspressivt end farver) på sort/hvid-kontrasten til fordel for *eastmancolor*.



Alt dette er ting, der nok på ét plan nærger os muligheden for at engagere os i de personer, vi ser, men som på et andet engagerer os nok så vedvarende og egentligt indtrængende i disse personer. Men det er samtidig et stiltræk, der i sig selv bærer en dyb betydning, for når Bresson ikke uden videre vil lade os komme helt nær sine personer, da er det fordi han mener, at dette vil være at gå dem ublufærdigt nær; og når han mener dette, da er det fordi han opfatter mennesket og dets handlinger og liv som et uforklarligt mysterium.

Selve Bressons stil er altså meningsbærende på en måde, som man kun finder det hos de allerstørste instruktører; den, og ikke andet end den, viser direkte hen til filmens kerne, nemlig til dette gådefulde, uforklarlige ved de menneskelige handlinger, der vises.

Men kommer det gådefulde – det som man ikke kan få fat i ved en analyse af handling, dialog og personer i sig selv – frem først og fremmest gennem renonceringen på udtryksmidler, kommer andre gåder frem ved den overordentlige præcision i mange andre træk. Nøjagtigt som hos Buñuel opstår en forunderligt levende og vibrende overvirkelighed netop i en påfaldende insisteren på enkelte helt realistiske træk, som man ikke uden videre kan forklare. Jeg skal kun fremhæve et enkelt af disse, men til gengæld et, der klart forbinder Bressons udtryksmåde både med Buñuels og (Bressons tidligere dialogforfatter) Cocteau's surrealistiske film fra omkring 1930: det billede, der fører op til den første præsentation af mandens ansigt, er et nærbillede af hans hånd, hvor der i håndfladen funkler en diamant, næsten som var der et hul i hånden – en stigmatisering?

Man har aldrig set kærligheden levet i Bressons film, og fra denne synsvinkel er det da at forvente, at filmen må slutte, hvor mandens kærlighed bryder igennem. »Damerne i Boulogneskoven« holder således f. eks. op netop der, hvor Jean erkender sin kærlighed til den næsten døde Agnes, »Pick-pocket« hvor Michel endelig erkender sin kærlighed til Jeanne – men i modsætning til den optimisme, man trods alt mærker gennem alle de tidlige film, fører »Barnebruden« som »Balthasar« og »Mouchette« frem mod en død, der ikke virker som en befrielse, ikke som en forløsning, men som en flugt. Det er ikke befrielsen i en anden verden, Mouchette søger ved sit usentimentale, men konsekvente selvmord, eller pigen i »Barnebruden« søger, da mandens pludseligt opblussende kærlighed påny søger at spærre hende inde, nu ikke med ægteskabets og borgerlighedens lænker ganske vist, men netop med den kærligheds, hun søgte i begyndelsen, og som en Agnes eller en Jeanne kunne finde ro i. Hun må flygte, ikke til en anden verden, men fra denne. Og dog peger filmens første og sidste gådefulde billeder måske alligevel hen på en forløsning. For nok bliver hendes krop i filmens sidste billede omstændeligt låset nede i en kiste – men før dette er der et andet billede, billedet af det svævende sjæl, der i filmens første sekvens efterfulgtes af hendes lig på gaden, men i slutningen blot svæver, set dybt nede fra mod den blå himmel. Som den stolte, men også mishandlede piges sjæl mod himlen?

Søren Kjørup.

■ UNE FEMME DOUCE (BARNEBRUDEN) 1969. NATIONALITET: Frankrig. DISTRIBUTION: Paramount. PRODUKTION: Parc Film-Marianne Productions. PRODUCER: Mag Bodard. PRODUKTIONSLEDER: Jacques Dussart. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Robert Bresson, efter novelle af Dostojevki. CHEFFOTOGRAF: Ghislain Cloquet. KAMERA: Louis Stein/Ass.: Paul Boris, Emmanuel Cloquet. FARVESYSTEM: Eastmancolor. FORMAT: Widescreen. ARKITEKT: Pierre Charbonnier. KLIP: Raymond Lamy. MUSIK: Jean Wiener. TONE: Jacques Maumont, Guy Lebreton, Urbain Loiseau. INSTRUKTØRASSISTENTER: Jacques Kébadian. Mylène van der Meersch. MEDVIRKENDE: Dominique Sanda (KVINDE), Guy Frangin (MANDEN), Jane Lobre (ANNA), Claude Ollier, Dorothee Blank, Jacques Kébadian. ORIGINALLÆNGDE: 105 min. DANSK LÆNGDE: 88 min., 2425 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Paramount. DANSK PREMIERE: Carlton 17. 11. 1969.

## SMIL EMIL

Hun hedder Katja, og han hedder Emil. Han er en af tidens højromantiske troubadourer, der har afløst de mere traditionelle bohème-typer, og hun er hans muse. De har det dejligt sammen, selvom han er den skabende kraft i forholdet, og hun kun den understøttende, dvs. det er hende, der tjener skillingerne, og det synes de begge er helt i orden.

Han fabulerer og drømmer og tegner og maler og skriver og spiser appelsiner og passer børn og snakker med fuglen og fortæller om det altsammen, når hun kommer fnisende hjem med nogle slikpinde, hun har købt til Emil og sig selv, men som hun til ekspedienten sagde var til nogle børn, hun kendte, fordi hun synes, det ville være »flovt« at sige, at det var hende, der var slikmunden.

Så går de tur og marcherer efter livgarden, der spiller Internationale, som om det var noget, den plejede at gøre, og så kommer de i tanker om, at det ville være skide hyggeligt med kaviar. Bagefter elsker de, og de gør begge dele på en måde, der ikke efterlader den ringeste tvivl om, at dette kun kan være glæder. Så går de til fest, og de går hjem igen og elsker videre. En dag blir de begge jaloux uden særlig grund, og så går Emil sin vej – med en mere luset følelse end han tidligere har kendt, så vidt man forstår. Forgræmmet og vindblæst turer han rundt i Sverige i mange måneder, mens han kun tænker på Katja, der møder en masse mænd, men har alle sine tanker hos Emil. Så kommer Emil hjem og får et job på B&W. En dag besøger han onde Erna (Gertie Jung), som gjorde Katja jaloux, og han går vist nok i seng med hende, selv om han gør voldsom modstand. Men han tænker meget mere på, hvem der lige nu går i seng med Katja.

Katja får at vide, at Emil arbejder på B&W. Så henter hun ham dér efter arbejdstid og falder ham om halsen, ombølget af et brunstigt jubelbrøl fra flere hundrede arbejdere. De går hjem til hinanden igen og siger, at de har savnet hinanden meget, og de ser meget lykkelige ud igen.

Klaus Rifbjerg skrev engang i en film anmeldelse i »Vindrosen«, at »en konfliktløs kærlighedshistorie er lige så bedøvende kedsommelig for udenforstående som et halvt stykke med folkeleverpostej«. Dette er nok i almindelighed rigtigt, men det kan trods alt ikke siges om Jesper Høms bemærkelsesværdige instruktør- og forfatterdebut med »Smil Emil«, skønt den netop er en sådan film om *sweet nothing*. Den nærmer sig det konfliktløse i betænkelig grad, historiens få

og små komplikationer kan endog forekomme for nuttede, idylliske og yndige, for »æstetiske« kort sagt, selv i filmens egen sammenhæng. Når monotonien alligevel ikke fornemmes, ikke engang som trussel, skyldes det nok, at filmen i *detaljen* har en mængde kvaliteter, der stadig er alt for sjældne i dansk film: et mylder af rigtige og veldisponerede iagttagelser, både hvad fotograferingen, spillet og dialogen angår.

Den er netop en film, der har sin styrke i detaljen. For selvom man glæder sig over, at den er en meget autentisk skildring af et ungt pars samvær med hinanden og andre og allesammens banale forviklinger, kan man ikke gøre det uden samtidig at anholde den på manglende repræsentativitet. Den skildrer ikke det miljø, den uundgåeligt vil blive identificeret med af mange squares.

Jesper Høm vil muligvis protestere og sige, at den slet ikke skal opfattes som miljøfilm, bare fordi den har valgt elementer fra dette lige nu meget fokuserede miljø. Det er bare et påskud for det egentlige, som er at være en hymne til fantasiens nødvendighed og overlevelseskraft, til virkelighedens poesi og den poetiske retfærdighed. Men den skildrer et miljø, som mange vil antage for hele sandheden, hvad Jesper Høm så end prioriterer højest selv. Da han ikke gør rede for, at dette ikke er tilfældet, er det også nødvendigt at vurdere den som miljøfilm – så meget mere som den skildrer den mest mondæne ende af miljøet og selv synes at dele en mondæn holdning til det skildrede. Den hele historie kan synes lidt vel tilstræbt i sin moderigtige uhøjtidelighed og »almindelighed«, lidt vel parfumeret i sin virkelighedsopfattelse trods alt, og lidt vel irriterende i sin slet skjulte overbevisning om, at alle de vises sten ligger gemt i tidens romantiske oplevelseskult. Det er så rigtigt altsammen, at det ligesom er blevet lidt for rigtigt, og dette eksemplificeres udmærket med den i sig selv både morsomme og lyriske stop-motion-sekvens fra Kongens Have, hvor Katja og Emil sidder på en bænk og bare »forholder« sig på tidens smukkeste tænkelige måde, mens folk går forbi. Hvis der til et bekvemt håndudtryk som »de rigtige meninger« (et af disse argumentforladte argumenter, der især vendes mod såkaldt frelste venstreorienterede) svarer et udtryk, der hedder »de rigtige følelser« (det burde der gøre), så er »Smil Emil« en film, der formelig koger over af alle »de rigtige følelser«.

Som i Godards »Andeløs«, der ganske vist var en banebrydende film – måske filmkunstens første, egentlige modernistiske arbejde – er det univers, vi præsenteres for i »Smil Emil«, næsten lige så autonomt og fritsværende, lige så privat og løsrevet fra enhver social sammenhæng. Fra den verden, der i Emils kategorier må tilhøre *the outer space*, er der det korte glimt af B&W-arbejderne i filmens slutning – men det er jo bare baggrundsstafage for Emils korte arbejdsflip. Så er der de politifolk, der sætter Emil i boksen, fordi han er bagud med indbetalingen af børnepenge – men dette afsnit skal kun vise os, at Emils fantasiverden ikke sådan lader sig forstyrre. På lang afstand inde i Politigårdens labyrinter af gange kan man høre ham recitere digte. Og da strømmerne kommer for at lukke ham ud, har han egentlig ikke tid. Han er langt inde i en diskussion med en anden indsat.