

Een onbekende Bresson

Bresson en zijn films behoren tot de vaste aandachtspunten van *Versus*. Niet als hagiografie of onvoorwaardelijke auteur, maar wel als inspirerend – en daarom misschien ook wel eens irriterend – traject van een filmmaker door de recente geschiedenis, dat nog steeds haaks staat op de hedendaagse cinema. Als een voetnoot en terloopse aanvulling op dit 'dossier' volgt hier een pagina uit de autobiografie van Marcel Dalio, een Frans acteur voornamelijk bekend uit *LA RÈGLE DU JEU* en *LA GRANDE ILLUSION* van Jean Renoir, en minder bekend, doch niet weg te denken als 'Frenchie' uit talloze Hollywood-producties (onder meer in *CASABLANCA*).

Op een mooie dag werd ik door Braunberger in de studio's van Billancourt aangesproken: 'Ik heb hier een jongeman die filmmaker wil worden. Zijn naam is Robert Bresson. U kent hem misschien wel.'

'Nooit van gehoord.'

'Hij heeft een idee voor een korte film, geïnspireerd door de Amerikaanse slapstickfilms... U speelt daarin een zestal rolletjes. Maar omdat Bresson een onbekende is en we sowieso geen geld hebben, zullen de opnamen op het binnenhofje naast het kerkhof moeten plaatsvinden. Afsproken?'

'Mij goed.'

Bresson was een charmante jongeman met een droefgeestig gezicht. Toch zag hij er nogal aantrekkelijk uit: iemand die net uit Oxford komt. Hij zei: 'Ik zou graag komische films draaien in Londen en met een Engelse vrouwen.'

In *LES AFFAIRES PUBLIQUES* speelde ik alle personages samen met de clown Béby. Ik begon als brandweerman. Daarna was ik een admiraal die een rijke weduwe uitnodigde om zijn schip ten doop te houden. Doch de fles champagne wou maar niet stuk. Ik droeg mijn medailles op de rug, zodat ik kon zeggen: 'Ik draag ze op die plaats opdat ook mijn vijanden ze kunnen zien.'

Voor de dialogen van *LES AFFAIRES PUBLIQUES* had Bresson een beroep gedaan op Gosset, de schrijver van een serieus stuk, *Elisabeth, la Femme sans Hommes*. Onder het burleske waren zijn literaire ambities reeds merkbaar.

Vandaag de dag wil Bresson niets meer weten van *LES AFFAIRES PUBLIQUES*. Hij doet alsof zijn filmdebuut *LES ANGES DU PÉCHÉ* was, uit 1943, naar een idee van de geestelijke Bruckberger, geschreven door Jean Giraudoux.

Maar de indruk die het draaien van die slapstick in 1934 bij mij heeft achtergelaten, is bij mij niet uitgewist. Ik draag haar in me als herinnering aan het feit dat hij ooit heeft kunnen lachen.

Het gebeurt wel eens dat ik hem op straat of bij een of andere première tegenkom.

'Robert, weet je nog hoe we ons vermaakt hebben daar op dat pleintje naast het kerkhof?'

Hij vlucht, steekt de straat over, duikt weg achter een krant. Hij kent me niet meer. En ik, ik ga maar door. Ik ben dol van bewondering. Ik bewonder hem.

'Besef je Robert, dat je mij een van mijn grootste genoegens bezorgd hebt uit mijn loopbaan als acteur? Weet je het nog? Ik speelde brandweerman en admiraal. We gooiden met roomtaarten. We zaten allemaal onder het witte poeder. En jij, weet je nog, toen je als figurant ook even voor de camera kwam staan?'

Waarom dit charmante verleden ontkennen? *LES AFFAIRES PUBLIQUES* is een film die 'spoorloos' verdwenen is. Er bestaat geen enkele kopie meer van. Ik vermoed dat Bresson de film zelf heeft opgekocht.

De Bresson die ik vandaag de dag ontmoet, is een vreemde voor me. De Bresson die ik ken, is gestorven in 1934, nabij het kleine kerkhof van Billancourt; hij ligt daar begraven onder de roomtaarten. Vaarwel Robert.

Uit: Marcel Dalio, *Mes Années Folles*. Parijs (Editions Ramsay) 1986². Eerste uitgave: J.C. Lattes, 1976).

Noot van de redactie: Bresson heeft nooit een komedie in Engeland gemaakt. Misschien is hij ook niet met een Engelse getrouwd. Of misschien juist wel!

De verborgen aantrekking van A CHORUS LINE

Waarom kende de musical *A CHORUS LINE* in New-York maar ook in Londen op de Bühne zo'n overweldigend succes? En waarom heeft de film eveneens succes? Wat trekt de mensen aan? Want afgezien van de slotscène (meer op het toneel dan in de filmversie trouwens) is het een weinig spectaculaire musical. Zang- en dansnummertjes zijn eerder dun gezaaid, en dan nog schraal; wanneer ze er zijn, peppen ze het geheel ook niet op als bij een musical gebruikelijk is.

Het gegeven is natuurlijk vrij afwijkend, en daarom ook aantrekkelijk: 'realistische situatie' die handelt over het werken bij het theater (zwaar werk), gepresenteerd als een 'document' van wat er zoal aan inspanning aan de totstandkoming van een show voorafgaat. En dan met name toegespitst op de fysieke inspanning van de te selecteren dansers. De klassieke 'back stage'-thematiek, bekend uit vele musicals (in haar meest zuivere vorm bij Busby Berkeley in de jaren dertig!), wordt gecorrigeerd en aangepast aan deze tijd, doordat niet de show – of de te produceren show – voorop staat, maar het werk dat elk van de individuen zal moeten presteren om geselecteerd te worden en daarna aan de voorbereidingen deel te nemen. Elke danser wordt hier gekenschetst als een individu, wat betekent: met zijn problemen. Deze karakteristieken komen zo uit een handleiding populaire psychologie (gekleurd met een laagje psychoanalyse). Deze kenmerken zijn op zich niet 'echter' dan de clichématige karakteristieken uit het fictie-repertoire. Enkel het feit dat de kenmerken van de fictiepersonages hier geminimaliseerd worden (met één uitzondering, zie verderop) en dat