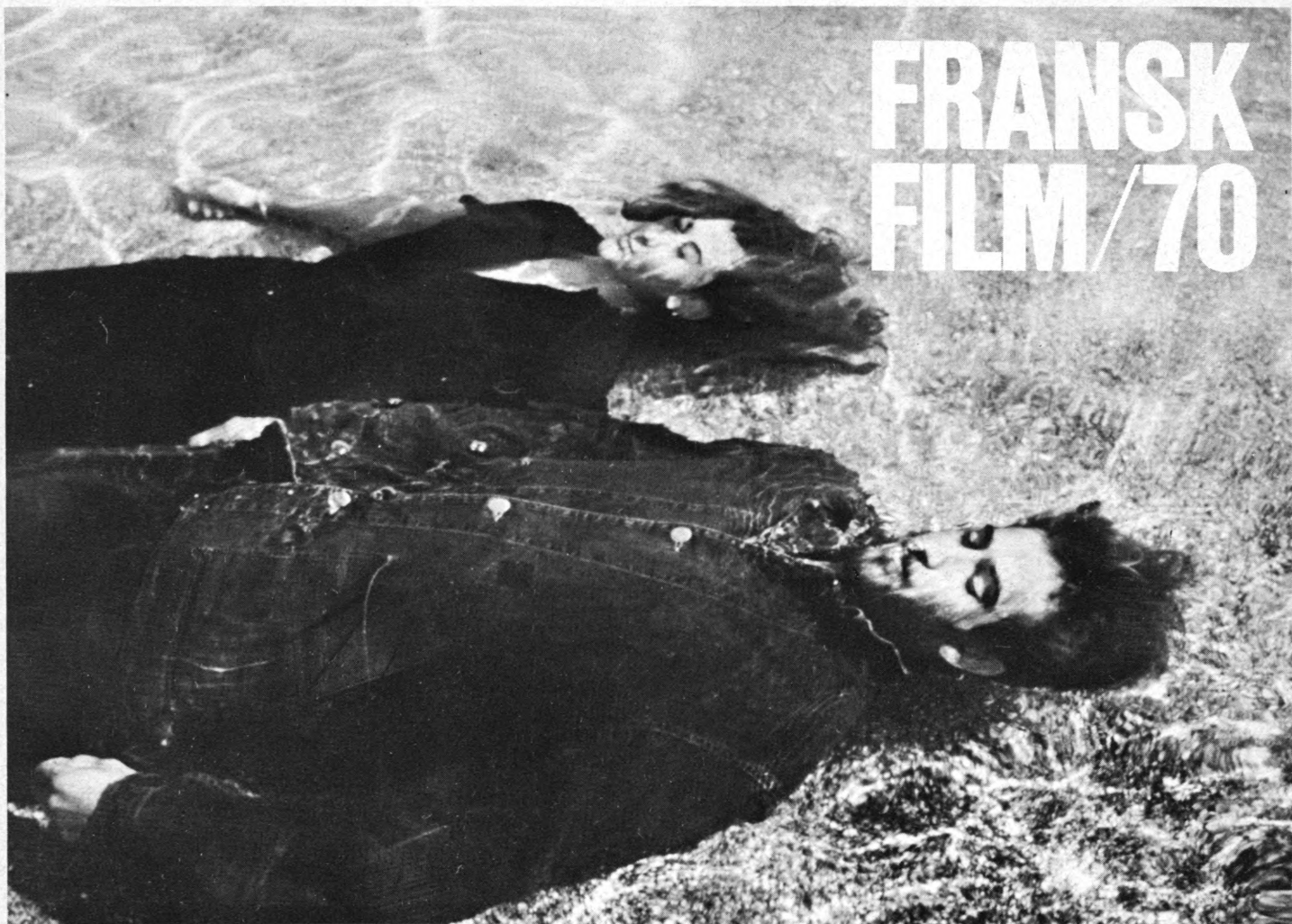


FRANSK FILM/70



**MARTIN
DROUZY /**

FILMKRISE I FRANKRIG?

Ved første øjekast ser det ikke ud til, at fransk film står sig så dårligt endda! Enkelte tal – f. eks. følgende – synes at give anledning til at se forholdsvis lyst på tingene: I 1969 blev der i Frankrig lavet 70 fransk producerede film plus 49 i coproduktion, og i 1970 bliver det samlede antal endnu højere. I tiden 1. januar – 1. april i år havde 85 film premiere i Paris, og til 17 af dem (deriblandt 12 franske) blev der solgt over 100.000 billetter i alt. Man har regnet ud, at 50 % af de samlede billetindtægter i 1969 (som beløb sig til ikke mindre end 783 millioner francs) gik til franske film. Statistikken viste yderligere, at hver franskmand årligt bruger 18,23 frs. (ca. 24 kr.) til biografbesøg, og at han fortrinsvis vælger franske film. Han ser to franske film for hver amerikansk og fem franske film for hver italiensk.

Men tager man situationen lidt nærmere i øjesyn, skal det indrømmes, at ikke alt er i den skønneste orden i denne den bedste af alle filmverdener, og at den krise, som i de senere år har ramt filmkunsten rundt

omkring i verden, heller ikke er gået ubemærket hen over Frankrig. Tværtimod! De officielle tal viser, at salget af biografbilletter i Frankrig er dalet fra 411 millioner i 1957 til 210 millioner i 1967 og til 182 millioner i 1969. Ganske vist blev der i det første kvartal af 1970 oprettet 23 helt moderne indrettede biografer i Frankrig, men til gengæld blev 18 andre inden for det samme tidsrum nødt til at lukke. I 1960 havde man i hele Frankrig 5.800 biografer. I begyndelsen af 1970 var der kun 4.600 tilbage (deriblandt 269 art-cinéma). Rent kommercielt er det altså ikke helt overdrevet at betragte situationen som ret foruroligende.

KULTUREL KRISE

For øvrigt er den bl. a. ud fra et filmkulturelt synspunkt mindst lige så foruroligende. Man kan antydningvis spørge sig selv: Hvad handler de franske film egentlig om? Ved en systematisk undersøgelse som den, Robert Grelier for nylig foretog i »Image

et Son« (maj 1970), af, hvilken slags mennesker fransk film beskæftiger sig med, opdager man hurtigt, at man i hvert fald dårligt kan betragte dem som typiske repræsentanter for den franske befolkning i almindelighed. Det er nemlig for størstedelens vedkommende hemmelige agenter, politifolk, forbrydere, gangstere, prinser og prinsesser, kunstnere, industrimagnater, fotomodeller, sportsstjerner, gadepiger osv., – miljøer, som i bedste fald repræsenterer 2–3 % af den samlede befolkning (hvis det da overhovedet er muligt at opregne, hvor mange gangstere der findes i Frankrig!). Til gengæld er der en kategori, svarende til 52,5 % af befolkningen, nemlig arbejderne og de små funktionærer, der så godt som aldrig gør deres entré på de franske film-lærreder. Fransk film afspejler med andre ord kun meget dårligt og i meget ringe udstrækning, hvad der foregår i Frankrig i det Herrens år 1970. Hvor mange film beskæftiger sig ikke – som »La Piscine« – med de stenrige ørkesløse unge på deres luksusferier i Saint Tropez, for hver én, der som Ber-

nard Pauls »Le temps de vivre« handler om en fransk arbejders liv og problemer i dagliglivet? Og hvor mange sofisticated og uægte »modernistiske« filmstrimler som »Borsalino« og »L'Eden et après« er der ikke for hver modig og fornyende film som Maurice Pialats »L'Enfance nue«.

Uden at man af den grund behøver at fremtræde som en sektærisk talsmand for en engageret og rent politisk filmkunst, kan man nok med nogen ret mene, at de franske instruktører som helhed savner en god portion fantasi – eller måske snarere realitetssans – når det gælder om at finde på emner, der lidt bedre end de allerede nævnte ville være i stand til at afspejle fransk virkelighed af i dag. Da Louis Malle havde optaget »Calcutta«, blev han spurgt, om han nu også havde planer om at lave en tilsvarende film om Frankrig. Han svarede: »Det ville være meget vanskeligt for mig at lave noget lignende i Paris, fordi der ville være alt for mange detaljer, som jeg ikke kunne komme udenom. I et fremmed land kan jeg derimod ikke lade være med straks at give mig i kast med det væsentlige og se det hele med andre øjne end den, der hele tiden har levet det samme sted.« Svaret er typisk. Det viser, at det aldrig er så let at tale om sig selv som om de andre. Det er f. eks. ikke særlig svært for en Raoul Coutard at lave en film om Vietnam (»Hoa-Binh«) eller for en Costa Gavras at lave en film om den politiske situation i Grækenland (»Z«). Til gengæld mangler vi den dag i dag en film om franske slum- og barakbyer, om de franske kvindelige tekstilarbejdere, som kun får lov til at arbejde to uger om måneden, om eksport af franske våben til Brasilien og Sydafrika eller simpelt hen om begivenhederne i maj 1968.

Og hvorfor er det så sådan? Formodentlig skyldes det den omstændighed, som Jean Collet nævner nedenfor, og som går ud på, at det franske filmpublikum overhovedet ikke interesserer sig for at se sig selv og sine egne problemer på et film lærred, men hellere vil have en filmkunst, der får det til at glemme og flygte for virkeligheden. Ordet »virkelighedsflugt« var et af de hyppigst tilbagevendende udtryk i de samtaler, vi i april i år havde med en række franske filmfolk i Paris. Gang på gang understregede de, at publikum først og fremmest går i biografen for at blive underholdt. Det, folk trænger til, er at slappe af og for et par timer glemme dagliglivets bekymringer. Filmen er for dem en slags trip. Selveste direktøren for CNC (Centre National du Cinéma = den franske filmfond) André Astoux er den første til ikke bare at indrømme, at det forholder sig sådan, men til personlig at gå ind for dette syn på filmkunsten. »Filmen skal være en afslappelse,« siger han, »... en drøm, som ikke nødvendigvis behøver at være den samme som den, vi kender fra tidligere genera-

tioner, og så skal den foregå i en vis hyggestemning, både hvad biografen og filmen angår.« Det er ikke særlig svært at forstå, hvad Astoux mener med, at filmen skal virke som en afslappelse. Dermed mener han nemlig, at den skal være helt problemløs og uden kontakt med virkeligheden, – at den altså kort sagt skal være fuldstændig steril. Der skal, som han selv siger, ikke være film, »der i kraft af deres handling, samtaler, billeder eller stemning kan give blå pletter«.

POLITISK KRISE

Når en officiel personlighed kan udtale sig så utvetydigt, er der ikke noget mærkeligt i, at de franske instruktører laver de film, de gør – og kun dem! De har nemlig praktisk talt ingen mulighed for at komme til at lave andet. Krisen i fransk filmkunst er ikke bare af økonomisk og kulturel art, – den afspejler også – og måske først og fremmest – en politisk krise. Det er alt for let købt at sige, at når gennemsnitsfranskmanden, den lille almindelige arbejder eller funktionær, går i biografen, er det en form for virkelighedsflugt. En sådan virkelighedsflugt kan han nemlig lige så godt opnå ved at lukke op for sit TV-apparat, som – ikke mindst efter at Pompidou er kommet til – kun yderst sjældent afspejler hans egne problemer. I modsætning til statens fjernsyn skulle biograferne så være i stand til at byde på noget andet og bedre, end de gør for øjeblikket. Når dette ikke er tilfældet, skyldes det ikke bare instruktørerne og publikum, men statsapparatet, som under et skin af liberalisme i virkeligheden stiller sig hindrende i vejen for film, der er anderledes, så de enten ikke bliver lavet, eller – hvis de endelig bliver lavet – aldrig når ud til publikum.

Ifølge alle de oplysninger, vi har været i stand til at indsamle, er censuren en af de væsentligste hindringer, de franske instruktører for øjeblikket har at kæmpe imod. Den hænger over hovedet på dem som et damoklessværd og gør sig gældende på to punkter: på drejebogsstadiet – og på det færdige værks plan.

I tiden 1946–1970 har censurinstanserne i alt forbudt over 200 film, hvoraf de 30 udelukkende blev forbudt af politiske årsager. I april i år var der stadig 194 film, som ikke måtte vises i Frankrig (foruden en del hel- eller halvpornografiske film er en film som Stanley Kubricks »Ærens vej« stadig forbudt). Blandt de argumenter, censuren tyr til, er ungdommens moralske beskyttelse, eller at en bestemt samfundsgruppes følelser ikke må krænkes (dette sidste argument blev stærkt understreget, da man i sin tid forbød Rivettes »Bag klostrets mure« og for ganske nylig i forbindelse med Yves Boissets »Un condé«). Andre film som f. eks. Joris Ivens »Le peuple et ses fusils« må godt vises i Frankrig, men til gengæld er det forbudt at eksportere dem.

Det sker også – som det var tilfældet

med Pontecorvos »Slaget om Alger« – at censuren giver tilladelse til, at filmen kan fremvises, men at alle mulige demonstrationer og former for pression (fra højreorienterede aktivistgrupper, veteranorganisationer osv.) sættes ind for at forhindre, at filmen kommer ud. Censuren kan i sådanne tilfælde roligt tillade sig en liberal afgørelse i sikker forvisning om, at filmen alligevel aldrig når ud til publikum, og politiet gør intet for at sikre biograferne den frihed til at køre den, som de har krav på, – hvad det til gengæld gjorde 6 måneder i forvejen, da John Waynes »De grønne djævle« skulle have premiere.

Når man skal i gang med at optage en film, er man ikke juridisk forpligtet til på forhånd at forelægge drejebogen for censurkommissionen, men de fleste producenter (og instruktører) gør det i praksis for ikke senere at udsætte sig for alle mulige vanskeligheder, så filmen måske bliver forbudt. Men dette kalder naturligvis på en let forståelig reaktion, idet filmfolk ikke udsætter sig for risikoen ved at røre ved tabu-emner eller bare ved emner, der er en lille smule »farlige«. Om nødvendigt overproducenten pres på instruktøren for at få ham til at komme til fornuft, dvs. for at få ham til at lave en film, som ikke volder vanskeligheder. På den måde bliver der tale om en veritabel »selvcensur« (som i virkeligheden er affødt af den officielle censur). Som en af de unge instruktører, Philippe Durand, siger: »Selvcensuren er et resultat af den træthed, der opstår på grund af den tid, der er gået – og spildt, over for de makkere, der sidder inde med magten til at sætte en forretning i gang ... Instruktøren, der er medtaget af flere måneders diskussioner, fortrædeligheder og ventetid, begynder til sidst mere eller mindre at føre sig selv bag lyset og at begrunde det over for sig selv. Han underkaster sig koncessionerne, tilpasser sin idé, laver om på handlingen og skriver de scener, han får dikteret ... kort sagt, han kastrerer sig selv!«

Hertil kan man naturligvis sige det samme, som François Truffaut sagde så tidligt som i 1956: at »censuren er et påskud for de middelmådige«. Men en sådan påstand ville være for let købt i dag. Når man laver film som »Stjålne kys« eller »Den falske brud« risikerer man nok næppe at komme i konflikt med kontrolinstanserne, hvad enten det er producenterne eller staten, det drejer sig om. Folk som både Truffaut og Chabrol får i dag lov til at lave de film, de vil (hvilket naturligvis heller ikke nu betyder, at deres film er at foragte). Man må dog ikke glemme, at der foruden dem også er en Chris Marker, en Godard og en Joris Ivens, som ikke altid har det lige let. Desuden er der også en lang række yngre filmfolk, som hver for sig allerede har lavet 2–3 spillefilm, men som må vente i årevis på at få dem vist frem. Og hvis disse første film ikke bringer de penge hjem, der er investeret i dem, kan de samme unge filmfolk formodentlig komme til at vente resten

af deres liv på igen at få lov til at optage film. »Cahiers du Cinéma« har i årevis i hvert eneste nummer bragt en liste over film, »som man absolut skal se«, men som det er umuligt at få at se, fordi der ikke er nogen biografer, der viser dem. Der er altså ikke noget mærkeligt i, at man for øjeblikket regner med ca. 80 % arbejdsløse inden for filmbranchen i Frankrig.

Også her står vi over for et kulturpolitisk spørgsmål, – ikke alene fordi den franske stat tilsyneladende ikke er særlig interesseret i at optræde som mæcen, eftersom den om året kun anvender 0,43 % af statens udgifter til kulturelle formål (dette tal dækker både musik, teater og film), men også, fordi man fra officiel side giver indtryk af, at man systematisk ønsker at sabotere alt, hvad der, siden den nye bølge blev til, har formået at skabe en vis vitalitet inden for fransk filmkunst. Den franske filmskole IDHEC, som i sin tid var en sand udklækningsanstalt for unge talentfulde filmskabere, har i årevis været inde i en alvorlig krise, bl. a. fordi den ikke længere har noget egnet sted at være. Det ser ud til, at den – trods den nuværende rektor Louis Daquins bestræbelser – kun meget vanskeligt vil være i stand til at komme ud af den nød, den for øjeblikket befinder sig i. Man kan i den forbindelse, men på et andet område, også nævne de såkaldte artcinéma-biografer (Salles d'Art et d'Essai), som i de sidste 10 år har bidraget ikke så lidt til at højne kvaliteten af de film, der vises i Frankrig. I 1966 var der 46 artcinéma i Paris og 70 i provinsen. I december i fjor var der 62 i Paris, 87 i forstæderne og 120 i provinsen. I alt svarede disse biografer altså til 6 % af alle biografer og kunne opvise 10 % af alle billetindtægter i hele Frankrig. Denne udvikling blev hovedsagelig mulig på grund af det skattefradrag, kulturminister André Malraux fik indført i 1960. Imidlertid har regeringen fra 1. januar i år af nationaløkonomiske grunde bestemt, at fradraget ikke længere skal ydes. Beslutningen er et dødbringende slag i ansigtet på de fleste af disse biografer. En tilsvarende beslutning har ødelagt selve eksistensmuligheden for de filmklubber, som i de sidste 25 år i Frankrig har gjort en filmkulturel indsats af et helt usædvanligt format. De fordeler sig på 7 sammenslutninger og har i fjor haft ikke mindre end 6½ million gæster. Det er næppe overdrivet at sige, at de har haft deres andel i, at »vanskelige« udenlandske film har vundet indpas på det franske filmmarked, ligesom man uden dem den dag i dag ikke ville have indført undervisning i filmkundskab på universiteterne Nanterre og Vincennes. Beslutningen om at kræve TVA (den franske moms) af filmklubberne vil uvægerligt på ny reducere dem til en lille kulturel ghetto.

Og hvad så ved den såkaldte »cinéma parallèle« (undergrundsfilm)? Det er som bekendt de arbejdsvilkår, Godard siden maj 1968 har valgt, fordi han ikke længere ville finde sig i at gå på akkord ved at underka-

ste sig det kapitalistiske system. Og det er disse samme vilkår, der gør det muligt at producere og distribuere de arbejderfilm, Vibeke Pedersen længere henne skriver om. Men heller ikke på det punkt må vi gøre os alt for mange illusioner. Hvilket publikum når disse private værker egentlig ud til? Hvor mange mennesker – både i Frankrig og i udlandet – har i virkeligheden haft lejlighed til at se Godards »Vent d'Est« og »Un film comme les autres«? Og hvis de har set dem, hvad har de så fået ud af dem? Disse film, der systematisk stræber efter at vende tilbage til sprogets nulpunkt og efter at nedbryde den traditionelle, af systemet »korrumpere« filmkunst, kan kun tale til et publikum, der forstår disse revolutionære bestræbelser, og som altså allerede på forhånd er omvendt. De kan i det lange løb næppe bidrage til at løse krisen inden for fransk film. Hvis disse film skal påvirke udviklingen, må de også vises i almindelige biografer og for et almindeligt publikum, og det er netop, hvad disse undergrundsinstruktører – i hvert fald for øjeblikket – nægter at indlade sig på.

ET LYS PUNKT

Et af lyspunkterne i den nuværende filmsituation i Frankrig ser ud til at være oprettelsen af SRF (Société des Réalisateurs de Films = Filminstruktørernes Sammenslutning), der med Robert Bresson som æresformand og Jacques Doniol-Valcroze som aktiv leder samler 216 instruktører, dvs. alle de filmfolk, der for øjeblikket tæller i Frankrig. Sammenslutningen, som blev oprettet af de såkaldte »états généraux du cinéma« (filmbranchens stænderforsamling) i kølvandet på begivenhederne i maj 1968, bestræber sig med stort tålmod og en udpræget sans for realiteter at føre enkelte af de mere eller mindre utopiske reformer ud i livet, som blev foreslået i studenteroprørets hektiske uger. SRF kæmper således fod for fod imod censurkommissionens alt for vilkårlige beslutninger. For kasne nylig har den endog startet en noget bredere opinionskampagne imod selve censuren som sådan. Også på et andet område har den gjort sig gældende, idet den to gange under den alt for officielle og efterhånden helt ligegyldige Cannes-festival har fået arrangeret »la quinzaine des réalisateurs«, der nærmest må betragtes som en parallelfestival.

Det er klart, at såvel filmbranchen som de statslige instanser gør deres bedste for at bekæmpe og begrænse sammenslutningens stigende indflydelse. De bestående magter kæmper forståeligt nok for at bevare deres monopol. Men den udvikling, der i de senere år har fundet sted både i Brasilien, Tjekkoslaviet, Ungarn og Japan, er for de fleste af de franske filmfolk, der ønsker at reagere imod den nuværende tingenes tilstand, et bevis på, at det trods alt kan lade sig gøre at lave filmkunst, der ikke er totalt steriliseret, og at vise noget andet og mere end det rent officielle på filmplættet.

JEAN COLLET

FRANSK FILM I DAG

I juni måned i år arrangerede en gruppe filmstuderende fra Københavns Universitet en studierejse til Paris, hvor de bl. a. traf den franske filmskribent Jean Collet, der under en helt uformel samtale på en times tid gav dem et overblik over situationen inden for fransk film i dag. Det er dette mundtlige indlæg i dets oprindelige og til dels improviserede form, vi her bringer i dansk oversættelse.

Jeg har altid skrupler, når jeg taler om fransk film, fordi jeg ikke længere er sikker på, om man i vor tid stadig kan karakterisere film som værende af en bestemt nationalitet. Jeg tror, det er en slags dovenskab sammen med mange fra kritikerens side, at de stadig taler om fransk film, italiensk film, amerikansk film osv. Det er et spørgsmål, man bør overveje. Stillet over for de enkelte film opdager man nemlig mere og mere, at produktionen er international. Eksisterer der mon i dag stadig noget, der kan kaldes fransk film? Det er slet ikke så sikkert endda.

For at få klarhed over dette spørgsmål, bliver man nødt til at gå et stykke tilbage i filmens historie. Efter min mening var man nemlig allerede med stumfilmen på vej til en international filmproduktion. Dengang håbede man, at »den 7. kunst« ville blive til et verdenssprog. Og det var stumfilmen for øvrigt også i sine bedste øjeblikke. Man behøver her bare at nævne en mand som Chaplin. Og selv om Carl Th. Dreyer var en dansk filmskaber, der i sine film udtrykte dansk liv og kultur, hindrede det ham ikke i at optage to film, nemlig »Jeanne d'Arc« og »Vampyr«, i Frankrig, og i dermed at yde sit bidrag til den internationale filmproduktion. Jeg mener, at filmen først med talefilmen blev begrænset til lande og nationer. I det moderne Babelstårn blev den igen fortrængt til de nationale sprogområder.