

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 overdrevet 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 ganske 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 lige gyldige 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, Tjekkoslovakiet, 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 filmfælledet.

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 oprindelig 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 til 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.

I dag kan vi indse, at den nyere franske filmproduktion, den såkaldte »nye bølge«, blev til under påvirkning af amerikansk film i 50'erne. Det var »Les Cahiers du cinéma«s værk i årene 1950–60. Fra begyndelsen skete det ud fra en overvældende begejstring for amerikansk film og fra trangen til at sprænge vort eget lands og kulturs grænser for at se, hvad der egentlig foregik derovre. Desuden var Astruc, denne generations første store franske filmkritiker, og mange andre med ham besat af en vis smag for det eksotiske. Amerikansk film repræsenterede for den tids unge filmfolk noget af det samme, som Mao i visse tilfælde repræsenterer for de unge af i dag. Amerikansk film ejede en sandhed og en ægthed, som ingen dengang rigtig havde øje for – især ikke fransk film, som på det tidspunkt var blevet overordentlig borgerlig.

Det er banalt at sige, men det passer ikke desto mindre, at filmen i virkeligheden altid afspejler det samfund, hvor den er opstået. I Frankrig herskede der i årene efter den 2. verdenskrig en vis skuffelse, som havde efterfulgt begejstringen over modstandsbevægelsens indsats under krigen. Man var kommet tilbage til dagliglivet med alle dets problemer. Det var en desillusioneringens tid. Man måtte søge andre steder hen for at se sine drømme gå i opfyldelse, – og det søgte man så i amerikansk film...

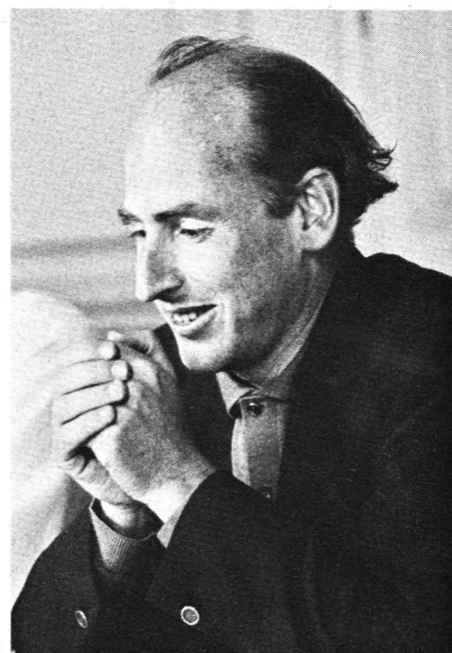
Den unge franske filmkunst, der opstod i 1959–60, kunne straks fra begyndelsen opvise to hovedstrømninger. Den ene lå i direkte forlængelse af den kritiske drejning i retning af amerikansk film. Det mest slående eksempel er Godards »Åndeløs«, der kan betegnes som en amerikansk film, optaget i Frankrig, i Paris, med en lille amerikanerinde i hovedrollen, og som er et typisk resultat af denne første strømning. Det samme gælder Truffauts »Skyd på pianisten«, som er optaget efter ameri-

kansk B-film mønster. Den anden af disse strømninger er derimod en direkte skilddring af alt, hvad der er fransk, og får et af sine mest typiske udtryk i »Ung flugt«, som er 100 % fransk, parisisk og – sikkert også – selvbiografisk.

Det er mærkeligt at se, hvordan en og samme instruktør skiftevis lader sig inspirere af disse to strømninger. Truffaut laver, som allerede nævnt, på en gang film, der er meget franske, og film af et udpræget internationalt tilsnit. »Ung flugt« og »Silkehud« er meget franske. »Fahrenheit« er derimod international, og Truffaut svinger den dag i dag mellem film som »Den falske brud«, der må betegnes som udpræget international, og »Den vilde dreng«, som er meget fransk. Også hos Godard finder man denne samme skiftet fra det ene til det andet, fra »Åndeløs« til »Den lille soldat«, der handler om Algerierkrigen – altså et problem, der i høj grad optager franskmændene. Godard optog den i Schweiz for at undgå censuren, men det, han udtrykker i filmen, angår direkte franskmændene.

Det bedste eksempel på denne form for international filmkunst er uden tvivl »Hiroshima min elskede«. At betegne den som fransk er kun delvis rigtigt. Resnais selv er ganske vist fransk, men hans film er et fuldkomment eksempel på en filmkunst, hvor kulturer og racer er blandet sammen, og som netop har sin dramatiske spænding i denne forening, dette møde i Hiroshima i 1959 mellem en fransk kvinde og en japaner, som hver især er præget af deres respektive landes historie. Men det er også Resnais, der et par år senere laver »Muriel«, som er helt igennem fransk, eftersom den er optaget i provinsen og handler om krigen i Algeriet. Det er »Hiroshima« uden Japan, – det eneste, der er blevet tilbage, er livet i en fransk provins.

Det slående i denne forbindelse er, at det er kravene fra produktionssystemet, der danner baggrunden for dette fænomen. Når filmkunsten internationaliseres, er det ikke alene, fordi de unge filmkunstnere er fascinerede af amerikansk film, – det er også, fordi man i stadig højere og højere grad laver filmene i fællesskab. »Hiroshima min elskede« er ikke fremstillet af en filmskaber ved navn Resnais, som er fuldstændig frit stillet og kan gøre nøjagtig, hvad han vil. Den er det samlede resultat af filmproduktionens uomgængelige økonomiske krav. En eller flere japanske producenter og forskellige franske havde slået sig sammen om at lave en film. Altså måtte man engagere en japansk skuespiller og japanske teknikere foruden de franske. Disse internationale økonomiske aftaler måtte Resnais rette sig efter. Renoir sagde allerede i 1952, at han var bange for at vende tilbage til Frankrig fra USA, fordi han måtte se i øjnene, at han måske ikke mere kunne lave franske film, som han havde gjort det før krigen, da Folkefronten endnu eksisterede. Og netop på det tidspunkt



Jean Collet: »Franskmændene af i dag kan ikke lide at se sig selv i spejlet.« (Fotos: Finn Thrane).

lavede han sin mest internationale film, »Guldkaret«, der allerede er som et første udkast til »Hiroshima min elskede«, – dermed mener jeg en barok film, hvor forskellige kulturer er blandet sammen. Filmen foregår i det 18. århundrede i Latinamerika, hvor nogle italienske komediantter kommer dertil og bringer forstyrrelse i det hele. Det interessante ved »Guldkaret« er netop mødet mellem disse to kulturer.

Som en afslutning på al denne tale om økonomi skal det blot lige bemærkes, at de udpræget franske film har mindst succes. »Le petit soldat«, som blev forbudt af censuren, og som først kom op tre år efter fremstillingen, var en fiasko. »De søde piger« af Chabrol, der i denne film skildrer en udpræget parisk lilleverden, hvor han nøje gengiver et bestemt samfundsmiljø, var en fiasko. Og jeg kunne nævne mange flere: »Adieu Philippines« af Jacques Rozier, »Lola« og »Englebogten« af Demy og – som et af de allernyeste eksempler – Jean Eustaches film – især »Le Père Noël a les yeux bleus«.

Man kan måske undre sig over, at så fransk film, så snart den taler fransk og skildrer et fransk miljø, ikke bliver nogen succes. Jeg tror, det er, fordi franskmændene af i dag ikke holder af at se sig selv i spejlet – og heller ikke på lærredet. Vi har for øjeblikket en tilbøjelighed til at flygte, vige udenom og søge tilflugt i forskellige former for compensation, som gør, at vi ikke kan genkende og acceptere os selv, hvis nogen viser os, hvordan vi ser ud på film. Allerede derved bliver filmen udtryk for en samfundskrise. Filmen er altid – ikke en flugt, men en omvej over den fiktion, der fører os til sandheden, – til det spejl, hvor vi ser os selv. Molière var sin samtids spejl. Heller ikke han var altid

lige accepteret og anerkendt, fordi han rakte datidens mennesker et spejl, hvor de tydeligt kunne se, hvordan de så ud. Det er meget foruroligende, når folk ikke vil tage imod et sådant spejl, men altid vil have noget andet – og *kun* noget andet – i stedet.

Denne vanskelighed tvinger efterhånden unge franske filmfolk til at være snedige og føre folk bag lyset, for trods alt at få dem til at sluge den bitre pille, de rækker dem. Derfor er det ikke udpræget fransk mentalitet og franske miljøer, de behandler i deres film. Så snart Chabrol havde lavet »De søde piger«, skiftede han til en anden genre. Men nu er han igen vendt tilbage til nogle yderst franske emner, som han imidlertid med stor dygtighed behandler under dække af international filmstil. De film, Chabrol laver i dag, »Les biches«, »Den utro hustru«, »Que la bête meure« og »Le boucher«, er meget franske, men de virker amerikanske. Chabrol har lært meget af Hitchcock. Knebet med fiktionen kan forvirre tilskuerne så meget, at de ikke mere har indtryk af at se sig selv. »Le boucher« virker på dem som en amerikansk film.

Og Chabrol er ikke noget isoleret tilfælde. Franske filmfolk forstod meget hurtigt, at de emner, de behandlede, ikke måtte være udpræget franske. De kan ikke tillade sig at skildre virkeligheden. Den er folk nemlig bange for. Derfor behandler de den i form af en drøm, en fantasi eller en mytologi. Selv »Muriel«, som jeg tidligere har omtalt som meget fransk, virker næsten som en drøm. Man kan karakterisere »Muriel« med ét ord, og det er længselen, fortiden, – en fortid, som man har svært ved at gribe og fastholde, som forbliver imaginær. Helten i »Muriel« er en fyr, der fabulerer, – man får aldrig rigtig at vide, hvad der er sket mellem ham og denne kvinde fra fortiden. Her har vi et udmærket billede af den frygt, franskmændene for øjeblikket nærer – og allerede dengang nærrede – for at genkende sig selv og for at se sig selv, som de er. De vil hellere drømme.

Det sker også, at drømmen ikke er en tilbagevenden til fortiden, men et spring ud i fremtiden. Så er det ikke mere længselen efter det skete, men tanken om det, der skal ske, man drømmer om. I Godards »Alphaville« bliver dette til en parisisk film, hvor handlingen udspiller sig i fremtiden. Eller det bliver til en tredje form for drøm, som Godard under sin udvikling finder frem til, nemlig utopien. Som eksempler på den slags filmutopier kan nævnes »Kineserinden« og »Week-end«. De foregriber det, der skal ske, men samtidig har de rod i virkelighed, som er på vej. Den utopi, der hedder »Kineserinden«, blev faktisk bekræftet af begivenhederne i maj 1968. Og det samme er for en stor del tilfældet med »Week-end«, eftersom det opbud af vold og barbari, som kendetegner »Week-end«, netop er den store trussel mod samfundet i dag.

Man kan om denne periode, der begynder i 1950 og varer til 1968, sammenfattende sige, at det er en tid, hvor Frankrig har drømt og levet i en fiktion. For øvrigt var det samme også tilfældet på det politiske område. En stor mand, som samtidig var en drømmer, havde bemærget sig dette område. Frankrig levede i en drøm, og fransk film levede i en drøm. I dag har man indtryk af, at det var oprøret i maj 1968, der gjorde en ende på drømmen og fik os til at vende tilbage til virkeligheden. Man kan ikke blive ved med at drømme. Der vil altid være et øjeblik, hvor man vågner. Maj 1968 kan imidlertid ikke helt betegnes som en opvågning. Det var snarere en kort overgang fra fantasi til virkelighed. Som om man havde drømt for meget, måtte drømmene nu gå i stykker, fordi de kom i berøring med virkeligheden. Det gør ondt, og man ser pludselig uoverensstemmelsen mellem sit hidtidige liv i illusionernes verden og virkeligheden. Det, der dengang skete, var en konfrontation mellem fantasi og virkelighed. Beviset er, at maj 1968 bragte de to filmskabere, jeg mest har omtalt, Resnais og Godard, til tavshed. Godard laver også film i dag, men det er film, ingen ser, ghettofilm, som ligger uden for det økonomiske kredsløb. Og Resnais har for øjeblikket helt lagt arbejdet på hylden. Disse filmfolk, der havde ligget længst fremme i deres søgen efter utopien, drømmen, der var en forudgriben af det, der skulle ske, eller drømmen fuld af længsel efter fortiden, føler sig pludselig som demonterede miner. Begivenhederne i maj 1968 har tvunget dem ind i andre baner.

Nu må man se i øjnene, at maj 1968 faktisk kom som et chok for fransk film. Det, der skete, var simpelthen et brud med fortiden. Efter 68 kunne man ikke mere forstå fransk film på samme måde som før, skønt de ydre virkemidler var de samme. Selv om man i dag stadig laver fiktive film, drømmefilm, har man en dårlig samvittighed, når man gør det. Det, man gerne vil have, er, at den kortslutning, der satte maj 1968 i gang, skal fortsætte. Man ønsker trods alt ikke, at se fantasiens og virkelighedens to poler fjerne sig for meget fra hinanden. Dette gør, at der stort set opstår tre forskellige typer film:

Den første, som går ud på at skabe sikkerhed hos folk, er stadig en form for flugt. Jeg tør ikke engang nævne eksempler på disse film, fordi de udgør størstedelen af filmproduktionen, som bliver mere og mere international. Lelouchs sidste film, »En mand jeg kan li'«, som er optaget i Amerika, er nok typisk i denne forbindelse. Den repræsenterer klart den sentimentale og turistmæssige virkelighedsflugt. Der er ikke mere nogen problemer! Man bliver nødt til at rejse til Amerika, fordi man ikke bryder sig om at se, hvad der foregår derhjemme.

Til gengæld er der så også den anden type film, den militante illegale film, som

så dagens lys under maj-oprøret, og som har en klar eksponent i Godard. Foruden ham er der også Chris Marker og en del ukendte, som arbejder på at skildre noget, som hidtil har været under censur, f. eks. arbejdets verden, arbejdernes levevilkår osv.

Den tredje type film er en »krisefilm«. Den er en brik i det økonomiske spil, men udtrykker socialt eller politisk ubehag, samtidig med at den benytter sig af de traditionelle fiktive virkemidler. Det berømteste – og måske mest omtvistelige – eksempel er »Z«, mens den mest vellykkede film inden for denne kategori er Jean Eustaches »La Rosière de Pessac«, som er en dokumentarfilm, fremstillet for TV, over en provinsiel tradition, ifølge hvilken man udvælger en eksemplarisk ung pige i et lille landsogn i Sydfrankrig. Gennem denne folklore, som folk kan se på som en fest, en virkelighedsflugt, behandler – og kritiserer – Eustache et meget aktuelt stykke samfundsmaskineri. Filmen skildrer en krise, et forsøg på at få et gammel folklore til at passe ind i det nye samfund, Chaban Delmas har skabt.

Til denne kategori ville jeg også henregne så forskellige film som »Pierre og Paul« af René Allio og »Le temps de vivre« af Bernard Paul, som begge skildrer fremmedgørelsesprocessen i det moderne forbrugersamfund. Selv »Min nat hos Maud« af Rohmer, hvortil drejebogen blev skrevet før maj 1968, og som hører til i en ganske bestemt – provinsiel – social sammenhæng, må henregnes til krisefilmene, – en krise, som ikke alene er psykologisk, moralsk og metafysisk, men også social. Vi har i »Min nat hos Maud« den store modsætning mellem katolikken og marxisten, hvorved en vis form for borgerlighed i samfundet sættes under debat.

Og så vil jeg vel at mærke til denne sidste kategori inden for filmkunsten føje Chabrols film, som jeg talte om for lidt siden. »Le boucher« og »Que la bête meure« er meget aktuelle og dybtgående film, som publikum i almindelighed endnu ikke formår at tyde, netop fordi de er så dybtgående. I »Le boucher« fortæller Chabrol om et møde mellem en lærerinde fra provinsen og en slagter. Det hele er en slags myte, der efter min mening skal vise os det franske samfund i dag – og vel nok de øvrige med. Lærerinden repræsenterer moralen, myndigheden og kulturen i den landsby, hvor hun har hjemme, og slagteren er en håndens arbejder, arbejderklassen, men samtidig er han også den kuede, fuld af undertrykt vold. Deres på forhånd dødsdømte kærlighed, som munder ud i en blodig og destruktiv eksplosion, er et glimrende billede på det samfund, der nu er ved at gå i opløsning, og hvor hverken kultur eller moral tjener noget som helst formål, eftersom ingen af delene mere formår at befrugte en verden, som er ved at bukke under, fordi den ikke kan ånde.

Oversat af Elli Gambell