

MARTIN DROUZY/PHILIP LAURITZEN

samtaler med franske filmfolk



Robert BRESSION

Nedenstående interview med Robert Bresson fandt sted i begyndelsen af april i år på hans private bopæl bag Notre-Dame Kirken i Paris. Det formede sig som en helt improviseret og venskabelig samtale, hvor utallige emner – også af mere privat art – blev taget op til drøftelse. Bresson ønskede derfor ikke, at samtalen skulle optages på bånd. Den her gengivne tekst er et forsøg på at opsummere det væsentlige af det, den 63-årige instruktør ved den lejlighed sagde.

– Nu ved jeg jo meget godt, at *De nærer en sand rædsel for journalister og filmkritikere, og at De heller ikke ret gerne udtaler Dem om Deres film. Derfor vil jeg bare stille Dem et spørgsmål i al almindelighed: Hvad mener De om situationen inden for fransk film i dag?*

– Jeg vil ikke lægge skjul på, at mit syn på udviklingen i dag er meget pessimistisk, og det gælder ikke alene filmen – hverken den franske eller den udenlandske, men nok så meget kulturens og civilisationens udviklingen i almindelighed. Vi går vor undergang i møde. Alle værdier – også de religiøse – er ved at gå i opløsning. Efter Vatikan-konciliet er selv den katolske kirke begyndt at følge trit, og den er under påskud af at tilpasse sig og møde menneskene, hvor de står, i færd med at sætte vigtige værdier over styr, deriblandt også inderligheden og det betragtede bønsliv. Og det samme gælder for teatret. For ganske nylig så jeg Racines »Bérénice« i Roger Planchons opsætning: Det var fuldstændig vildledende, – en parodi på en tragedie. Bérénice råber og skriger og vælter sig på jorden! Det er det

rene forræderi mod Racine. Men folk er henrykte. Hvis bare man er venstreorienteret, kan man gøre og lade, som man vil. Det er en ny form for konformisme, og den går så vidt, at man i dag ikke formår at skelne mellem inspiration og opportunisme. Hvor man skulle bygge op, bryder man ned – og alt sammen i fremskridtets hellige navn. Selv er jeg absolut ikke reaktionær, men der er trods alt visse ting, jeg ikke kan gå med til, bl. a. at man prøver på at stikke os blå i øjnene, så vi ikke kan se forskel på sort og hvidt, vildfarelser og sandhed og falske og sande værdier. På mig virker det som et brækmiddel på samme måde, som hvis man kommer salt i kaffen i stedet for sukker.

– *Og hvad så med filmen?*

– I øjeblikket gør man sit bedste for at få publikum til at blive en slags vindueskiggere. Eftersom det nu engang er blevet sådan, at man absolut skal vise alting frem og ikke overlade noget som helst til fantasien, gælder det om at drive det hele længere og længere ud, både når det gælder forbrydelser, sadisme og erotik. Prøv engang at se Viscontis sidste film »The Damned«. Den er et typisk

eksempel på det, jeg lige har sagt. Folk går ikke hen og ser denne film for at se et kunstværk eller få en kunstnerisk oplevelse i det hele taget. De går derhen for at se, hvordan det ser ud, når man voldtager og slår ihjel. Hvordan vil det lykkes ham at vise os en søn, der voldtager sin mor, eller en flok homoseksuelle tyske soldater, der bliver skudt ned med en maskinpistol? Folk går ikke mere i biografen for at opleve et kunstværk og lade sig gribe og berige af det, – de går derhen for som gennem en teaterkikkert at se ting, man ellers ikke får at se ... Personlig kan jeg slet ikke forestille mig, at situationen skulle bedre sig med tiden. Jeg tror, vi for øjeblikket er et bytte for destruktive kræfter, der er så stærke, at de nærmest må kaldes dæmoniske. For øvrigt agter jeg ved lejlighed at lave en film om djævelens eksistens og hans tilstedeværelse i verden i dag ...

– Da De jo nu alligevel rent umiddelbart er kommet ind på at tale om Deres planer, kan De måske også sige lidt om dem og ikke mindst om den bog, De er i gang med, og som De i årevis har lovet at udgive?

– Jeg må indrømme, at det ikke bliver lige med det samme. Jeg har samlet en masse noter, og forskellige afsnit af bogen er da også allerede skrevet. Men jeg kan ikke rigtig komme i gang med arbejdet og få den gjort færdig – af to grunde. For det første, fordi jeg altid er fuldt optaget af min næste film, som jeg til enhver tid synes er vigtigere og haster mere end at skrive en bog. Og for det andet fordi jeg er bange for, at den bog, jeg er i gang med, vil skabe megen polemik og uvilje imod mig på grund af min holdning over for de professionelle skuespillere. De kan ikke undgå at blive rasende over, at jeg vil tage brødet ud af munden på dem.

– Og hvad så med Deres næste film?

– Den vil jeg meget snart gå i gang med at optage i England. Det bliver »Lancelot du lac«. Jeg har tænkt på den og arbejdet med den i årevis, – længe før jeg lavede »Mouchette«.

– Hvorfor optager De den i England?

– Simpelt hen, fordi der ikke er noget fransk filmselskab, der vil påtage sig at lave

den film. Derfor var jeg nødt til at finde et uden for Frankrig. Sådan ser situationen ud i øjeblikket, – den er rent ud sagt paradoksal. Producenterne siger: »Bresson er ikke nogen god handelsvare.« Og dog skaffer mine film penge i kassen. Men jeg skal indrømme, at de ikke gør det lige med det samme. Først i det lange løb – efter nogle år, begynder mine film at betale sig. Og det er producenterne ikke vant til, – de vil se penge øjeblikkelig. Derfor vil de også kun lave film, der omgående bliver en succes.

– Stemmeføringen er jo et meget vigtigt element i Deres film. Afkrækker det Dem ikke fra at arbejde med engelske skuespillere?

– Nej, jeg kan selv godt engelsk og tror ikke, der bliver vanskeligheder i den retning. Og for resten heller ikke, hvad angår valget af skuespillere. Jeg er endnu ikke gået i gang med at finde dem. Det er for øvrigt efterhånden blevet et ret underordnet problem for mig.

– Vil De stadig bruge farve? Alle, der har fulgt Deres udvikling inden for filmen, har været temmelig forbausede over at se Dem opgive det sort/hvide og lave »Barnebruden« i farver. Det har chokeret dem en lille smule, – og det er måske grunden til, at Deres sidste film (i hvert fald i Danmark) ikke har haft den samme succes som »Mouchette« eller »Hvad med Balthazar?«. Hvilke resultater er De selv kommet til på det punkt?

– Jeg kan kun sige, at når jeg ikke har brugt farve i mine tidligere film, er det simpelt hen, fordi en film i farver koster ca. en tredjedel mere end en sort/hvid film. Jeg havde ikke penge til andet. Men jeg ville ønske, jeg havde haft det, for farverne gør det hele mere realistisk. Men samtidig er jeg fuldstændig klar over den risiko, man udsætter sig for ved at bruge dem. Man risikerer, at filmen bliver splittet og uden fast struktur. Den bliver meget mere spredt. Og hvis farverne er forkerte, bliver hele filmen forkert. Men på den anden side bliver den, som jeg lige sagde, mere realistisk ... For øvrigt skal man være varsom med ordet realistisk. Man kan nemlig ikke komme uden om, at man undertiden med kunstige og konventionelle midler kan få en virkelighed frem, der er mere virkelig end den, vi kender fra naturens hånd. En blanding af forlorent og ægte

bliver altid forlorent. Men blander man forlorent med forlorent kan det undertiden give noget ægte. Og det er netop tilfældet med teatret, hvor alt bygger på det engang vedtagne: kulisserne, spillet, belysningen osv. ... Når det naturalistiske teater er så ulideligt, er det, fordi det gør sit bedste for at placere forlorent og ægte side om side. De ved nok, hvad Goethe sagde, da han engang så et maleri, som ikke var en slavisk efterligning af naturen: »Jeg kan lide det, fordi træernes skygger vender imod solen.« Kompositionen i billedet krævede, at skyggerne var malet på den måde. Efter min mening må man skelne imellem det ægte og det virkelige og gøre sig klart, at ægtheden i et billede ikke er identisk med ægtheden i naturen. Og på samme måde er ægtheden i en film ikke identisk med ægtheden på teatret. Skuespil optaget på film er en forloren kunststart, som ikke har nogen fremtid for sig, – det er »cinéma«, biografteater. Kun »cinématographe«, filmkunsten er ægte.

– Er det af lignende – dvs. af æstetiske – årsager, De i »Mouchette« har anset det for nødvendigt at foretage en så gennemgribende forandring af den figur, Bernanos havde skabt? Hvis jeg husker ret, har De selv sagt, at De, mens De lavede filmen, lidt efter lidt fik en helt anden opfattelse af pigeskikkelsen, og at De fik denne opfattelse på grund af Nadine Nortier, som for Dem ikke alene var en skuespiller, men en »model« i samme betydning, som man taler om modellen til et maleri. Ved sin måde at være på, har hun på en vis måde påvirket filmen. Det ser altså ud til, at De i det tilfælde har givet efter for psykologiske overvejelser ...

– Overhovedet ikke! Jeg er slet ikke interesseret i psykologi. Når jeg vælger mine skuespillere eller »modeller«, prøver jeg hverken at finde fysisk eller psykisk lighed. Til Mouchette havde jeg fundet en lang ranglet fjortenårs pige, der fuldstændig svarede til Bernanos' beskrivelse, men hendes forældre ville ikke have, at hun spillede med i filmen. Så måtte jeg henvende mig til en anden, som af ydre ikke svarede helt så godt til den person, Bernanos har skildret. Men det betyder ikke noget. Og nu søger jeg heller ikke engang efter psykisk lighed. Den eneste betingelse, for at jeg skal kunne arbejde, er, at de skuespillere, jeg arbejder med, ikke stiller sig direkte i vejen for det, jeg har tænkt mig. Det interessante, når man tager fat på en film, er netop ikke nøjagtigt at vide, hvordan den vil udvikle sig. Under optagelsen prøver jeg ustandselig at berede mig selv nye overraskelser. Alt, hvad der sker, skal være uventet – naturligvis dog inden for visse rammer! Jo mere jeg lader mig overraske, jo mere ægte føler jeg mig. Min indstilling, når jeg laver en film, er den samme som en portrætmalers, som også prøver på at være ikke realistisk, men ægte. Den ægthed, der her er tale om, har intet at gøre med den, man normalt finder i et fotografi, selv om også fotografiet har mulighed for at gengive den. Men når man har optaget 600 indstillinger, kommer personernes indre ægthed til syne.

– For mig ser det ud, som om De i »Barnebruden« har lavet lidt om på emnet i Dostojevskijs fortælling, ligesom De i sin tid ændrede en del ved Bernanos' roman.

– Det har De ret i. Og når jeg tillod mig

Bemærkninger om filmkunsten

Der er to slags film: dem, hvor man bruger teatrets virkemidler (skuespillere, iscenesættelse osv.) og benytter kameraet for at gengive, og dem, hvor man bruger filmkunstens virkemidler og benytter kameraet for at skabe.

*

Filmkunsten er en skrift (eller et maleri) med lyde og bevægelige billeder.

*

En film kan ikke være et skuespil, for et skuespil kræver en levende kontakt. Men den kan, ligesom fotografiske optagelser af teaterstykker eller billedteater være en fotografisk gengivelse af et skuespil.

En fotografisk gengivelse af et skuespil kan sammenlignes med en fotografisk gengivelse af Donatello's *Apostlen Johannes* eller af Vermeers *Ung kvinde med Halsbånd*, hvor den fotografiske gengivelse hverken har skulpturens eller læreredets værdi, udstråling eller pris. Den skaber det ikke. Den er overhovedet ikke skabende.

*

De film, der laves i dag, er historiske dokumenter til arkivering, hvor man kan se, hvordan fru X og frøken Y spillede komedie i 1970.

Robert Bresson

Jean-Daniel POLLET



»I »Barnebruden« behandler jeg menneskenes manglende evne til at kommunikere med hinanden.«

at gøre det, var det, fordi novellen fra Dostojevskijs hånd var *dårlig*. Jeg ville f. eks. aldrig have tilladt mig at lave noget om ved »Brødrene Karamasov«. Men det kunne jeg godt gøre med »Barnebruden«, som langt fra er noget mesterværk. Det tema, Dostojevskij behandler i den, er skyldfølelsen. Manden spørger sig selv: Er jeg skyldig eller ikke? I filmen har jeg givet fortællingen et andet indhold. Her drejer det sig om menneskenes manglende evne til at komme i kontakt med hinanden. Noget andet, der interesserer mig ved denne fortælling, var manden, der faldt i tanker ved siden af sin døde kone. Det tvang mig til at løse et rent filmisk problem på grund af de stadige spring fra nutid til fortid og dermed fra døden til livet.

– Har De andre planer ud over »Lancelot du lac«?

– Ja, jeg havde blandt andet også planer om at lave en film for De Laurentiis om verdens skabelse og syndfloden. Skabelsen har altid interesseret mig meget som emne. Jeg var kommet temmelig langt med denne plan, idet jeg allerede sammen med 30 gartnere havde »genopbygget« hele det jordiske paradys. Men da det først var kommet så vidt, gik det op for mig, at De Laurentiis ikke ville give mig frie hænder, og så nægtede jeg at fortsætte. Nu er planen taget op igen på andre betingelser, der giver mig fuldstændig frihed til at gøre nøjagtig, hvad jeg vil. Jeg håber, der bliver noget ud af det. Haven eksisterer for øvrigt endnu, og vi kan godt bruge den til filmen.

– Hvad er det, der interesserer Dem ved dette emne? Er det den bibelske tone, der optager Dem?

– Nej, absolut ikke. I hvert fald ikke direkte. Det er som bekendt ikke emnet, der giver filmen stil. Man kan tage et fuldstæn-

dig anti-religiøst emne og lave en religiøs film ud af det – og omvendt! I dag er så godt som ingen af de film, der er lavet over et religiøst emne, religiøse, og de fleste dramatiske film er heller ikke dramatiske ... Det, der interesserer mig, er at skildre verden og menneskene i deres oprindelige tilstand. Det er det modsatte af verden af i dag. I verden i dag har vi ikke mere direkte kontakt med tingene. Et eksempel på dette er en del af de skibe, amerikanerne bruger til krydstogter, og hvør folk lever som i en undervandsbåd med air-conditioning og alt muligt. Deres eneste kontakt med vandet er, at de ser det på et lærred. Her har vi et typisk billede på verden i dag, hvor vi kun ser tingene omkring os i et spejl ...

– De virker ganske overordentlig pessimistisk!

– Jeg tror bare, jeg er klarsynet. Jeg føler gennem en slags antenne, at verden går en åndelig og materiel katastrofe i møde. Men den åndelige kommer først, fordi folk i vore dage går gennem livet med lukkede øjne. De forstår ikke mere at lukke dem op, og de kender ikke mere tingenes værdi. Filmene, den illustrerede presse og fjernsynet opdrager os ustandselig til ikke selv at tænke. Livet er blevet et mareridt. Paris er blevet en hæslig by. Den er uundværlig, fordi det er der, det foregår, men samtidig er den blevet umulig at leve i. Alting bliver amerikaniseret. Og det er efter min mening roden til alt ondt. Baudelaire sagde allerede i 1850, at amerikanerne var et folk, der var gået direkte fra barbari til dekadence uden at have passeret civilisationen undervejs. Og nu gør vi som de, – vi forveksler tingenes pris og værdi. Derfor er det også blevet umuligt at lave film i Frankrig, med mindre man vil bruge Belmondo, Delon eller Brialy ...

M. D.

Jean-Daniel Pollet, som er født i 1936, har allerede præsteret et betydeligt arbejde inden for filmkunsten. Foruden en række udsendelser i fransk fjernsyn (bl. a. 10–12 udsendelser i serien »Dim Dam Dom« og en om den græske forfatter Kazantzakis) har han lavet flere kortfilm: »Pourvu qu'on ait l'ivresse« (1957), »La ligne de mire« (1959–60) og »Méditerranée« (1963), som af avantgarden inden for filmkunsten endnu den dag i dag betragtes som et banebrydende værk af enestående karat. Senere har Pollet så desuden lavet en række noget længere film: »Une balle au coeur« (1965), »Tu imagines Robinson« (1968), »L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« (1969) og »Le maître du temps«, som han optog i Brasilien og gjorde færdig i maj i år. Betegnende for disse film er det, at praktisk talt ingen endnu har haft lejlighed til at se dem. Jean-Daniel Pollet er ikke nogen filmskaber, man regner med inden for det eksisterende udlejningssystem. Og som det fremgår af nedenstående interview, er han også på andre områder en outsider, – ikke mindst hvad sproget og den filmiske udtryksform angår.

– Hvorfor er det umuligt at få Deres film at se selv i Frankrig? Hvorfor bliver de ikke vist i biograferne?

– Af flere forskellige grunde. Hvad »L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« angår, er det ikke lykkedes de to medproducenter at komme til forståelse med hinanden, og for øjeblikket ligger de i proces. Derfor har det hidtil været umuligt at få filmen ud. Det er altså, hvad man kan kalde hændeligt uheld. Hvad mine øvrige film angår, er de alle sammen blevet vist på filmmuseet i Paris, nogle af dem også i fjernsynet og i filmklubber, men ingen af dem har været vist i biograferne. Men det er måske, fordi de ikke har fortjent det, fordi ingen af dem er gode nok. Jeg tror faktisk, at selv eksperimentalfilmene, når de når en vis kvalitet – dvs. når kvaliteten er absolut indlysende – formår at sprænge alle de skranker, der opstilles af systemet. Når mine film ikke kommer frem, er det altså ikke, fordi der »hvisler en forbandelse over dem«, men fordi de ikke er så vellykkede, som de burde være. Det er altså min egen fejl, fordi de stadig ikke virker tilstrækkeligt på andre.

– Hvad siger Deres producent så til det?

– Han er meget forstående. I virkeligheden er han en af de mest intelligente producenter i hele Frankrig. Det er lederen af Argos Film, Anatole Dauman. Jeg har en

slags gentleman agreement med ham, hvorved jeg er knyttet til hans selskab i 10 år. Da jeg skulle optage min sidste film, »Le maître du temps«, som blev finansieret af United Artists og Lelouch i fællesskab, måtte jeg først have hans tilladelse, før jeg kunne begynde at samarbejde med andre. Til gengæld viser han mig tillid og giver mig al den tid, jeg har brug for, til at lave mine film. Jeg har det på en måde ligesom en maler, der har fundet en mæcen, så han kan tillade sig helt at hellige sig sit malerarbejde og ikke behøver at bekymre sig om noget som helst andet. Min producent ønsker slet ikke at gå igennem Artcinemas distributionssystem. Han vil nemlig ikke have, at jeg øjeblikkelig får klistret en etikette på mig og bliver sat i bås som avantgardist. Han opmagasinerer simpelt hen mine film og venter på den dag, de kan komme ud gennem de gængse kanaler. Og det varer måske slet ikke så længe. United Artists har nemlig i sinde at lancere »Le maître du temps«, som så formodentlig vil hjælpe med til at bane vejen for de andre.

Det skal for øvrigt tilføjes, at mine film har været yderst billige – 5–700.000 frs. Når bare de kommer i fransk, canadisk eller andre landes fjernsyn og til en vis grad også i filmklubberne, skulle det være muligt at få pengene hjem. Tre fjerdedele af udgifterne i forbindelse med »Tu imagines Robinson« er således allerede kommet ind gennem fransk fjernsyn.

– Er det almindeligt, at nye film vises i fjernsynet?

– Ja, nogle film produceres endda direkte af fransk radio og fjernsyn i samarbejde med et eller andet filmselskab. Det var f. eks. tilfældet med »Mouchette«. I år vil der blive fremstillet 10 film på den måde. Fjernsynet forpligter sig til ikke at bringe dem før et halvt år efter, at de første gang har været vist i biograferne.

– Men hvad nu med de film, der kun er blevet vist på filmmuseet? Længes De ikke efter at høre, hvad publikum og kritikerne mener om dem.

– Nej, for jeg tænker overhovedet aldrig på publikum. Det betyder ikke, at jeg ikke respekterer det, men det optager mig slet ikke. Naturligvis vil jeg gerne have, at filmene når ud til det hurtigst muligt, men det er ikke det, jeg først og fremmest arbejder hen på.

– Vil De ikke sige noget om de temaer, De benytter i Deres film?

– Det karakteristiske ved mine film er snarere det afvisende end det positive. Jeg tror, at de traditionelle psykologiske og dramatiske handlingsformer er forældede, og at man må se at finde frem til noget andet i stedet. Godard har forstået det, men Truffaut og Chabrol har ikke forstået det. De har ladet sig indfange af det gængse produktionssystem, hvor det gælder om at lave manuskripter med et reglementeret handlingsforløb, og så er de gået lige i saksen. De har ikke forstået, at den nye bølges principper i dag er totalt forældede. Al fransk filmkunst i fremtiden kan kun blive efter-godardsk. Godard er den eneste, der har lavet interessante film i Frankrig i de sidste 10 år.

– Synes De også, hans sidste film er interessante?



Scene fra »Tu imagines Robinson«.

– Ja, for han har forstået, at det er vanskeligt for ikke at sige umuligt at lave film, der har en eksistensberettigelse. Han ligger stadig foran os alle sammen i kraft af sin indstilling, som får ham til at nægte at optage visse ting. Den eneste måde, man kan overgå ham på, er ved at optage endnu mindre end han ...

– Ja, men i yderste instans måtte man jo så simpelt hen gå i strejke og holde op med at lave film i det hele taget.

– Måske! Men et er i hvert fald sikkert, og det er, at vejen ud af det nuværende dødvande ikke er en tilbagevenden til de gængse metoder. Det ville være identisk med tilbagegang, og det har ingen mening, for man kan ikke dreje tiden tilbage.

– Hvilken retning er så den rigtige?

– De film, som man burde lave (og som jeg bestræber mig for at lave), skulle være for filmkunsten, hvad den moderne roman er for litteraturen. Der er ingen tvivl om, at den moderne roman indeholder meget, der ikke er noget værd. Men lige så indlysende er det også, at forfatterne i løbet af de sidste 10 år har banet nye veje, netop fordi de har givet afkald på at bygge handlingen op efter de traditionelle mønstre. Og det samme burde man gøre inden for filmen. Jeg tror, det er lykkedes mig i »Méditerranée«, men den film har også kostet mig 3 års arbejde. Jeg har selv måttet finansiere den ved at lave film på bestilling ved siden af, og den har kostet mig en million, som er fuldstændig tabt. Den slags er det rene selvmord. Derfor har jeg efter »Méditerranée« måttet lave film, hvor jeg prøvede på at etablere en bedre forbindelse med omverdenen ved at

vende tilbage til en fiktion, der tilsyneladende nærmede sig en handling. Men jeg håber snart at genoptage mine forsøg der, hvor jeg slap i »Méditerranée«, hvor jeg havde taget afstand fra enhver form for handling og logisk forbindelse mellem billederne i det hele taget. Men det betyder slet ikke, at man kan tillade sig hvad som helst. Det er nemlig med disse film som med abstrakt malerkunst. Man må kunne skelne mellem det eksperimentelle og det uformelle, mellem dristighed og kaos og mellem mangel på logik og mangel på sammenhæng.

– For mig at se eksisterer der for øjeblikket to tendenser inden for filmkunsten. Der er de filmfolk, der bestræber sig for at lave film, der ser ud som film. De gør altså deres bedste, for at man intet øjeblik skal glemme kameraets eksistens. Og så er der de andre, der – som Rohmer – gør, hvad de kan, for at være fuldstændig selvudslettende i stilen, og for at få publikum til at glemme, at det er film. Hvilken af disse to linjer vil De henregne Dem selv til?

– Det er umuligt for mig at sige, for når alt kommer til alt, ved jeg det faktisk ikke. I 10 år har jeg tilbragt hele nætter med at diskutere film med mine venner. Jeg var helt skør med Godard, – og det er jeg stadig! Og så kommer Rohmer pludselig med »Min nat hos Maud«, der virker fuldstændig realistisk, og som altså er lige det modsatte af det, vi selv er gået ind for. Og dog kan man ikke komme uden om, at det er filmkunst. Man kan altså aldrig finde ud af det! Hvad er filmkunst egentlig? Er det Rouch, Godard, Rohmer, Taty eller Keaton? Det er alle dem, der laver gode film. Når det kommer til stykket, kan man ikke opstille hverken love eller forskrifter for, hvordan en film skal være. Og jo mere jeg bliver klar over det, jo mindre taler jeg om filmkunst. Jeg

Philippe GARREL

indskrænker mig til selv at lave film, for jeg tror, at filmkunsten i sidste instans hverken udvikler sig i kraft af, hvad man siger eller skriver, men af filmene selv.

– Men når De ikke kan sige, hvad filmkunsten er, kan De måske sige, hvad den ikke er?

– Ja – eller rettere sagt, jeg kan sige, hvad der ikke interesserer mig selv. For øjeblikket tager jeg afstand fra al fransk filmkunst undtagen Godard. Det betyder ikke, at jeg synes, at Chabrols, Bressons eller Truffauts film er dårlige, men de siger mig intet. Når jeg ser dem, ser jeg det samme, som jeg har set de sidste 20 år. Det, der sker for øjeblikket, f.eks. begivenhederne i maj 68, studentoprøret og hippierne, er ikke blevet fulgt op eller kommet til udtryk i fransk film, der stadig bliver ved med at fungere, som den altid har gjort. Frankrig er vendt tilbage til det punkt, hvor det befandt sig før 68. Og alligevel er der mennesker, der er blevet anderledes. Men hvor mange drejer det sig om? Er det 1.000, 10.000 eller 100.000? Det ved jeg ikke. Men nogle er der i hvert fald, og det er dem, der nu skulle komme ud af busken og gøre noget ved tingene.

– Er det dét, De har prøvet på i »Le maître du temps«?

– Ja, men kun til en vis grad. Manuskriptet var nemlig allerede skrevet længe før maj 68, og jeg var ikke i stand til at ændre det så meget, som jeg burde. Strukturen var allerede fastlagt, og jeg var nødt til at bevare den.

I min næste film derimod, som jeg arbejder på for øjeblikket, er majbegivenhederne hele tiden med under overfladen. Filmen handler om to unge mænd og en ung pige i juni 68. De har bestemt sig til at nå havet i fugleflugtslinje uden at følge de sædvanlige veje. Det gør, at de oplever Frankrig på en helt ny måde ved ikke mere at se det fra autobanerne. I filmen vil jeg behandle det forhold, der udvikler sig mellem de to unge mænd og pigen, og bag det alt sammen ligger hele tiden fugleflugtslinjen som en besættelse. Der tales ikke direkte om det, der skete i maj, men de unge mennesker kommer fra Paris og har været med på barrikaderne, og er stadig under indflydelse af det, de har oplevet. På den måde kan jeg uden direkte at nævne maj 68, skildre følgerne af det, og hvad det har betydet for mig selv. Nu, hvor tingene er kommet på en afstand af to år, mærker jeg bedre, hvor dybt jeg er påvirket af maj-revolten.

– Hvorfor synes De ikke, De kan tale direkte om maj-begivenhederne? Er det, fordi De er bange for censuren?

– Ja, måske! Censuren er et forfærdeligt problem i Frankrig, en stadig hæmsko, som gør det umuligt at behandle de emner, man gerne ville. Algierkrigen er f.eks. stadig tabu, selv om det er 10 år siden, den fandt sted. Og det samme gælder formodentlig maj 68. Men samtidig tror jeg nu heller ikke, det kan lade sig gøre at behandle dem direkte.

– Så tror De altså ikke på politiske film?

– Den rigtige måde at lave politiske film på, er for mig ikke at behandle politiske emner, men at lave film, der er anderledes.

M. D. og Ph. L.

Philippe Garrel er født i 1949 som søn af skuespilleren Maurice Garrel. Han har allerede på nuværende tidspunkt lavet tre kortfilm: »Les enfants désaccordés«, »Droit de visite« (begge i 1966) og »Actualités révolutionnaires« (1968) foruden adskillige spillefilm: »Anémone«, som han indspillede på 16 mm til det franske fjernsyn (1967), »Marie pour mémoire« (1967), »Le révélateur« med Bernadette Laffont og Laurent Terzieff (maj 1968), »La concentration« med J. P. Léaud (juni 1968), »Le lit de la Vierge«, som er optaget i cinemascope, med Pierre Clementi (1969) og »La cicatrice intérieure« (som endnu ikke var færdig i april 1970). Hvad den sidstnævnte angår, har Garrel indtil nu optaget en hel del af scenerne i amerikanske og ægyptiske ørkenområder, og de næste har han i sinde at optage i grotterne i Afrika eller i Syditalien.

– Så vidt jeg har forstået, er Deres film ikke blevet solgt gennem udlejningsselskaberne. Hvordan har De båret Dem ad med at finansiere dem?

– »Marie pour mémoire« har jeg selv finansieret. Den har kun kostet 70.000 frs., og det tog fem dage at lave den. »Le révélateur« har også været meget billig. Det er en stumfilm uden hverken tale, lyd eller musik. Jeg optog den i Schwarzwald i Tyskland uden nogen som helst forberedelser på slump alt efter de landskaber, jeg kom igennem. Det tog en uge at optage den og en uge at klippe den. Og selv om »La concentration« er en farvefilm, har den kun kostet 80.000 frs. med halvanden times spilletid. Da jeg optog den, lukkede jeg mig inde i tre dage med to skuespillere i et studie med en eneste filmdekoration.

– Hvorfor er Deres film ikke kommet ud ad normal vej?

– Jeg er overhovedet ikke interesseret i at lave kommercielle film. Mine film er blevet vist på det franske filmmuseum og ellers ikke. Selv de såkaldte Artcinema-biografer spiller efterhånden alle mulige slags film. De er færdige – helt uden interesse. Situationen er for øjeblikket den, at det eneste, man kan gøre, er at opmagasinere filmene, og det gør jeg så! De fleste filmfolk bruger det meste af deres tid til at sælge det, de har lavet, og gøre reklame for det. Hele ulykken er, at det efterhånden er blevet en profession, en slags industri, at lave film. For mit vedkommende er det sådan, at jeg simpelt hen laver filmene – uden at gå på akkord, og det er det hele. Alt det andet bekymrer jeg mig slet ikke om.

Det er vigtigere for mig, at Jean-Pierre Lévevre og nogle af de andre unge ser mine film, end at et stort publikum ser dem. Det er på den måde, der sker fremskridt inden for filmkunsten.

– Ja, men bliver det så ikke bare en filmkunst for de indviede?

– En film kan kun laves af en enkelt mand, der går i enrum og koncentrerer sig om det, han gør. Når man nu engang har taget afstand fra det aktuelle kultursystem, er der kun en ting at gøre, og det er at prøve sig frem. Hvad er et kamera? Hvad sker der, når man udløser et kamera? Det er de spørgsmål, jeg prøver på at besvare. Jeg arbejder ikke for publikum. Filmkunsten har ikke noget socialt sigte. Den er et mål i sig selv, en personlig beskæftigelse. Man laver ikke film for de andre, men for sig selv. Det vigtige er selve det at skabe – ikke at have skabt. Optagelsen er en særlig privilegeret tid, hvor de, der er med, hensættes i en fantastisk tilstand af indadvendthed. Hele verden ligger i dyb koncentration. Deltagerne er spændte, – deres sanser er lysvågne. Alle giver i det øjeblik langt mere af sig selv, end de plejer at gøre til daglig. For mig er den tid, der går med en optagelse, en slags ceremoni, der nærmer sig det magiske. Derfor ville jeg helst altid optage på 70 mm. Og det er også derfor, jeg i mine film kun kan bruge skuespillere, der samtidig er mine venner, og at jeg altid bruger den samme fotograf, Michel Fournier, som også er min ven. Under en optagelse ved man efter et øjebliks forløb ikke mere, hvem det egentlig er, der laver filmen, – om det er en selv eller de folk, man har omkring sig. Det, man på forhånd har forestillet sig, tager form, uden at man behøver at sige et eneste ord. Der er heller ikke noget at rette hverken på den skuespiller, der lige netop er i gang, eller på teknikerne. Man ved ikke mere, hvad man selv er herre over og hvad ikke. Det, man på forhånd har tiltællagt, skrider fremad som en liturgisk handling. Og det overgår samtidig alle ens forventninger. Det er det, der er det vidunderlige, og som gør, at man er fuldstændig tom, når man går derfra ...

– Vil det så sige, at De ikke ofrer ret megen interesse på klipningen?

– Ja, klipningen betyder ikke noget. Jeg bruger den samme indstilling meget længe (der er f.eks. kun 35–30 indstillinger i »Le lit de la Vierge«). Man behøver altså bare at klistre optagelserne sammen i rækkefølge, – så er filmen færdig. For mit vedkommende er det under selve optagelsen, det hele foregår. De små fif, man bagefter kan lave for at strukturere filmen, føjer ikke noget til det, der allerede er gjort.

– Er der da hverken indhold eller en bestemt orden i Deres film?

– Jeg tror, at alle film i virkeligheden har en og samme struktur. Når det kommer til stykket, er en film altid et menneske, der fortæller om sig selv. Men alle mennesker er i virkeligheden gjort af det samme stof. De fødes, vokser, elsker og dør. Handlingsforløbet er altid det samme. Begivenhederne mellem fødsel og død kan så være mere eller mindre lodige og som følge deraf mere eller mindre interessante. Men når alt kommer til alt, er det alligevel altid det samme. Ved at

tale om mig selv og mine egne drømme fortæller jeg noget tidløst og universelt.

– *De siger, at De laver film for Deres egen skyld. Men De vil vel trods alt gerne have, at de bliver set. Filmkunsten er jo ikke bare en slags psykoanalyse, – den er også et sprog og dermed et middel til at meddele sig til andre.*

– Ja, men den er et medium, som ikke virker gennem det fornuftmæssige. En film skal slutte en strøm, der går igennem hele salen. De mennesker, der ser den, skal bringes i den samme tilstand af kollektiv psykose, som vi andre var i, da vi optog den. Forevisningen skal virke lige så magisk som optagelsen. Det er et spørgsmål om bølgelængde. Folk siger gerne, at den film kan de lide, og den kan de ikke lide, – og det har de ret i. Man kan ikke ræsonnere om en film, – man kan bare tage imod den. Vi må blive klare over, at de bølger, de fleste film udløser, er ganske overordentlig kvalmende. Jeg prøver på at gøre det anderledes. Filmfolkene i dag skaber angstpsykoser, men det er da langt mere interessant at skabe en psykose af harmoni. »Den andalusiske hund« er en meget vellykket film, fordi den, hvad drømmen angår, er selviagttagende. Men drømmen hos Buñuel er desværre næsten altid et mareridt. Filmkunsten har endnu til gode at indfange den fuldstændig harmoniske idealdrøm. Jeg har i hvert fald endnu aldrig oplevet, at den har gjort det. Alle franske film er kørt fast i det psykologiske. Selv Bressons film er karakterfilm. Det, vi skal nu til, er det universelle: manden der filmer kvinden (ikke en mand, der filmer en kvinde). Så er alt sagt.

– *Med de individualistiske synspunkter, De har, kan De vel næsten ikke mere være enig med Godard?*

– Godard har været mit forbillede lige fra begyndelsen. Jeg har været begejstret for alle hans film. Og det er næsten de eneste, jeg har set, for de har alle de andre i sig. Men der er to ting, man må skelne imellem hos Godard, og det er 1) hans kultur, som han gør sit bedste for at videregive til andre, – det er hans måde at afspejle verden på, og 2) det subjektive, at han filmer sin kone. Det interesserer mig slet ikke, at han afspejler verden. Og hvad det andet element, det subjektive, angår, er det nu fuldstændig ude af billedet i hans film. Altså er der ikke noget tilbage! For øjeblikket indskrænker Godard sig til at popularisere den sociale avantgardes slagord. Men det er en forkert vej, han er slået ind på. Det er ikke filmkunstens opgave! Det er f. eks. en fuldstæn-

dig misforståelse at stå på barrikaderne med et kamera i hånden, for på den måde får man ikke noget forhold til tingene. Hvis man filmer en kamp på en barrikade, er man tilskuere. Man står selv uden for det, der sker. Og når man så senere viser en sådan film, er det løgn, for dermed siger man: »Der kan I bare se, – jeg har selv været med!« Men i virkeligheden var man slet ikke med. Det var netop som en protest imod det, at jeg optog »Actualités révolutionnaires«. Ved at vise en strejke, når det hele er forbi, eller ved at vise barrikaderne støtter man det bestående, fordi den slags film virker som et bedøvende middel. Det er ligesom at vise en pige uden tøj på. Det virker overhovedet ikke provokerende, – tværtimod! De mennesker, der ser det, får udløsning for deres nysgerrighed eller deres aggressionskomplekser. Det bliver til en filmkunst for veteraner. Det er fuldstændig overflødig at bruge sin tid på at vise og kommentere noget, der allerede er sket. Ved at tale om en strejke neutraliserer man de nye bestræbelser, der skal til for at komme videre, – man ser tilbage i stedet for at se fremad. Det er det, de såkaldte politiske film netop gør. De kæler for folks gode samvittighed, fordi tilskuerne finder en slags alibi i dem. Filmkunsten må ikke være et sted, hvor publikum lader sig underholde og dyrker sin gode samvittighed. Men det er netop, hvad den er blevet til under det kapitalistiske system. Nej, en film skal virke forstyrrende, – den skal virke som en brosten, der med et plask falder ned i den spidsborgerlige andedam. Filmen skal være uudholdelig for tilskuerne.

– *De tror altså ikke, man kan skabe en udpræget politisk filmkunst?*

– Man er politisk, når man over for verden befrugter et eller andet – noget, man slet ikke havde regnet med. En elektrisk guitar i en popgruppe har ikke noget som helst med samfundet at gøre, og dog kan den sætte en revolution i gang. Og det samme gælder et kamera. Men en sådan politisk revolution må have en ideologi at virke imod. Det eneste, der kan få folk til at ændre deres væremåde – og altså deres politiske engagement, er et nyt syn på tilværelsen. Det er der, vi skal hen, – vi skal have en »ideologisk« filmkunst. I dag er filmkunsten ligesom fjernsynet, dvs. en avis i billeder og tale. Vi må se at nå så vidt, at vi kan skabe en ideologi, der fremgår direkte af billedet (ligesom den, der er opstået af Bibelen eller af Koranen), men helt uden tilknytning til litteraturen.

M. D.

Jean EUSTACHE

Mens de fleste af de unge franske filmskabere i dag er vokset op og har fundet deres form i Paris, står Jean Eustache som en repræsentant for provinsen med alt, hvad dette ord indeholder af folkløse og en lidt traditionsbunden sund fornuft. Han er født i Bordeaux i 1938 og vokset op i Narbonne, hvis syngende accent han har bevaret. Sin karriere inden for filmen startede han som assistent for Rivette ved hans TV-udsendelser. Senere har han været filmmontør, og desuden har han indtil nu lavet fire film af ca. 45–50 minutters varighed, som han selv fortæller om i nedenstående interview. Da Bresson havde set »Le Père Noël a les yeux bleus«, sagde han om Eustache: »Den unge mand er inde på noget af det rigtige!«

– *Det store problem for debuterende filmskabere er altid, hvordan de skal få finansieret deres første film. Hvordan kom De i gang?*

– Min første film »Du côté de Robinson«, som jeg lavede i 1963, kostede 50.000 NF, som jeg selv betalte. Den varer 40 minutter. Jeg optog den på 16 mm film i Quartier de Montmartre i Paris, og skuespillerne er ikke professionelle. Den er blevet vist i tysk og belgisk fjernsyn, men ikke i det franske, fordi emnet var om ikke tabu, så dog i hvert fald ubehageligt og farligt. Faktisk viser jeg i denne film en uacceptabel situation som noget helt naturligt. Jeg viser nemlig en ulykkelig ung mand, som han ser sig selv, og det vækker et vist ubehag. I Frankrig er det kun filmklubberne, der har vist filmen. Det var den succes, den dér havde, der gjorde mig kendt og satte mig i stand til at finansiere min næste film.

– *Og hvad hedder den så?*

– »Le Père Noël a les yeux bleus.« Også i det tilfælde stod jeg selv som producent, men Jean-Luc (Godard) hjalp mig økonomisk. Filmen er optaget direkte på 35 mm i Narbonne med Jean-Pierre Léaud, og den varer 50 minutter. Jeg lavede den i 1965. Den blev distribueret kommercielt – men den gik ikke ret længe. Til gengæld har den været vist både i Cannes, Pesaro og Japan. Mine to første film har nu efterhånden spillet de penge ind, det har kostet mig at lave dem, men det har taget flere år ...

– *Og på den måde har De så fået råd til at lave den næste?*

– Ja! Den næste er en dokumentarfilm, »La rosière de Pessac«, som varer en time. Den har gået i fransk, belgisk og canadisk

Scene fra Philippe Garrels film »Le lit de la Vierge«.



fjernsyn. Jeg optog den først på 16 mm og forstørrede den så til 35 ... Min allersidste film, som jeg lige har lavet, og som endnu ikke har fået nogen titel, er også en dokumentarfilm, der varer 50 minutter. Den handler om bønderne i Cévennes, i en landsby, som er i færd med at uddø. Jeg viser, hvordan bønderne slakter et svin.

– *Hvorfor varer Deres film altid ca. 50 minutter? Med det nuværende biografssystem bidrager det sikkert ikke til at få dem solgt.*

– Det kan jeg ikke svare Dem på. Det er et rent og skært tilfælde. Det er først bagefter, når de er færdige, at jeg opdager, at filmene næsten altid er lige lange. Det er åbenbart *min* længde.

– *Hvad er det for emner, De behandler?*

– Spørgsmålet er for mig ikke at finde et emne. For mig er det et spørgsmål om stil. Jeg arbejder under indtryk af ydre påvirkninger, bl. a. af film, jeg har syntes om. Jeg holder meget af Renoir (alle hans film), Mizoguchi, Godard og hele den franske nye bølge. Min første film lavede jeg på baggrund af »De søde piger« af Chabrol, som dengang havde gjort et dybt indtryk på mig. »De søde piger« var kommercielt set en fiasko fordi det bredere publikum i Frankrig tog ikke syntes om den. Men det er den bedste film, Chabrol har lavet. Jeg har også ladet mig påvirke af Rivettes »Le signe du lion«. Det var under indflydelse af disse to film, jeg fandt emnet til »Du côté de Robinson«. Jeg fik pludselig lyst til at sige ting, som hidtil ikke var blevet sagt.

– *Og »Le Père Noël ...«?*

– Den blev til under indflydelse af Bressons »Pickpoket« og – især – af Renoirs »Toni« og »Spillet regler«. Det var, da jeg så disse film, at det gik op for mig, at det med at lave film er noget med at engagere sig og placere sig midt i livet. »Le Père Noël« blev optaget på ganske kort tid, – det tog mig kun 9 dage. Jeg havde skrevet manuskriptet ned indtil de mindste detaljer, og jeg lavede filmen næsten uden at ændre noget. Dette forberedende arbejde er en forudsætning for, at jeg kan ramme det rigtige. Jeg tror ikke på det improviserede. Mine film har ikke noget som helst med »cinéma-vérité« at gøre.

Baggrunden for »La Rosière de Pessac« var en helt anden. Det var mit syn på TV og en reaktion imod det. Hver eneste gang jeg så en dokumentarfilm i fjernsynet, syntes jeg, den var dårligt lavet, og at den ikke viste det, jeg gerne ville se. »La Rosière« er en dokumentarfilm, der viser det, jeg selv gerne ville have at vide. Jeg filmede alle ceremonierne omkring rosenbrudens kroning: gudstjenesten, talerne og optøget som i en ganske almindelig film. Og jeg havde i forvejen ganske nøje bestemt, hvor kameraet skulle stå. Det hele var yderst velforberedt. For øvrigt prøver jeg slet ikke på at lade, som om jeg selv ikke er til stede. Kameraet er en del af selve optagelsen. På den måde reagerer jeg imod den kommercielle filmproduktion à la Lelouch, der fører sit publikum bag lyset og gerne vil have det til at tro, at han filmer livet omkring sig direkte uden forudgående iscenesættelse. Dels arrangerer Lelouch selv det, der sker, og dels gør han sit bedste, for at man skal glemme, at det er film. Selv gør jeg nøjagtig det modsatte. Jeg



I »Le Père Noël a les yeux bleus« er Jean-Pierre Léaud julemanden.

vil gerne have, at man skal vide, at jeg filmer, og samtidig tager jeg virkeligheden som den er ...

– *Der er altså stor forskel på »Le Père Noël« og »La Rosière«, både hvad stilen og metoden angår.*

– Ja, den første er en fiktiv film, som udtrykker et rent personligt synspunkt. Jeg ville have, at den skulle være noget helt for sig selv, noget, der ikke kunne laves efter, – men det betyder ikke, at det er lykkedes. »La Rosière« derimod er en langt mere direkte betragtning over filmkunsten. Det er en dokumentarfilm helt uden fiksfakserier. Jeg holder mig nøje til tingenes kronologiske orden og kommer hverken med forklaringer eller kommentarer. Desuden prøver jeg på at udtrykke mig så klart som muligt for virkelig at gengive livet, som det er. Og jeg prøver absolut ikke at give det udseende af, at vi ikke er til stede. Tværtimod! Jeg har prøvet på at filme livet uden selv at ændre noget ved det og uden kunstgreb af nogen art. Det forberedende tekniske arbejde havde udelukkende til formål at indkredse og skildre begivenhederne så godt, det overhovedet lod sig gøre. Da filmen blev vist i TV, var der mange, der troede, at det var en helt tilfældig dokumentarfilm, hvor der ikke engang havde medvirket en instruktør.

– *Blev den ikke optaget under begivenhederne i maj 1968?*

– For at være helt nøjagtig optog jeg den før og efter, dvs. i april og i juni. Filmen refererer kun i negativ forstand til maj-oprøret, eftersom det slet ikke nævnes i den – i hvert fald ikke direkte. Det er det, der gør den så provokerende. Den viser en glemt og meget anakronistisk side af livet i Frankrig i dag. Den viser nemlig, hvad der foregik i den lille provinsby Pessac, mens man sloges af alle kræfter i Paris. Derfor synes jeg, filmen er revolutionær – revolutionær i forhold til revolutionen. Revolutionen foregik i overensstemmelse med de en gang vedtagne regler (i hvert fald i Paris). Ved bevidst at give afkald på at vise revolutionen laver man en

film, der ikke ligner alt det andet. Jeg er oven i købet naiv nok til at tro, at det er den eneste film om maj 68, der vil blive ved med at bestå, fordi den er noget for sig selv. Da den blev vist i fransk fjernsyn, bemærkede anmelderne for øvrigt, hvor oprørske den i virkeligheden var.

– *Så tror De altså ikke på muligheden af at lave direkte politiske film?*

– Nej, det er ikke nogen god løsning. Mine film er indirekte politiske i den forstand, at de viser udpluk af samfundet, som ingen nogen sinde har set. Hensigten er at åbne øjnene på folk, og udgangspunktet består i at betragte verden, som den i virkeligheden er, for at sætte den under debat indefra. Den slags er langt nyttigere end både revolutionsfilm og propaganda-film. Mine film minder lidt om Léaud i »Le Père Noël ...«, fordi de – for at komme ned på de andres plan – giver det udseende af at være en lille smule dummere, end de i virkeligheden er. Og på den måde får de folk til at tænke.

– *Så mener De altså ikke, at man skal revolutionere hele det nuværende system?*

– Hvad problemerne i forbindelse med filmproduktionen angår, kan de udmærket løses. Man når simpelt hen dertil, at der ikke skal ret mange penge til for at lave en film. Jeg har selv stået som producent af de fleste af mine film, – jeg har arbejdet som free-lance. Det, som derimod ikke er løst, er spørgsmålet om filmenes udnyttelse og rentabilitet. Det helt skøre er, at en producent, der sætter 3 millioner fr. i en film, næsten altid er sikker på at få dem tilbage, hvori- mod der, hvis en film kun koster 50.000 fr., er 9 chancer af 10 for, at man aldrig nogen sinde ser sine penge igen.

– *Hvad tror De så, man skal gøre?*

– Distributionen skal være mere smidig. Hvis jeg havde penge, ville jeg selv købe en biograf og tilrettelægge programmet på en helt anden måde end nu. Så ville jeg vise film, der varede i tre kvarter, og billetterne skulle kun koste 2 fr. stykket.

M. D.

Pierre BRAUN- BERGER

Pierre Braunberger, som er født i Paris i 1905, er en meget travl mand. Han har uddannet sig i produktionsteknik i New York, London og Berlin, og takket være en veludviklet kommerciel sans, der er kommet ham til gode som filmimportør og biografdirektør, har han gennem mere end 40 år været i stand til at finansiere et utal af film og til at gennemføre en usædvanlig producerlinje, hvor han først og fremmest har satset på talent og kunstnerisk kvalitet. Han startede med Renoir («La fille de l'eau» og «Nana») og Buñuel («Den andalusiske hund» og «L'âge d'or»), fortsatte med Nicole Védres, Alain Resnais og Agnès Varda, og i løbet af 1960-erne har han desuden produceret Godards, Truffauts og Reichenbachs første film. Han har således gang på gang hjulpet unge filmkunstnere i deres første vanskelige år. I de senere år har Braunberger imidlertid ført en mere forsigtig filmpolitik, hvor han snarere har støttet de mere kommercielle film (som f. eks. «Erotissimo» og «L'Astragale») end de egentlig »kunstneriske«. Pierre Braunberger står i spidsen for produktionsselskabet »Film de la Pléiade«. Hans store skrivebord, hvor der står ikke mindre end fire telefoner, flyder med alle mulige bøger og papirer i et helt ubeskriveligt rod. Jeg får tildelt syv minutter til at stille ham nogle spørgsmål. Samtalen afbrydes snart af den ene telefon og snart af den anden. Denne franske filmmæcen er virkelig en travlt optaget mand ...

– De har nu i næsten et halvt århundrede beskæftiget Dem med fransk film. Kan man efter Deres mening tale om en produktionskrise i Frankrig i øjeblikket?

– Overhovedet ikke! Ikke mere end ellers. Naturligvis skal der nok være dem, der mener det modsatte. Har man heldet med sig, er alting i orden. Og har man ikke heldet med sig, begynder man at tale om krise og om, at der er noget galt fat med systemet.

– Men det er da trods alt en kendsgerning, at visse filmfolk som f. eks. Resnais ikke kan komme til at optage film for øjeblikket.

– Ja, det er rigtigt nok. Men man må se i øjnene, at Resnais ikke mere er på mode. Resnais er det sidste skud på en bestemt skole. Han danner afslutningen på et kapitel inden for fransk filmkunst, mens Godard tværtimod har indledt et nyt. Men jeg tror nu trods alt, at Resnais for øjeblikket er ved at foretage en kovending, som vil forny ham totalt. Og jeg håber, at han endnu er i stand til at gøre det. Noget andet, som man heller ikke må glemme, er, at det altid har været



I 1936 var Pierre Braunberger producent for adskillige af Jean Renoirs film, bl. a. »Une partie de campagne« (øverst). Tredive år senere producerer han »Erotissimo« (nederst).



meget vanskeligt at lave film. Man bliver hurtigt slidt op. Før var Resnais ung, men nu er han gammel, og de gamle bliver altid fortrængt af de unge. De unge af i dag betragter f. eks. Truffaut som en lallende olding. Bortset fra Godard er hele den nye bølge fuldstændig forældet i dag. Men det er bare normalt, – det er den naturlige konflikt mellem generationerne. Og på samme måde er det også normalt, at en filmproducent satser på de unge.

– Men de unge klager over, at de heller ikke kan komme til at lave film.

– Hvis de ikke kan det, er det simpelt hen, fordi de ikke har noget talent. De unge har aldrig nogen sinde haft så mange og så rige muligheder som i dag. For ca. et år siden startede vi GREC (Groupe de Recherche et d'Etudes Cinématographiques – Selskabet til forskning og rekognoscering inden for filmkunsten), som får støtte fra CNC (Centre national du cinéma – Den franske Filmfond), og som for øjeblikket finansierer 30 unge instruktører, som hidtil intet har præsteret. Man giver dem mulig-

hed for at lave deres første film på betingelse af, at den ikke kommer til at koste over en million francs. Det er noget fuldstændig sensationelt, som man aldrig har kendt før i tiden.

– Og hvad er så resultatet af denne mæcenvirksomhed?

– Vi har allerede lavet otte film, hvoraf flere absolut adskiller sig fra mængden, og vi finder stadig nye talenter. Det er vores opgave. IDHEC uddanner teknikere, og vi finder de rigtige filmskabere.

– Kan De nævne navnene på nogle af dem?

– Ja, der er f. eks. en mand som Gilson, en gymnasielærer, der er den mest geniale af de unge instruktører i dag. Og så er der Jean-Pierre Lajournade, som har lavet »Le joueur de quilles«, og som bliver en anti-Truffaut, og Vergnes, som tænker på at gå i gang med at lave »L'homme au coeur de sable«, en højst original og utraditionel fransk western. Og det er kun begyndelsen. Vi får filmmanuskripter i hundredvis, og de

Franske arbejderfilm

bedste giver vi en chance ... Men vi må på den anden side heller ikke glemme CNC (filmfonden), som giver forskud på manuskripter til kortfilm, forskud på indtægterne og mange andre lettelser. Man kan altså ikke sige, at det er svært at få lov til at lave film i Frankrig.

– Men det er da i hvert fald sådan, at en ung filmmand som Claude Berri, der har lavet »Den gamle mand og drengen«, som blev en succes – også finansielt, for at kunne optage »Le pistoné« blev nødt til at arbejde med Columbia.

– Ja, men det er, fordi nu er han slået igennem, – han er blevet en af dem, man kan regne med. De amerikanske filmselskaber kommer med de mest fantastiske tilbud til de talenter, der har vist, at de kan udrette noget. Det er tit unge mennesker, vi har lanceret, som f.eks. Gérard Pires, der har lavet »Erotissimo«, og som for tiden er en af de mest efterspurgte filminstruktører i hele Frankrig.

– Her tror jeg nu nok, der må foreligge en misforståelse, for når Pires er blevet så berømt, som han er, er det nok snarere på grund af hans kommercielle talenter end af de kunstneriske.

– Ja, men man må gøre sig klart, at vi også må lave film, der giver noget i kassen. Som filmproducent må man kunne tåle et tab, og man må heller ikke være bange for at risikere noget. Men man må jo trods alt også sørge for at overleve. Man konstaterer i dag, at aldrig har de film, der går godt, indbragt så mange penge, og aldrig har de film, der går dårligt, indbragt så få. Hvis jeg kun lavede film som Jean Rouch', som jeg for øvrigt selv synes er enestående, blev jeg hurtigt nødt til at lukke, eftersom der kun er 30-40.000 mennesker i hele Paris, der interesserer sig for dem.

– Vil det så sige, at De også laver publikumsfilm?

– Ja, ønsket om at give folk noget er ikke nok til at tiltrække et stort publikum. Det, som det bredere publikum ønsker, er at komme helt bort fra virkeligheden. De mere ambitiøse filmskabere vil gerne komme med et »budskab«, men om den slags film betaler sig eller ikke afhænger af den underholdning, de byder på. Folk i dag vil se film, der adspredte dem og tager dem ud af dagliglivet.

– Nå, så det er altså grunden til, at de slipper folk som Resnais og Rouch, som De tidligere har hjulpet!

– Nej, det er nu ikke helt rigtigt. Rouch er i færd med at optage »Petit à petit« i Frankrig og i Afrika. Den er en slags »Les lettres persanes« for filmkunsten i dag. Og for øvrigt føler jeg mig absolut ikke forpligtet til at støtte de filmfolk resten af livet, som jeg på et eller andet tidspunkt har hjulpet. Har en filmskaber først én gang haft heldet med sig, vil han helst beholde de samme muligheder livet igennem. Det er det, der er det sørgelige ved det! Han vil blive ved med at holde den samme levestandard med 20.000 frs. om måneden. Det var bedre, hvis han kunne indse, at han havde været ude for et lykketræf, og så lod være med at drømme om, at det skulle fortsætte resten af livet ...

M. D.

De franske arbejderes begyndende engagement i filmproduktion kan ses som et led i en verdensomfattende bevægelse: De undertrykte folk er gået fra at fungere som dekorativ baggrund i kommercielle produktioner over til at skabe deres egen filmproduktion. Dette er sket i store dele af den tredje verden, blandt negrene i USA og inspireret af maj-begivenhederne i Frankrig nu også i arbejderorganisationer – bl. a. i Argentina, Italien (Unitefilm – film om arbejderforhold og politiske forhold i det hele taget) og i Frankrig.

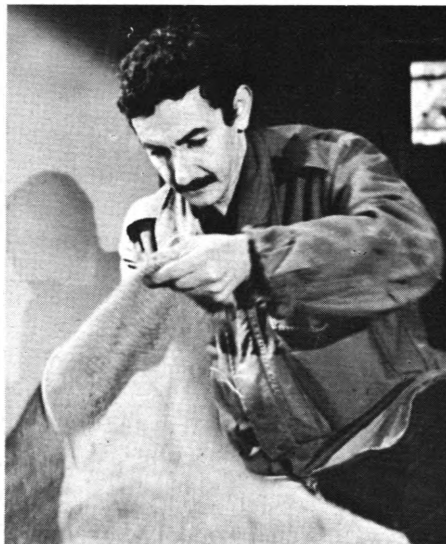
I en artikel om denne filmaktivitet i Frankrig opridser filminstruktøren René Vautier, som selv er engageret i denne filmproduktion, tre hovedretninger inden for aktiviteten, defineret ud fra stil og fra produktions- og fremvisningsforhold.

Den første kategori er film, produceret af det franske kommunistparti og af den kommunistiske fagforening C.G.T. Filmene er beregnet på forevisning inden for organisationen. Hertil hører »Les communistes dans la lutte«, produceret af kommunistpartiet, »La C.G.T. en Mai«, en lang dokumentarfilm af Paul Seban.

Den anden kategori adskiller sig fra den første ved produktionsformen. Filmene er produceret af lokale fagforeningsafdelinger på store fabrikker. Arbejderne deltager selv ved filmens fremstilling. Ovennævnte »La C.G.T. en Mai« er lavet af en professionel filminstruktør, hvorimod filmene i den anden kategori laves af arbejderens kulturkomité i samarbejde med filmfolk, et samarbejde, der har bestået i, at de sidste lærte de første at bruge håndværket for på den måde at gøre sig selv overflødige.

Den tredje kategori er specielt defineret ved sit emne: Fremmedarbejdere i Frankrig og hører til i denne sammenhæng ved at være beregnet på en direkte kommunikation med arbejdere. Disse film er lavet med henblik på at kunne fungere både i en intern distribution på fabrikker og i almindelig bio-

Fra René Vautiers »Classe de lutte«.



grafdistribution (fordi de tre millioner fremmedarbejdere ofte er uorganiserede og derfor vanskelige at nå ad anden vej). Disse film produceres dels af uafhængige grupper, dels af arbejderorganisationerne.

»Classe de lutte«, som hører til anden kategori, er en 37 min. lang dokumentarfilm optaget på Rhodiécéta-fabrikkerne i Besançon af Medvedkine-gruppen. Gruppens historie er følgende: I 1967 tog Chris Marker, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Marret og nogle andre instruktører til Besançon for at præsentere deres film. Dér fik man ideen til at danne en gruppe »cinéastes-ouvriers«, som tog navn efter en sovjetisk filminstruktør fra trediverne. Uddannelsen af filmfolk af Rhodiécéta's arbejdere blev straks påbegyndt.

I maj 1968 filmede gruppen hver dag med en super-8, som de havde fået af Godard, og med et 16 mm kamera, som de havde lånt af Marret. Med hjælp fra et folkeligt kulturcenter anskaffede man klippebord og kunne fuldende den første film: »A bientôt, j'espère« (lavet i samarbejde med Marker).

»Classe de lutte«, gruppens anden film, har som hovedperson en ung arbejder, Suzanne, der inspireret af maj 68 danner en afdeling af C.G.T. på den tidligere fagforeningsløse fabrik.

Filmen består af to dele. Den første skildrer en dag under strejken i maj 68, den anden er et interview med Suzanne ni måneder senere. Filmen beskriver Suzannes aktivitet for at udsprede information, hun holder tale og deler løbesedler ud. Senere følger man gennem interviewet udviklingen af fabrikkens repressalier mod Suzanne: Forbud mod politisk virksomhed, nedskæring af løn.

I sin alternative produktionsform og i sin afdækning af de besiddendes aktioner mod politisk bevidstgørelse af arbejderklassen har filmen sin styrke. Men i fremstillingen af Suzanne er filmen præget af en borgerlig æstetisk holdning, som om arbejderens mål er at blive accepteret af borgerligheden i stedet for at nedbryde den. Suzanne er en meget smuk pige, og hun er fotograferet i meget flatterende situationer, som ofte fører tanken hen på »Bo Bedre« og »Eva«. Hun citerer digte og fotograferes ved siden af en reproduktion af Picasso. Om dette skyldes tilhørsforholdet til kommunistpartiet, der som bekendt ikke er videre revolutionært i Frankrig, eller en påvirkning fra en æstetiserende politisk filmkunst som Godards, er det nok for tidligt at dømme om.

»Classe de lutte« og andre C.G.T.-producerede film er som tidligere nævnt produceret til brug for en intern distribution og egner sig med deres mange diskussioner og samtaler sikkert også dårligt til andet. Derimod søger René Vautier med sine små fiktionsfilm at opnå placering i almindelige biograf, og hans form må umiddelbart appellere til et stort publikum. Det er små morsomme historier med tragisk undertone, som i høj grad får deres karakter af en Chaplin-lignende hovedrolleindehaver. Men de små morsomme historier er ikke ufarlige. »Les trois Cousins«, der er bygget over en autentisk begivenhed: tre fremmedarbejdere dør af kulilteforgiftning i deres primitive bolig, blev forbudt af censuren og først frigivet igen efter ihærdige anstrengelser. Her møder man en af de mange restriktioner, som er den filminstruktørs lod, der i Frankrig forsøger at gøre opmærksom på fremmedarbejdernes elendige forhold.

Vibeke Pedersen