

DEN *franske* KORTFILM

Af JEAN BÉRANGER

I. Før 1944

Kortfilmen er lige så gammel som filmen selv. Alle de tidligste film, – f. eks. *Lumières*, *Méliès'* og *Zeccas* – var kortfilm. Nogle af dem varede kun 40 sekunder, andre 4–5 minutter. Denne begrænsning generede ikke, så længe man blot skildrede et tog, der kørte ind på en banegård eller arbejdere, der forlod en fabrik ved fyraften. Men der opstod problemer, da man satte sig for at filme berømte litterære og dramatiske intriger. Man så f. eks. den nyfødte Oedipus blive efterladt af en hyrde i bjergene, og fem sekunder efter mødte man ham som en ung mand, i seng med sin mor, den ulykkelige Iokaste. I „Onésyme hologer“ udnyttede *Jean Durand* ganske fikst den æstetiske begrænsning ved at lade sin spøgefulde helt sætte fart i viserne på Observatoriets ur, således at de jog afsted – i løbet af få sekunder forvandlede da spædbørn til unge ægtemænd og derefter til krogede oldinge. Efterhånden indså man dog det fornuftige i at øge filmenes længde. Lidt efter lidt blev de en halv time eller endog 3 kvarter lange. Og man fandt på at dele filmene op i „serier“ – en seriefilm som for eksempel *Louis Feuillades* „Les vampires“ ville, hvis man havde vist alle afdelingerne på een gang, have krævet en forestilling på flere timer. Disse gigantiske længder dukker undertiden op i vore dage: „Paradisets Børn“ (3¼ time) og „Frygtens Pris“ (2 timer og 36 min.). Men normalt varer en „spillefilm“ – en „*long métrage*“ – i dag mellem halvanden time og 105 min. Den samlede spillefilm udfyldes med en film af langt kortere varighed – fra 10 minutter til en halv time – og med en ugerovy, der sædvanligvis ikke er mere end 10 minutter lang. Og alt hvad der bliver vist i programmets første del får stemplet „kortfilm“. En afgrund åbnede sig hurtigt mellem spillefilm-folkene, der hav-

de stor kapital i ryggen og alle de ønskede materielle hjælpemidler til deres rådighed, og de små håndværkere, der leverede „programkompletteringerne“, som ofte blev til i huj og hast, og som blev optaget med meget små budgetter. Og hvor mange kedsommelige små strimler blev man ikke udsat for i biograferne! Om sukkerroe-dyrkning, om tændstikæskens tilblivelse eller om fjerne lande, der blev forevist efter postkort-princippet. Hvor ofte måtte man ikke betale for film om professor *Commandons* beundringsværdige mikroskoparbejde på Pasteur-instituttet eller om bedrifter på *Jean Painlevé*-laboratoriet med elementære udredninger, der for det meste blev finansieret af industriforetagender eller ministerier, som ikke havde nogen sans for den syvende kunst, og hvis billeder blev akkompagneret af demagogiske og ufrivilligt komiske tekster eller senere af speakerstemmer, der docerede med landsbylæreren omstændelighed og pegefingerteknik.

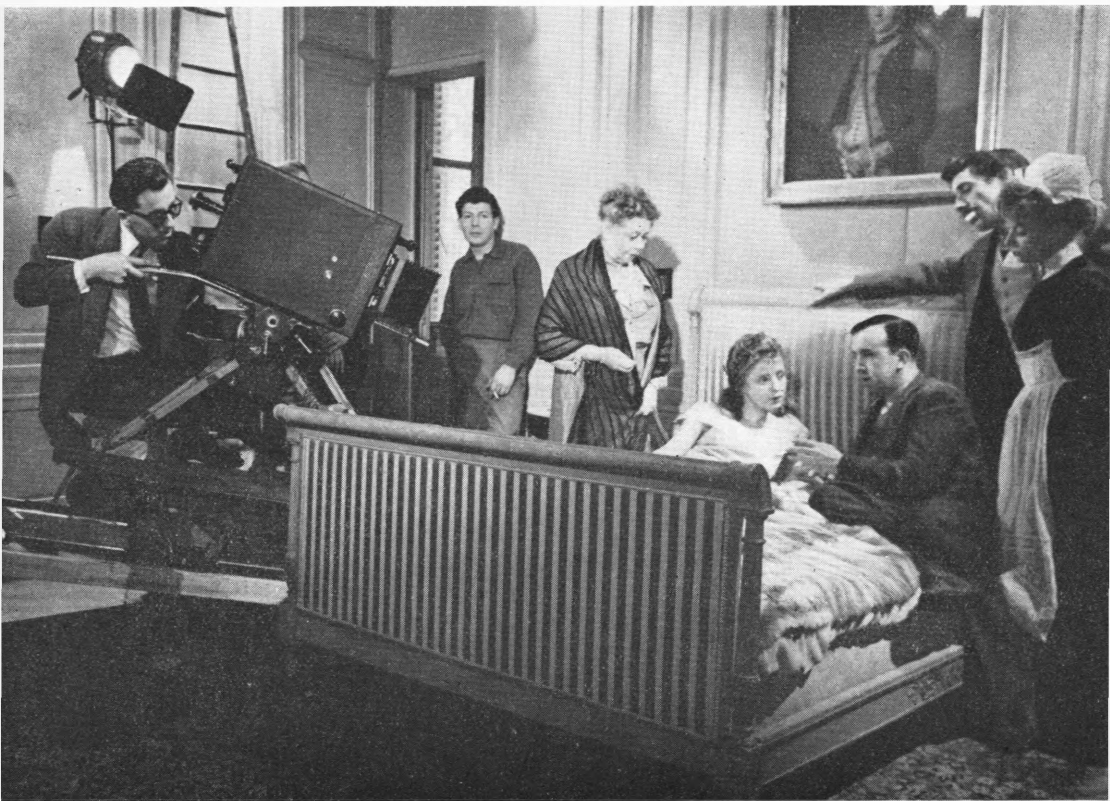
Omkring 1930 var publikums lede ved denne facon så stor, at det blev nødvendigt for biograferne helt at afskaffe disse uheldige belærende film, og det blev almindeligt i stedet for at vise to spillefilm i samme program. Denne forholdsregel medførte en tiltrængt udrensning blandt filmverdens utalige talentløse. På den anden side betød det, at ikke så få talentfulde unge instruktører måtte vente i flere år, før de kunne få lejlighed til at udfolde sig. For en af de væsentligste fordele ved disse små billige „skitsefilm“ er, at de giver den nye generation lejlighed til at udvikle sine evner og vise, hvad den duer til – man kan tale om en slags prøvetid. De der alligevel blev ved – til trods for de yderligere begrænsede muligheder – viste, at de ejede den hellige ild.

De fleste af vore dages betydelige spillefilminstruktører begyndte med kortfilm i den gyldne tid: *Claude Autant-Lara* („Fait-Divers“, 1923 og „Construire un feu“, 1925), *René Clair* („Entr'acte“, 1924), *Jean Grémillon* („Tour au large“, 1926), *Jean Renoir* („La petite marchande d'allumettes“, 1928), *Luis Buñuel* („Un chien andalou“, 1928), *Georges Lacombe* („La Zone“, 1928), *Jean Dréville* („Autour de l'Argent“, 1928). For dem, der først begyndte mellem 1929 og 1939, var kårene ganske anderledes vanskelige. Men alligevel er dette kortfilm-fjendtlige tiår præget af en række nye personligheder: *Jean Vigo* („A propos de Nice“, 1929), „Jean Taris, champion de natation“, (1931), *Marcel Carné* („Nogent, Eldorado du diman-

che“, 1929), *Jean Cocteau* („Le sang d'un poète“, 1930), *Robert Bresson* („Les affaires publiques“, 1934, med klovnene *Béby* fra „Cirque Médrano“), *Maurice Cloche* („Le mont Saint Michel“, 1935), *Jacques Tati* („L'école des facteurs“, 1937 – det første udkast til „En festlig Dag“), *René Clément* („Soigne ton gauche“, 1937, med Jacques Tati, „La grande Chartreuse“, 1937, „L'Arabie interdite“, 1938, „La Bièvre“, 1939), og, ikke at forglemme, „L'Age d'Or“ (1930) af *Buñuel*, „La Daphnie“ (1930), „Le Hyas“ (1930) og „L'hippocampe“ (1934) af *Painlevé* og „Kora Koram“ (1936) – *Marcel Ichacs* dokumentarfilm om en ekspedition til Himalaya.

Alene titlerne vidner om, at meget få af disse kortfilm (eller halvlange film) er doku-

Jean Béranger (til højre på sengen) optager scener af novellefilmen „La double méprise“ efter Mérimée. Film-museets publikum kender instruktøren Béranger fra kortfilmen „Mic-Mac“.



mentarfilm i ordets egentligste forstand. Nogle af dem begrænsede sig ganske vist til at skildre landskaber, byer eller fortidsminder, men det drejede sig om skildringer, der næsten altid poetiserede emnerne og trak de enkeltheder frem, som egnede sig til at udtrykke instruktørens højst personlige visioner. Størsteparten var eksperimentelle avant-garde-forsøg; flere af dem var påvirkede af surrealismen. Enkelte var små slagfærdige komiske skitser.

Under krigen blev kortfilmens materielle kår noget bedre. Det tyske forbud mod amerikanske film medførte et betydeligt tomrum i udlejernes repertoarer, og man måtte vende tilbage til systemet med kun en spillefilm pr. forestilling. Vichyregeringen benyttede sig heraf til at påbyde, at der sammen med alle de tilladte spillefilm skulle vises en kortfilm, som tilmed fik tildelt 3 % af hele programindtægten. Det var ganske vist ikke den helt ideelle ordning, men det betød ikke desto mindre en decideret gevinst for kortfilmproduktionen, og der blev næsten omgående produceret en mængde nye „forfilm“. „Cinéma des Champs-Élysées“ specialiserede sig under *André Roberts* ledelse i programmer, der udelukkende var sammensat af kortfilm om kunst, videnskabelige emner og rejser.

Blandt de mest fængslende nye film var værker som *Ichacs „Pélerins de la Mecque“* (1940) og „*A l'Assaut des aiguilles du diable*“ (1942), *René Lucots „Rodin“* (1941), *Louis Cunys „Rouen, naissance d'une cité“* (1941) og „*Hommage à Bizet*“ (1942), *Alfred Chaulmels „Sortilège exotique“* (1942), *René Cléments „Ceux du rail“* (1942) og „*La grande pastorale*“ (1943), *Georges Rouquiers „Le tonnelier“* (1942) og „*Le charron*“ (1943), *Jacqueline Audrys „Les chevaux du Vercors“* (1943), *Jean Tédescos „Sur les chemins de Lamartine“* (1943) og *Albert Guyots „Pluie sur la ville“* (1943).

I „*Mémoires des maisons mortes*“ (1943) førte *Paul Gilson* os omkring i det sydvestfranske distrikt Périgord – først til slottet Valencay, der endnu rummer minder om Talleyrand, og videre til Nohant, hvor George Sand henlevede sin alderdom i ensomhed, men trøste sig med 500 marionetter. I „*Suite française*“ (1943) viste *René Zuber* ved hjælp af

dygtige overblændinger, hvorledes visse franske ansigtstyper går igen ned gennem tiderne. En maskinskrivningsdame ligner en middelalderengel på katedralen i Reims. I en gammel bibliotekars træk genfinder man Henrik den Fjerdes joviale fysiognomi. Blandt de nye film var tre af særlig interesse på grund af deres dokumentariske stof: „*Maillol*“ (1942) af *Jean Lods*, „*Nostailleurs d'images*“ (1943) af *René Lucot* og „*Manosque, pays de Jean Giono*“ (1943) af *Georges Régnier*. I den første levede man sammen med den store billedhugger mellem vinmarker og cypresser på hans gård i Banyuls. I den anden mødte man den arbejdende Maillol i atelieret og blev yderligere introduceret til en række andre samtidige billedhuggere, deriblandt *Despiau* og *Belmondo*. Den tredje skildrede Haute-Provence og dets berømte skribent *Giono*, der blev studeret i sit milieu.

Allerede i 1919 fik den fornylig afdøde *Sacha Guitry* det indfald, at man burde forevige de store personligheder på levende billeder, og hans „*Ceux de chez nous*“ er i denne forbindelse en højst bemærkelsesværdig film. Man ser her den omtrent blinde *Degas* spadserere ned ad en Montmartre-gade, den solbrændte og hvidklædte *Claude Monet* studere sine kære åkander, *Rodin*, der halvvejs er begravet i et kæmpemæssigt skæg, og som er polisk og snakkesalig i sit koketteri med kameraet, *Auguste Renoir* med kasket og i rullestol; han iagttages i øvrigt af sin søn *Jean*, den senere filminstruktør. Endvidere *Anatole France*, den ca. 70-årige *Sarah Bernhardt*, *André Antoine*, der improviserer en teater-scenesættelse, *Edmond Rostand* og *Camille Saint Saëns*. På endnu mere bevægende måde end hos *Proust* kan man her komme „På sporet af den tabte tid“.

Inden for den mere specielle gruppe af kortfilm, der udgøres af tegnefilmene, må først og fremmest fremhæves *Paul Grimault*. I de magre år havde han kun haft lejlighed til at fremstille ganske korte reklamefilm samt „*Les passagers de la Grande Ourse*“ (1939) for „*Air-France*“. Under krigen fik han store statstilskud og skabte med en omfattende stab af tegnere „*Le marchand de notes*“ (1942) og „*L'épouvantail*“ (1943).

(fortsættes i næste nummer).