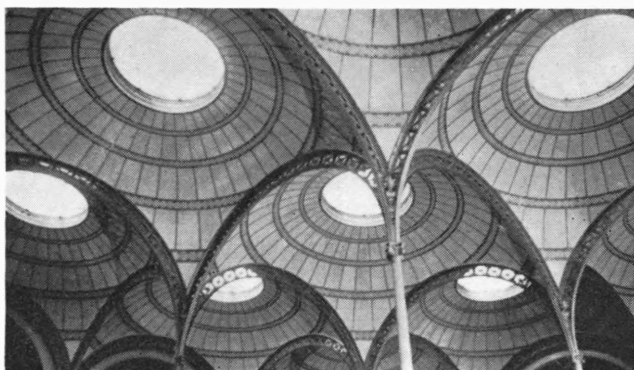


DEN *franske* KORTFILM

AF JEAN BÉRANGER

II. Efter 1944



Alain Resnais: „Toute la mémoire du monde“.

Ikke så snart var den tyske besættelse hævet, før filmindustrien kunne lægge den politiske mundkurv. Og den første betydelige kortfilm i 1944 var „Le film de la Libération de Paris“, der i hemmelighed var blevet planlagt af de franske ugerevy-fotografer fra det øjeblik nyheden om de allieredes invasion i Normandie nåede frem, og som i hast blev optaget i fire hjørner af byen blandt frihedskæmperne på barrikaderne og general Leclercs første panstroppes.

Systemet med een spillefilm + kortfilm, der var blevet indført under besættelsen, havde vist sig effektivt, og der var derfor ikke nogen grund til at afskaffe det. Indtægten til kortfilmproducenterne blev dog reduceret til 1 %. Det forhindrede imidlertid ikke den nye generation i at følge i forgængernes spor og på en endnu bredere front at føre deres indsats videre. Fra regeringens side indså man den internationale kulturelle værdi, som mange kortfilm repræsenterede, og der blev vedtaget en lov, hvorefter alle producenter modtog en statsstøtte på 1 % af indtægten fra hele det program kortfilmen var en del af. At dette var en tåbelig idé fik man hurtigt bevis for. En fremragende kortfilm, der blev præsenteret sammen med en tredierangs spillefilm, opnåede kun et minimalt tilskud, og omvendt: hvis en middelmådig kortfilm blev sat sammen med en kassesukses, modtog den en økonomisk opmuntring på flere millioner francs. Således indbragte en sjusket kortfilm, der blev vist foran „Don Camillos lille verden“, en helt urimelig stor fortjeneste. For at bøde på sådanne uretfærdigheder indførtes „la prime à la qualité“, en særlig præmie for kunstnerisk lodighed, som stadig eksisterer, og uddeles hvert år af en dommerkomité, der er sammensat af fremstående filmfolk, forfattere og kunstnere. Komiteen

gennemser det forløbne års samlede kortfilmproduktion og tildeler priser på et beløb mellem 8.500.000 frs. og nogle få hundrede tusind frs. til de film, der forekommer mest fortjenstfulde. I 1956 præmierede komiteen 81 film af 283 med et samlet beløb på 161.500.000 frs., og af de 168 producenter, der deltog i konkurrencen, fik de 60 præmier.

Udsigten til disse præmier gør, at producenterne har interesse i udelukkende at producere kvalitetsfilm og at anvende de mest kvalificerede teknikere.

I følge statistikker fra „Centre national du cinéma“ beløb kortfilmproduktionens samlede udgifter i 1956 sig til 1150 millioner frs. (248 kommercielle film, 28 ikke-kommercielle). Det vil altså sige gennemsnitlig omkring 4.100.000 frs. pr. film. I realiteten forholder det sig dog således, at visse kortfilm er blevet optaget for kun 2 mill. frs., mens andre når helt op på 10–15 mill. frs. Da farver og Cinemascope i højere og højere grad bliver taget i brug, vil produktionsomkostningerne stige mere og mere.

Min generation startede helt privat for sin egen fornøjelse med 16 mm film. Alain Resnais' første forsøg var smalfilmene „Van Gogh“ (1948) og „Gauguin“ (1949), i hvilke han fotograferede reproduktioner af de to maleres værker. Reproduktionerne anbragte han rundt omkring i sit værelse, og han belyste dem med stærke projektorer. Producenter Pierre Braunberger fik disse to film at se og lod dem overføre til 35 mm. Noget lignende hændte Marcel Gibaud, der iscenesatte de to nydelige oplysningsfilm „L'histoire du bâton à travers les âges“ (1947) og „Les tramways de Versailles“ (1948). Alexandre Astruc optog sammen med nogle venner fra eksistentialist-kældrene i St. Germain de Prés (bl. a. Juliette

Greco og dekorationsmaleren *Christian Bérard*) „Aller-retour“ (1948) og „Ulysse“ (1949), før han i 1951 gik over til professionalismen med „Le rideau cramoisi“, en halvlang spillefilm efter en novelle af *Barbey d'Aurevilly* med *Anouk Aimée* og *Jean-Claude Pascal*. Selveste *Jean Cocteau* dyrkede private eksperimenter af denne art og optog „*Coriolan*“ (1949) – med *Jean Marais* – og „*Santo-Sospir*“ (1951), begge i 16 mm. Og – hvis jeg må fortælle lidt om de kortfilm, jeg kender bedst: mine egne – jeg startede i 16 mm med to emner, som det er vanskeligt at beskæftige sig med kommercielt: erotomani hos en hemmet kvinde („*Elisabeth*“, 1946) og homoseksualitet („*Lafcadio*“, 1948). Til min store overraskelse blev disse to film købt af en amerikansk filmklub, der påtog sig at udleje dem til en række andre klubber og til universiteterne. Efter at være gået over til 35 mm forsøgte jeg mig med en række af de mange muligheder, som den professionelle kortfilm ejer. Jeg filmede berømte arkitektoniske værker, „*La cathédrale*“ (1948) om *Notre-Dame* i *Chartres* og efter nogle digte af *Charles Péguy*, „*Versailles et ses fantômes*“ (1949) og „*Le Palais Royal*“ (1951) og forsøgte at finde spor af den ånd, der havde besjælet arkitekterne og dem, der havde levet der (i „*Le Palais Royal*“ lykkedes det mig at filme *Colette* sammen med *Jean Cocteau* kort før hendes død). Jeg forsøgte mig endvidere med komiske sketches, for eksempel „*Mic-Mac*“ (1951) med pantomimikeren *Marcel Marceau*, og „*Les filles d'Eve*“ (1955) efter *La Bruyères* essay om kvinderne fra hans „*Caractères*“, der fuldstændig er i modstrid med det moderne syn på kvinden. Derefter optog jeg ligesom *Astruc* en halvlang spillefilm, „*La double Méprise*“ (1953) efter en novelle af *Mérimée*. Blandt de medvirkende var *Véra Norman* og *Christian Marquand*. Jeg mener imidlertid, at den psykologiske intrige i modsætning til de komiske emner egner sig langt bedre for normallængden end for kortfilmens begrænsede rammer.

Resnais' succes med „*Van Gogh*“ medførte en strøm af film om malere, der blev skildret gennem deres værker; „*Les charmes de l'existence*“ (1949) af *Grémillon* og *Pierre Kast* om de akademiske malere fra *la Belle Époque*, *Pierre Kasts* „*Les dames du Louvre*“ (1951) og „*Les désastres de la guerre*“ efter *Goya* (1951), *William Noviks* „*Images médiévales*“ (1949) og „*La route des Épices*“ om *Marco Polos* rejser i Asien – begge i technicolor og i de samme farvetoner, som man finder i de gamle bønnebøger – „*Braque*“ (1950) af *André Bureau*, og *Jean Auvels* „*Les fêtes galantes*“ (1950) om *Watteau*. *Lucot* fortsatte

stilen fra „*Rodin*“ i sin „*Bourdelle*“ (1949). Arkitekturen blev gjort til genstand for nye fortolkninger i film som „*Combours, visage de pierre*“ (1949) af *Jacques de Casembroot* (efter *Chateaubriand*), „*Vézelay*“ (1951) og „*Notre-Dame de Paris*“ (1956) af *Pierre Zimmer*, en søn af dramatikeren *Bernard Zimmer*.

I „*Le Bateau Ivre*“ (1950), der anvendte *Jean-Louis Barraults* stemme, forsøgte *Chauvel* i billeder at gengive skønheden i *Rimbauds* vers:

„plus léger qu'un bouchon,
j'ai dansé sur les flots“

og han fortsatte ad denne vej med *Tristan Corbières* digte i „*Les Amours Jaunes*“. Allerede i 1945 havde *Eli Lotar* forsøgt sig i denne genre med „*Aubervilliers*“, der var inspireret af et digt af *Jacques Prévert*.

Jean Mitry forsøgte at give visuelt udtryk for *Honeggers* musik i „*Pacific 231*“ (1948) og for *Debussys* i „*Images pour Debussy*“ (1951). I 1955 optog han efter de samme principper en „*Symphonie mécanique*“.

Også fortidens begivenheder og personligheder blev behandlet i kortfilm: „*Naissance du cinéma*“ (1946) af *Roger Leenhardt*, „*Pasteur*“ (1947) af *Rouquier* og *Painlevé*, „*Le grand Méliès*“ (1952) og „*Monsieur et Madame Curie*“ (1954) af *Georges Franju*. Man fortsatte ligeledes med skildringer af store samtidiges daglige tilværelse: „*Matisse*“ (1945) af *François Campeaux*, „*Colette*“ (1950) af *Yannick Bellon*, „*Aux frontières de l'homme*“ (1952) af *Nicole Védres* om biologen *Jean Rostand*, og „*François Mauriac*“ (1955) af *Leenhardt*.

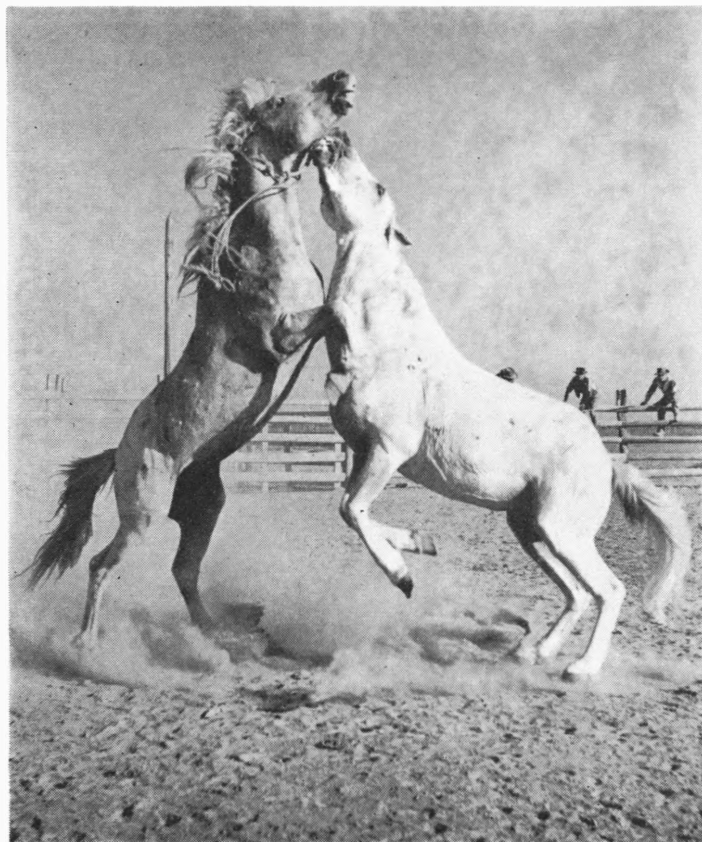
Ichac fortsatte med sine ekspeditionsfilm: „*Padiac, rivière de la nuit*“ (1948), „*Grønland*“ (1949), „*Himalaya*“ (1950), „*Victoire sur l'Annapurna*“ (1953). Genren blev fornyet, da *Jacques-Yves Cousteau* dykkede ned på havets bund med kameraet og åbenbarede den ukendte skønhed i den undersøiske dyre- og planteverden: „*Par 18 mètres de fond*“ og „*Épaves*“ (1945), „*Paysages du silence*“ (1947), „*Autour d'un récif*“ (1948), „*Dauphins et Cétacés*“ (1949), „*Carnet de plongée*“ (1950), „*Un musée dans la mer*“ (1954). Disse farveprægtige fiskeballetter blev hurtigt suppleret med en anden slags poetiske eventyr, *Albert Lamorisses* „*Bim, le petit âne*“ (1949), „*Crin blanc*“ (1951) og „*Le ballon rouge*“ (1955), i hvilke de vigtigste roller blev spillet af børn, og med visuelle symfonier af en skønhed på højde med de smukkeste kompositioner og kamerabevægelser hos *Orson Welles*: „*Vente aux enchères*“ (1948) af *Jean Mous-selle*.

I denne periode udsendte *Grimault* flere nye charmerende tegnefilm: „Le voleur de paratonnerre“ (1946), „La flûte magique“ (1946) og to ret frie eventyrfilmatiseringer efter *H. C. Andersen*: „Le petit soldat“ (1947) og „La bergère et le ramoneur“ (1948-52). Hans film nåede lidt efter lidt op på fuld spillefilmlængde.

Parodien fik en habil dyrker i *Paul Paviot*, som bidende ironiserede over westernstilen i „Terreur en Oklahoma“ (1950), over gangsterfilmen i „Chicago Digest ou: du sang dans la sciure“ (1951) og over rædselsfilmen i „Torticola contre Frankensberg“ (1951), og i „Pantomime“ (1954) og „Un jardin public“ (1955) udnyttede han – ligesom jeg havde gjort det – *Marcel Marceaus* talent filmisk. I „24 heures de la vie d'un clown“ (1945) viste *Jean-Pierre Melville* os vrangsidens af klovnsens tilværelse. Angstdramaet fandt kun en enkelt tilhænger, *Dr. Pierre Thévenard*,

som i „Lueur“ (1946) fulgte en fanges flugt gennem labyrinter af gange og kældre. *Thévenards* speciale var forøvrigt den kirurgiske film („Endarteriectomie désoblitérante“, 1949, „Apocalypse extra-faciale“, 1950, „La glande thyroïde“, 1953, „Artériographie“, 1954).

De traditionelle rammer sprængtes overalt. Man kastede sig over eksperimenter af alle slags. „Désordre“ (1949) af *Jacques Baratier* søgte at indfange – og hudflette – den eksalterede intellektuelle atmosfære i *St. Germain des Prés*: „Café de Flore“, nætterne i „Rose Rouge“, jazzentusiasterne, der hopper omkring i „Vieux Colombier“'s kælder til tonerne af *Claude Luters* klarinet, de lesbiske piger i røde bukser, den romantiske stemning på den lille *Place de Furstemberg*. I „Paris la nuit“ (1955) fortæller *Baratier* ikke blot om et enkelt kvarter, men om hele byen. I samarbejde med *François Chalais* lod *Pierre Kast* sig inspirere af en række definitioner i *Larousse* til „Je



Albert Lamorisses
„Crim blanc“, der her-
hjemme fik premiere
i Grand Teatret.

sème à tous vents" (1952). Sammen med *France Roche* angreb han i „La chasse à l'homme" (1952) de kvindelige erotiske jagtmetoder og i „A nous deux, Paris!" (1952) en Rastignacs stræben efter at hævde sig i byens kunstneriske kredse efter at være kommet ind fra provinsen. I Franjus „Le sang des bêtes" overværer man et frygteligt blodbad i et slagtehus og bliver mindet om, at mennesket må dræbe for at ernære sig. Synet af en hest, der styrter til jorden, kalve, der bliver slået for panden, køer og får, der med øjnene bønfaller deres bødler om nåde, før de ubarmhertigt får skåret halsen over, vækker en afsky, der næsten kan sammenlignes med den, vi føler ved krigsforbrydelserne, og gør tilskueren skamfuld over at være nødt til at acceptere disse mord på forsvarslose skabninger. I „Hôtel des Invalides" (1952) fordømmer Franju i samme „antikonformistiske" ånd krigens skændsler ved at lade resterne af fortidens forfængelige militære *gloire* passere revy. Hans stærke sociale følelse kommer frem i „En passant par la Lorraine" (1950), hvori han skildrer livet i et stålværk, og i „Poussières" (1954) om den forgiftede luft i mange fabrikker.

Rouquier fortsætter med sine film om kunst og håndværk („Le chaudronnier", 1949), men beskæftiger sig også med proletariatet: „Le sel de la terre" (1950). Yannick Bellon skildrer i „Goëmons" (1946) dem, der ernærer sig ved at indsamle tang ved kysterne. *Robert Menegoz* optager en reportagefilm – der bliver forbudt – om en strejke („Vivent les dockers", 1950) og kommer igen det følgende år med en skildring i samme ånd af revolterne i 1848 – „La Commune" – en montage af gamle stik. „À l'aube d'un monde" (1955) af René Lucot (kommentar af Cocteau) fører os ind i den første franske atomstation og profeterer, at guldalderen er ved at nærme sig for hele menneskeheden, såfremt menneskene er kloge nok til at anvende disse forbløffende kraftkilder konstruktivt.

„Guernica" (1949) af Resnais var mere end blot en kunsthilm. Med udgangspunkt i Picassos berømte fresko om den spanske borgerkrig tog filmen voldsomt afstand fra terrorhandlinger mod civilbefolkningen. I samarbejde med *Chris Marker* iscenesatte Resnais derefter „Les statues meurent aussi" (1952), en hyldest til den renhed, der præger negerkunsten, før den fordærvs ved kontakt med de hvide. Filmen blev naturligvis på grund af sin brændende aktualitet boykotet af alle dem, der havde dårlig samvittighed. I „Nuit et Brouillard" (1955) gik Resnais endnu videre i sin idealisme. Under en pilgrimsfærd til de steder, hvor nazisternes koncentrationslejre lå, ad-

varer han ved hjælp af en rystende dokumentation os alle mod den stadig truende mulighed for gentagelser af disse rædsler – sammesteds eller andetsteds – og mod de irrationelle kræfter der ikke blot findes i de andres underbevidsthed, men hos os alle. I „Toute la mémoire du monde" (1956) udskiftede han sin i øvrigt meget dygtige montage teknik med en lige så sikker anvendelse af *travellings*. I een næsten uafbrudt bevægelse førte kameraet os gennem de mangfoldige sale i „La Bibliothèque Nationale", i hvilke hele den menneskelige viden er koncentreret – den viden, der afskys af tyrannerne, fordi den gemmer muligheden i sig for den altfavnende erkendelse. *Chris Marker* berusede sig i „Dimanche à Pékin" (1956) i en kinesisk festdags symfoniske opbud af dragere, fyrværkeri og barnesmil.

Interessen for kortfilmen skyldes ikke mindst, at den – om jeg så må sige – kan glide over i langfilmen. Det er betydningsfuldt i den forbindelse, at der siden 1944 har været produceret en række film af fuld længde, hvis måde at behandle emnerne på tidligere ikke ville være blevet accepteret inden for kortfilmens rammer, når man ser bort fra undtagelser som „Voyage au Congo" (1926) af *Marc Allégret*, „La croisière noire" (1926) og „La croisière jaune" (1934) af *Léon Poirier*. Blandt de nye film af denne art er for eksempel „Farrébie ou les 4 Saisons" (1946) af Rouquier – en historie om en gård og en bondefamilie – „Paris 1900" (1946) af Nicole Védres, en montage af gamle ugerevyer fra *la Belle Époque*, „La vie commence demain" (1949), ligeledes af Nicole Védres – en række besøg hos personligheder som Jean Rostand, Picasso, *Sartre*, *André Gide* og arkitekten *Le Corbusier* – „La course des taureaux" (1951) af Pierre Braunberger og *Myriam* – en montage af gamle optagelser af tyrefægtninger – „Avec André Gide" (1951) af *Marc Allégret*, „Le monde du Silence" (1955) af *Cousteau* – endnu en ekspedition til havets bund, men længere end hans tidligere film – og „Picasso" (1956) af *H.-G. Clouzot*.

En række af kortfilminstruktørerne er gået ind i spillefilmproduktionen: *Astruc* er efter „Les mauvaises rencontres" (1955) ved at optage sin anden spillefilm „Une vie" – efter en roman af *Maupassant* – med *Maria Schell* og *Christian Marquand*. *Pierre Kast* er netop færdig med en 2.500 meter lang spillefilm, „Un amour de poche" med *Jean Marais* og *Agnès Laurent*. *Leenhardt* gik så tidligt som i 1947 ind i spillefilmproduktionen med „Dernières vacances" og *Lucot* gjorde det samme i 1948 med „Les dieux du dimanche" – en film om et fodboldhold.