

Franske film og franske traditioner

Albert Wiinblad

En uges tid før Grand-biografernes franske filmuge skulle begynde, underrettede jeg en bekendt om den forestående begivenhed. »Nå«, sagde han, der er en flittig biografgænger, »men jeg må tilstå, at fransk film interesserer mig ikke.« Nu viste det sig ganske vist, at han ikke ville stå ved en så kategorisk formulering, men han fandt det dog ikke betænkeligt at bruge udtrykket »fransk film« som begreb – »de fleste ved, hvad jeg mener«, hævdede han. Måske: jeg kender en dame, der ser alle de franske film, som importeres, under henvisning til, at »der jo dog er noget særligt ved franske film«.

Hvilket fælles træk ved franske film kan begrunde så stor modvilje eller forkærlighed? Det drejer sig næppe om sproget. Ganske vist påstår nogle, at de er allergiske over for de franske nassallyde, men at dette irritationsmoment skulle være kraftigt nok til at spolere en film for dem, tør man vel holde for usandsynligt. Og de, som tværtimod har forgabet sig i det franske sprog, må dog i længden finde det utiltrækkende at overvære, hvorledes franske filmskuespillere nu om dage mishandler deres modersmål.

Snarere kunne det eftersøgte træk knytte sig til filmens skildring af fransk livsform, af fransk væremåde og af udpræget franske miljøer. Selvfølgelig findes der film, der fastholder forskellige sider af hvad man kalder den »nationale egenart« – sider, som kan ærgre nogle tilskuere og fryde andre. Men hvor mange er der af disse film? Og vil der ikke blive færre og færre?

I påfaldende grad bliver stadig flere franske film fra år til år stadig mindre franske. Jeg tænker naturligvis ikke på den internationalisering, der er en følge af co-produktionssystemet eller af franske producenters iver efter at kunne markedsføre »grydeklare« varer i USA, men på den, der er resultatet af Frankrigs bestræbelser for, som franske politikere siger, »at tilpasse sig den moderne verden«. Så gennemgribende er det franske samfunds forandring, at man må stille følgende spørgsmål: i hvilken udstrækning er der overhovedet i dag en specifikt fransk virkelighed, som filmene kan afspejle? De fleste af de franske film, jeg har set i de senere år, ville jeg kunne benytte til en demonstration af,

at den franske livsform ikke afviger nævneværdigt fra den amerikanske eller for den sags skyld den danske, at franskmand stort set har formået at bringe deres væremåde i overensstemmelse med den gængse vestlige standard, og at der ikke længere eksisterer miljøer, som kan kaldes udpræget franske.

Men hvorledes da med den såkaldt »typisk franske historie«? Skal man tro anmelderne – visse anmeldere – dukker den ustandselig op. Desværre ulejliger de sig kun sjældent med at antyde noget om, hvorved den pågældende historie er »typisk fransk«. Det tages åbenbart for givet, at en hvilken som helst læser har klare forestillinger om, hvad der hentydes til.

Og hvad er så det? De dominerende elementer i forestillingerne om det typisk franske er *amour* og *don juanisme*. Historiens hovedperson er erotikker-erobreren, hankøn altså, med et abnormt behov for at kunne beundre sig selv – et behov han kun kan opfylde ved at blive beundret af andre, af kvinderne: passioneret forfængelighed. Kvinderne deltager altid med henrykkelse i den søde leg. Får de nykker, er det, som det altid viser sig, blot taktiske manøvrer – deres mål er at blive forført, *adorables créatures!* Den vigtigste opgave for instruktøren af en »Fra-blomst-til-blomst«-film er at gøre tonefaldet passende verdensmands-kynisk.

I sin rendyrkede form er den typisk franske historie for længst gået af mode. At man kan finde reminiscenser af den i ganske mange franske film, skal ikke bestrides, men af den grund at påstå, at historien ustandselig dukker op, er meningsløst.

Den kan, siger nogle, genkendes i Truffauts »Manden, der elskede kvinder«. Den typiske franske histories to hovedelementer findes tilsyneladende i den. Tilsyneladende ja, men er det den typiske slags *amour*? Efter Truffauts egen opfattelse skildrer »Manden, der elskede kvinder« en *amour fou*. Den er »Adèle H.«- som efter min mening er en af nyere filmkunsts smukkeste kærlighedshistorier og et af Truffauts hovedværker – på en anden måde. Ja, Bertrand er virkelig som Adèle »i kærlighedens lænker«, Venus har slået klo i sit bytte: der kan ikke tales om nogen »sød leg«. Det er heller ikke den typiske slags *don juanisme*: Bertrands drivkraft er ikke behov for selvbeundring. Det er værd at lægge mærke til, at den franske

kvindebevægelse, der jo har et vågent øje til »fallokraterne«, ikke har følt sig foranlediget til at angribe denne film. Hvis der er nogen, der må »underkaste sig« i den, er det Bertrand.

Dertil kommer, at den typiske franske historie forudsætter kunstnerisk anonymitet. Hvis man afviser ovenstående udlægning og stædigt fastholder, at Truffaut fortæller den gamle historie, så vil man dog ikke kunne benægte, at han fortæller den truffaut'sk. Og kan historien, når den udføres personligt, fortsat kaldes typisk?

traditioner.

Heraf er især to betydningsfulde. Den første vedrører franske kunstneres »formbevidsthed«. Det overses ofte, at denne tradition har to sider: dels vilje til at nå den »perfekte« form, dels forpligtelse til uafladelig at efterprøve og, om muligt, forøge de kunstneriske udtryksmuligheder gennem formeksperimenter. Den anden kunne man kalde »iagttagelsestraditionen«. Analyse af sæder og karakterer betragtes i almindelighed som en fransk specialitet. Hvordan analyserer franske kunstnere? Fortrinsvis ved at videregive

frem til hvad der også efter andre kriterier opfattes som fransk filmkunsts to vigtigste retninger.

Den første gruppe omfatter film af de »ekstremt formbevidste« instruktører – Cocteau, Bresson, Resnais, Godard. »Streng« konstruktion eller »løs« improvisation: i begge tilfælde er kunstneren i første række opsat på at meddele sig ved hjælp af formen – så opsat, at prisen i det ene tilfælde kan være en »afhumanisering« af personerne, og i det andet, at det egentlige emne ganske enkelt bliver væk.

I den anden gruppe må man placere film af Vigo, Renoir, Truffaut. Kunstneren koncentrerer sig om med størst mulig omhu at studere menneskelig adfærd. Klicheen »et forelsket studium« er på sin plads: illusioner går uvægerligt tabt, men disse kunstnere finder stadig nye *raisons d'aimer*.

Det eneste fælles træk, som der kan være grund til at hæfte sig ved, findes således kun i nogle få film, i de bedste, i dem, som filminteresserede, hvad enten de har den ene eller den anden slags følelser for fransk film, ikke kan tillade sig at springe over.

Man bør naturligvis ikke overvurdere dette træk, men man kan i hvert fald ikke se bort fra det. Resnais' »Providence« – engelsksproget og med ikke-franske skuespillere – er umiskendeligt en fransk film, fordi en bestemt fransk tradition klart nok er en af dens forudsætninger. Man vil ikke kunne bestemme Resnais' – eller Truffauts – personlige stil uden at undersøge dens forhold til traditionerne, og en filmhistoriker vil med lethed kunne påvise, at franske instruktører præsterer deres bedste, når de, gennem deres forhold til traditionerne, er mest franske.

Hvis tillægsordet i »fransk film« skal være andet end blot en oprindelsesbetegnelse, må trækket også i fremtiden kunne påvises. Optimisme kan bygges på, at i den periode – den sidste snes år – da Frankrig på så mange områder gik med til eller ind for udviskning af den nationale identitet, insisterede franske filmkunstnere på deres franskhed og skabte derved en kunst, som hører til periodens betydeligste.

Og det er vigtigt, at fransk film, der har trækket, overlever. Ikke blot, fordi filmkunsten uden den ville blive betragteligt fattigere, men også, fordi det efter alt at dømme vil blive stadig vanskeligere at finde det specifikt franske andetsteds.



Charles Denner i »Manden, der elskede kvinder«.

Når flertallet af franske instruktører laver film, der lige så godt kunne være lavet af ikke-franskmænd, og den typiske franske historie er forsvundet, hvor findes da det specifikke franske overhovedet?

Svaret er selvfølgelig: i værker af de store individualister. Hvem skulle i højere grad være i stand til at finde udtryk for det franske væsen end de franske instruktører, der i det hele taget er bedst til at udtrykke sig? Så meget mere, som det kun er dem, der ønsker – og evner – at respektere de fra de ældre kunstarter nedarvede

deres *observations* – ved så at sige at lade de konkrete foreteelser selv afsløre deres væsentlige træk. Og mennesket, hvem hovedinteressen selvfølgelig gælder, er vidunderligt villig til at røbe sig for den opmærksomme og udholdende iagttagere.

I praktisk taget al repræsentativ fransk filmkunst er der et eller andet, som kan føres tilbage til disse traditioner. Hvis man inddeler værkerne i to grupper ud fra en vurdering af, om instruktørerne har lagt hovedvægten på den ene eller den anden, når man