

– Ja, det er rigtigt. Jeg blev meget glad, da jeg nogen tid senere faldt over et interview med Orson Welles, som havde det på samme måde. Han sagde, at der er to ting, man ikke kan vise på et lærred, og det er kønsakten og bønnen. Man tror ikke på det, når en skuespiller beder. Jeg havde ikke tænkt på det med bønnen, og det er måske rigtigt, men i ét tilfælde holder det i hvert fald ikke stik: Man tror på Bressons landsbypræst, når han beder.*) Måske kunne man også lave seksuelle scener, så man tror på dem, men ... ja, det virker på mig på samme måde, som hvis lyset pludselig blev tændt i biografen, og man bliver sig de andre tilskuere bevidst.

M.K. – Men et mord i en gangsterfilm har ikke samme virkning på Dem?

– Nej, det generer mig ikke.

C.B.T. – De var tidligere meget gode venner med Godard. Er De det stadigvæk, og hvad synes De om de film, han laver i dag?

– »Sympati for Satan« var den sidste, jeg så, – jeg har ikke set nogen af de senere, »Le gai savoir«, »Vent d'Est« eller andre. Ham selv ser jeg ikke, for han befinder sig næsten aldrig i Paris, og desuden omgås han ikke mere de samme mennesker, men kun politisk engagerede. Han rejser meget og har lavet film om palæstinenserne og om tjekkerne. Der er ingen kontakt imellem os, men jeg har ingen grund til at være vred på ham. Jeg tror, han i øjeblikket befinder sig i en helt anden verden, hvor han forsøger at lave politiske film uden for systemet, samtidig med at de alligevel siger folk noget.

PRODUKTIONSFORMER

C.B.T. – De hører selv til de meget få instruktører, der fortsat kan lave vedkommende film inden for det kommercielle system, og som kan benytte dette systems filmsprog til at udtrykke noget i. Hvordan ser De på de forsøg, der i dag gøres på at lave film uden for systemet?

– I virkeligheden forstår jeg slet ikke, hvad der menes med *systemet*, og det skyldes måske, at jeg selv befinder mig udmærket inden for systemet. Nej, efter min mening eksisterer der ikke noget system. Derimod eksisterer der to slags økonomiske styreform, en socialistisk og en kapitalistisk. Inden for den kapitalistiske styreform er filmen et produkt, der koster en vis sum penge, og som derfor bør sælges og indbringe et vist overskud. Inden for den socialistiske styreform er det måske ikke nødvendigt, at en film giver overskud, derimod bør den behage de forskellige embedsmænd, hvis job det er at bedømme film. Jeg er ikke selv så politisk informeret, at jeg er i stand til at udtale mig om, hvilket af de to systemer, der er det bedste. For virkelig at kunne tale med om disse ting, må man også have god forstand på nationaløkonomi, hvad jeg ikke har. Min opgave er at lave film, og jeg synes bedre om at lave film inden for det kapitalistiske system. Hvis en producent beder mig om at lade en film ende lykkeligt for publikums eller for økonomiens skyld, og hvis jeg går

med til det, så synes jeg, det er mindre værende, end hvis jeg er nødt til at lave en happy end af rent ideologiske grunde. Efter min mening er man i det kapitalistiske system ikke automatisk nødt til at gøre indrømmelser, hvilket man er i det andet system. Hvis jeg f. eks. var instruktør i et højrediktatur (det er ikke tilfældet i Frankrig, der har vi et falsk demokrati, men ikke noget rigtigt diktatur alligevel), nåh, men hvis jeg nu befandt mig i et højrediktatur, så ville jeg ønske, at landet fik socialisme. Men jeg er næsten sikker på, at når socialismen virkelig blev indført, så ville jeg forlade landet og lave film andre steder. Det er meget kynisk, hvad jeg her sidder og siger, men De kan godt trykke det, for jeg mener det meget alvorligt. Jeg mener, at man bedre kan komme overens med Hollywood, og at man bedre kan arrangere sig i et land med en liberal økonomi. Jeg finder ikke det, De kalder systemet, uretfærdigt. Hollywood-systemet er selvfølgelig hårdt, fordi fiaskoer gør det vanskeligt at komme igen, men jeg synes alligevel, at det kommercielle synspunkt er i orden. Selv har jeg aldrig haft en succes som »Manden og kvinden«, men med et budget på 1.500.000 francs tjener de fleste af mine film sædvanligvis 1.800.000 francs ind, og det er nok til, at man kan fortsætte.

Efter at man har lavet et vist antal film, betyder en økonomisk fiasko ikke så meget, – folk bliver ved at have tillid til én. Så jeg har ikke lyst til at ødelægge et system, der aldrig har tvunget mig til noget som helst. Det er ikke systemet, der er råddent. I Frankrig skyldes de største uretfærdigheder filmcensuren, der tvinger instruktørerne til at lave film om langt mindre realistiske emner end f. eks. italienske film. Men hvert år kommer 30 unge instruktører alligevel til at lave deres første film, og det glemmer man let, fordi så mange af dem desværre ikke bliver vist.

M.P. – Hvilke unge instruktører synes De især om?

– Jeg foretrækker Eric Rohmer og har altid gjort det. I starten var han meget vigtig for os alle teoretisk set, – det var ham, der formede os. Vi var jo delt mellem Bazins og Rohmers indflydelse. Jeg holdt meget af »Le Signe du Lion« og var ulykkelig over, at den ikke blev godt modtaget, – det var en stor film. Jeg holdt også meget af »Nymfomanen«, og så fik han jo gudskelov succes med »Min nat hos Maud« og står nu meget frit. Rohmers sidste film, »Le Genou de Claire«, der endnu ikke er kommet frem, er også fantastisk.

Desuden tror jeg også, at Claude Berri bliver til noget. Ikke alle hans film er lige vellykkede, men jeg er sikker på, han en dag kommer til at lave meget fine film. Jeg har lige set hans sidste film i endnu ufærdig stand, og den bliver god, næsten lige så god som hans første, »Den gamle mand og drengen«. Endelig vil jeg nævne Maurice Pialat, der ganske vist kun har lavet en enkelt film, »L'enfance nue«, men jeg er sikker på, han kommer til at lave flere gode film.

M.P. – Er der nogen unge amerikanske instruktører, De sætter pris på?

– Jeg kender meget lidt til dem. Mine foretrukne amerikanske instruktører er i øjeblikket Roman Polanski og Milos Forman, men der er sikkert også andre!

(Oversat af Mette Knudsen)

PETER KIRKEGAARD/ OLUF GANDRUP

»François Truffaut's fysiognomi er da klart: Han er en hjertemand med veludviklet sans for afstanden mellem sig selv og kunstværket. Han hører til de varmhjertede ironikere, og han ved en masse om mennesker og sig selv. Hans horoskop rummer da flere muligheder. Muligvis slår han igennem sin egen angst for det outrerede og kanaliserer sine fornemmelser for det socialt uretfærdige, den ulige magtfordeling mennesker imellem og udvikler den passion, som ulmer flere steder i hans første film, eller også hiver han sig op på den ironiens tømmerflåde, som plasker frelsende af sted over de virkelige dybder. Måske vokser han med alle sine muligheder og bliver en genial syntese. Tegn i sol og måne kunne tyde derpå.«

(Klaus Rifbjerg om »Ung flugt« 1959)

KRITIKKEN

At François Truffauts film de senere år har bragt den samlede kritik på gatis, kan man hurtigt få syn for. Hvorfor det forholder sig sådan derimod ikke.

Graham Petrie har skrevet den første (og indtil videre eneste) bog om Truffaut (»The Cinema of François Truffaut«, Zwemmer 1970). Bogen lider af den »svaghed«, at den allerede er forældet; de to sidste film, »Den vilde dreng« og »Elsker – elsker ikke?«, er ikke nået med. For Petrie tegner billedet sig da også meget forvirret, og skønt han har skrevet en gedigen bog med mange gode, konkret anvendte scener og situationer, har han dog gjort en dyd af nødvendigheden: Når det ikke har været muligt at komme om bagved den fascinerende overflade, ja så kan man altså *blive* der og udnævne kompleksiteten til hovedværdi, og glemme hvad der determinerer den. Moralen mejles ind med solid engelsk vedholdenhed: Truffaut kan med sit skarpe, kærlige blik give os et dybere og mere forstående syn på det hverdagslivs foreteelser og særheder, vi normalt perciperer med rygmarven, dvs. ikke bruger. Og han kan udvide vores erkendelse m.h.t. visse dristige personligheder (oftest kvinder), der har det vanvid eller konsekvente mod til at gennemføre en historie.

Det er alt meget kønt og humanistisk, men baggrunden er så sløret, at vi ikke kommer nærmere end til en konstatering af den fundamentale modsætning, der løber gennem hele værket, den mellem frihedstørst og angst for og videns om dens begrænsninger. Lige dér står personerne, og det gør vi så også.

Herhjemme startede kritikken lovende nok, med Jørgen Stegelmanns »skoledannende« artikel »Truffauts helt« (Kosmorama 68, dec. 1964), hvor forfatteren efter kun fire Truffaut-film kunne udskille en fast genkommen konstant, den svage mand. Én gang fastslået og overbevisende demonstreret, flyttede dette kritiske »catch-word« sig knap en tom-

*) Her bryder Martin Drouzy ind og indvender, at Bresson faktisk ikke viser landsbypræsten, mens han beder, men kun hans refleksioner over bønnen. Truffaut indrømmer, at det er vist rigtigt.

TRUFFAUT OG DEN ONDE CIRKEL

me. Der blev lukket af, Truffauts helt var et skvat, der venligt-timidt lod sig rokere ind i en kedeligt drøbende hverdag, eller sublimerede sine lebendige lidenskaber i et voyeuragtigt kunstnerliv. Under alle omstændigheder, det gik mændene ilde, kvinderne var dem for stærke og kompromisløse, døden fik en årsag, svaghed.

Lige siden »Bruden var i sort« har kritikken (specielt den mere letbenede) bagatelliseret Truffauts film, positivt eller negativt. Der var pludselig ingen ende på den indholdsløse, borgerligt-søde panegyrik, »forårstryllerier«, »lethed« og »ynde« (ingen moderne, alvorlig instruktør har vist været ude for så blomstrende en omklarming), eller også den anden vej: »venstrehåndsarbejde«, »mellemspil«, »hvilepause« etc.

Begge holdninger har i grunden samme årsag: befippelse, respektive skuffelse, over at filmene syndede af så lidt, var så lækre, sikre, farverige osv. Det skel, der går i Truffauts produktion ved »Fahrenheit 451«, var man ikke parat til at forstå.

En fjerde mulighed er den, som Chr. Braad Thomsen må have lov at stå for: en fundamental agtpågivenhed og følsomhed over for værket som helhed, som noget, der gav tone hver gang, parret med en politisk forståelse, der gjorde det påkrævet at komme længere ned. Men de to grundliggende komponenter blandedes ikke så frugtbart – i virkeligheden ikke længere end til en uddybning af Stegelmans synspunkter, med tilføjning af visse detail-motiver (voyeurisme, litteraturens problematiske virkninger etc.), plus altså en politisk vågen bevidsthed, der klart måtte se, at sådanne komplekst beskrevne tilstande var fundamentalt karakteristiske for det senborgerligt kapitalistiske samfund. Dertil og ikke længere, for Truffaut var erklæret apolitisk.

Dér står vi så. Men de ydre omstændigheder har forandret sig, fra stadig urolig forventning til hvad der mon nu ville blive næste Truffaut-udspil, og til at billedet til vort store »held« pludselig er frosset, Truffaut holder pause.

»Bygningen står og kan ses,« hedder det hos den Rifbjerg, der før alle andre så Truffauts potentiell, ikke mindst i kraft af sjælsbeslægtethed, og deraf følgende ensartethed i problemopstillinger.

»Bygningen står og kan ses,« al tidligere historisk betinget bundethed og usikkerhed gælder ikke, nu må man nå op til den Rifbjergske visionalitet, som mottoet antyder. Den hidtidige kritik har forstået Truffaut lige præcis så langt, som han har forstået sig selv, men nu står vi i den mærkværdige og enestående situation så at sige at kunne kigge ham over skulderen i de problemer, som givetvis er højst presserende for ham lige nu.

»Føler De Dem som en beskriver af det borgerlige miljø og føler De, at der evt. for tiden er nogen rystelser i det?« »Jeg kan ikke definere min holdning sådan. Ikke fordi det måske er forkert, jeg kan blot ikke rigtig placere mig selv for tiden« (Information, 10. 11. 70).

INDELINGER

Denne forvirring omkring den erkendte konstans gennem hele værket og den tilsvarende skuffelse over sidste halvdelens mere sikre (komedie-agtige) stilisering kan man bl. a. opklare ved et simpelt metodisk kneb: at parre filmene to og to fra hver sin side af tidsaksen 1966 (lige efter »Fahrenheit«). Metoden giver naturligvis ikke nogen fuldstændig identitet, kronologisk eller på anden måde. »Ung flugt« 1959 svarer til »Stjålne kys« 1967, »Skyd på pianisten« 1960 til »Den falske brud« 1968, »Jules og Jim« 1961 til »Bruden var i sort« 1967, »Silkehud« 1964 til »Elsker – elsker ikke?« 1970, og endelig svarer »Fahrenheit 451« 1966 til »Den vilde dreng« 1969.

»Ung flugt« – »Stjålne kys«

Selvfølge hænges sammen i og med Antoine's person. I begge film drejer det sig om friheden. »Ung flugt« ligger i lige forlængelse af den unge kritiker Truffaut (f. eks. og især »En vis tendens i fransk filmkunst«), den står mestendels i revoltens tegn. Det er nok en stærkt personlig film, specielt i sin skildring af Antoines hjem, men også typisk og almen, fordi den lægger skylden for misèren ud i samfundet, opdragelsesanstalten, de dårlige boligforhold, skolen – hvoraf i det mindste de to sidste institutioner må formodes at have været stærkt medvirkende til at gøre Antoines forældre til de ynkkelige personer, de er. Det er en film om et barn, der på alle sider omslutes af et uigennemtrængeligt væv af institutioner og intriger, af noget, der konstant arbejder under dække af at ville hjælpe, men altid ender med at gøre det stik modsatte. Antoine ville vel allerhelst integrere sig, som han får at vide han skal, men hver gang han forsøger, skubbes han ud i mørket igen. Det viser sig i det lange løb umuligt at slæbe rundt på den hårdt sårede navlestreng, der efterhånden bliver så medtaget, at den eneste udvej tilbage er amputationen, dvs. flugten. Filmen slutter i en rus, et paradoksfyldt nu, Antoine frosset i den totale åbenheds position, stående foran det grænseløse hav, det han altid gerne har villet se. Man aner, at frihed er en bundethed i videste forstand.

»Stjålne kys« griber Antoine i en situation ret lig »Ung flugt«s slutning. Antoine er lige smidt ud fra militæret, igen står verden åben, hvad nu? Den selvsamme konflikt mellem behovene for integrering og frihed bestemmer også denne film. Blot er det ydre pres, institutioner etc., ikke så stærkt, integrations-trangen så meget større. Denne dobbelthed finder genialt sit udtryk i det detektivbureau, hvor Antoine det meste af tiden er ansat, og som netop er et sådant medierende instrument, beregnet på at hele den fundamentale forvirring i menneskers (kærligheds)liv. Det er logisk, at Antoine som institutionens mand uvægerligt blander kategorierne, at han som professionel detektiv bliver uendeligt fortabt i en klients kone. Og nok hives han af den søde Christine over i det etablerede forholds-

fasthed, men den noksom bekendte slutning med »den absolutte elsker« er typisk: Christine finder den fremmede »complètement fou«, Antoine tøver med sit »Oui sûrement«, vel ikke så meget fordi han tvivler på hendes dømmekraft, men snarere fordi spaltningen stadig er i ham. Manden har indsigt i hvordan lidenskaben skal være indrettet, for at to mennesker kan holde hinanden ud, Christine ved til gengæld, hvordan man skaffer sig en mand. Antoine står der, i midten, og ved, at begge har ret, men ikke præcis hvordan. Hans identitet er stadig vaklende.

»Skyd på pianisten« – »Den falske brud«

»Skyd på pianisten« er en gennemspilning af en række solidt forankrede genrehistorier, den »sorte« Hollywood-gangsterfilm, kærlighedsmelodramaet, og den poetiske hverdags-historie, der vævet ind i hinanden brydes og reflekteres, forvrænges og ironiseres. Filmens slutning er ækvivalent med dens begyndelse, de tre historier er i virkeligheden en og samme historie, og slutningen optakten til en ny, parallel historie. Pianisten Charlie/Edouard gennemlever en i alle planer dødbringende historie. Han resignerer, hvad kan man andet over for skæbnens spil? Man kan som Louis Mahé (»Den falske brud«) ofre alt, og så måske vinde det hele til slut, måske nå over på den anden side af grænsen. Med usvækket tro på kærligheden og livet kører han samme historie igennem som Charlie/Edouard, og – noget tyder på, at den onde cirkel kan brydes.

»Jules og Jim« – »Bruden var i sort«

Disse to film har begge Jeanne Moreau i hovedrollen som enigmatisk dragende kvinde. I begge film får hun dødelige virkninger, hun er stærkest i det destruktive, en tragedie. Karakteristisk er det, at hun både som Catherine og Julie Kohler (og også i den af Jean-Louis Richard instruerede, men af Truffaut skrevne »Mata Hari« 1964) er løst fra (næsten) enhver samfundsmæssig forankring, hun er myte. »Bruden var i sort« kunne have været fortsættelsen af »Jules og Jim«, efter kærlighedens død.

»Silkehud« – »Elsker – elsker ikke?«

Centralt i begge film står en utroskabshistorie. Pierre Lachenay er vel 15–20 år ældre end Antoine, men historien primært den samme, skønt slutningerne er forskellige i henseende til øjeblikkelig fatalitet. Begge steder er det den bekendte svage mand, der er i centrum og diagnosticeres i al sin ynkværdighed. For dem begge er ægteskabet blevet en fælde, begge har de litterære beskæftigelser, og for dem begge er den frihed, der tilbydes sig, af borgerlig orden, den frække, æggende anderledeshed. Ingen af dem magter at ændre derved, leve det igennem.

»Fahrenheit 451« – »Den vilde dreng«

De to film er Truffauts mest didaktiske, åbent politisk-moralske. Det er kulturen, det gælder, som en i sidste instans nødvendig livsbetingelse, der nægtes hovedpersonerne,



og for hvis skyld de sluttelig ofrer alt. Hvor forskellige den vægelsindede brandmand Montag og drengen Victor end er, så er de dog fælles om at underkaste sig kulturens byrde. For Montag i et udbrud, for Victor i endelig underkastelse. Centralt i begge film står dog ikke blot ideen som sådan, men også de to faderskikkelser, brandkaptajnen og Itard.

I al grovhed kan vores opdeling vel tjene det formål at oplyse lidt om, *hvor tæt Truffauts film korresponderer indbyrdes*, at han i sine sidste har gentaget, hvad han i sine 5 første forsøgsvis formulerede.

Heri ligger allerede en *del* af den kritiske fastlåsthed; det er også oplagt, at skuffelsen over hans senere karriere bundes sammensteds. For er der konstans i tematik og holdning, er der så sandelig også forskel i mundart. Man har hæftet sig negativt ved dette faktum, deri set et tab i personlig udtrykskraft, en given op over for kommercielle standard-krav etc. Lad os her nøjes med kort at tale om en *søgende cyklus* og en *parallel, højt bevidst*.

Det har altid været Truffauts ambition at kommunikere så effektivt som muligt, ikke at presse et hårdhændet æstetisk system ned over sine film, men på Renoir'sk maner at lade dem stå »åbne«, at afpasse hver films stil efter det foreliggende emne. Det er, hvad Truffaut kalder *film-prosa*.

Den modsatte bevægelse er den f. eks. Godard'ske, at udgå fra en verdens-vision, der er en stil, og således skabe værker, der påtvinger tilskueren en bestemt tolkning. Det er *poesi*.

Truffauts æstetik lyder smuk, en medierende midling af idé og kommunikation, effektiv, eklektisk, en form der nok er konsistent, men så åben, at tilskueren bagefter kan føle sig fri til at vælge sin holdning til det sete, der er vor fælles verden (se evt. Olle Sjögren's artikel »Det traditionalistiske alternativ«, Chaplin 70).

Denne bestræbelse har været meget udtalt i de senere år, samtidig og parallel med en Hitchcock'sk lagdeling af værkerne i en meget publik, lettilgængelig yderside, og en mere »hemmelig« inderside. Man kan mene, at Truffaut efterhånden er blevet så dygtig til at dække sig bag mediet, at det bliver muligt helt at overse, at der er noget underneden. (Selv Anders Bodelsen, der plejer at være følsom for Truffauts værk, er hoppet helt galt af »Elsker – elsker ikke?«: »en veloplagt komedie uden en eneste tåre« siger han, og dog er den film givet den tristeste af dem alle, resigneret, vrængende, næsten misantropisk). Da må man sige, at den effektive kommunikation for alvor skygger for sig selv.

Klart er det i hvert fald, at den kamerasprækskhed og hele eksperimenterende vivacitet, som fangede så stærkt i første omgang, nu er afløst af en ro og sikkerhed i valget af midler.

En anden inddeling af filmene er mulig, en tematisk-adskillende: Som en bred hverdagsrealistisk strøm går Antoine-filmene (evt.

Antoine og damerne (»Stjålne kys«). Øverst: *Christine*, Antoines borgerlige drøm om det acceptable kærlighedsforhold, romantisk dyrkende, på afstand. I midten: *Luderen*, den kontante virkelighed, liderlighed uden megen sødme. Nederst: *Fabienne Tabard*, »la femme exceptionnelle«. Det er »den gamle romantiske klage: Regnormens forelskelse i en stjerne«.

plus »Silkehud«) gennem produktionen. Det er samfundet med dets institutioner og jobs, familien med dens middage og snak, den korte ekstatiske forelskelse, hvor alt synes muligt i et øjeblik, og derefter ægteskabet, kone, børn, tidligere veninder, kammerater, ægteskabsbrud med tilhørende chokoladespising og forsoning. En anekdotisk historie, uden egentlig epik. Omkring dette centrum finder vi så på den ene side eventyrene, med de mytisk-stiliserede kvindeskikkelser (»Jules og Jim«, »Bruden var i sort«) og de mere eller mindre heldige mandlige forsøg i samme genre – på den anden side de store udblik til fortid (»Den vilde dreng«) og fremtid (»Fahrenheit 451«), kultur, historie, politik, civilisation, fablerne.

På en sådan måde ligger eventyr og fabler omkring kernen, at de gensidigt determinerer hinanden, og som en uheldsvanger mixture skaber det univers, Antoine og hans ligemænd aldrig kommer til rette med.

DEN ONDE CIRKEL

Antoine er et almindeligt, talentfuldt menneske, en ung mand i stadig konflikt med omgivelserne og sig selv, sine inderste ønsker. I »Ung flugt« forlod Truffaut ham i den stærkt ladede scene ved havet, der i kraft af historiens dobbelte forløb som samfunds- og sjælebeskrivelse kom til at stå som en *ydre* længsels mål, såvel som en *indre*, for moderen. Filmen slutter åbent, Antoine må selv finde vej, efter den første flugt.

I »Stjålne kys« findes en genialt morsom scene, hvor Antoine sender et brev som *underjordisk* røp til den begærede Fabienne Tabard, brevet er egentlig et nej til at gense den skønne, fordi kærligheden mellem dem er umulig, skønt ideel. Straks efter kommer svaret, *over* jorden: Fabienne selv. Hun spinder ham ind i skønne ord om høvisk kærlighed, foreslår ham som passende afslutning et godt borgerligt knald, og Antoine indvilliger med et skævt, lystent, dobbelttydigt smil. Han er næppe helt klar over, hvad der her er foregået: at hans ideelle *indre* (underjordiske) krav til den absolutte kærlighed med snilde og elegance, næsten umærkeligt, er blevet gjort anvendelig, en sikkerhedsventil, besvaret med en kontant *ydre* begivenhed.

Det er denne dobbelthed mellem indre og ydre, der bestemmer hele filmen, som da også slutter åbent med Antoine stående midt mellem polerne, Christine og den absolutte elsker.

Antoine stiller absolutte krav til en tilværelse, der hver gang nægter at have med det absolutte at gøre. Således også i »Elsker – elsker ikke?«, hvor han prøver at eksperimentere »den absolutte røde farve« frem i sine blomster. Men her har trangen allerede forvandlet sig, er blevet kunst, symbol. Via sit nye job i det amerikanske firma møder han da en japansk pige, Kyoko. Hun sender ham de rødeste kærlighedstulipaner, man kan tænke sig. Over for denne kvinde (af kød og blod) ved han imidlertid intet at gøre og sige. Det står uklart i filmen, om det er Kyoko's kedelighed eller Antoinens manglende evne til at leve op til sine ideale intentioner, der kærtrær forholdet. Formodentlig er det en blanding af begge.

Antoine forstår sig ikke på disse mekanismer, for ham er der blot tale om idealforestillinger, der uvægerligt giver bagslag, han er trængt op i en krog i sin splittelse og spal-

tethed. Det er en uholdbar situation og den, Truffaut forstår at visualisere allersmukkest. Alle Antoine-film vrimler med metaforer for indelukthed, folk trængt op i kroge, lukket inde i telefonbøse, fanget på metro-stationer. I »Elsker – elsker ikke?« findes den mest definitive metafor herfor: Antoine i en telefonboks, højt i et hjørne af den restaurant, hvor han spiser så pinefuldt langstrakt med Kyoko. I det hele taget går Truffaut i »Elsker – elsker ikke?« længst i vellystigt masochistisk at afsløre Antoine.

Og endelig falder Antoine til patten og bliver borgerlig, han slutter i den totale afmagt, ikke en tragedie, men en trist-trist deroute. (Truffaut: »Enhver komedie, der slutter med ægteskab, er starten på en tragedie«).

Så kan der gå en vis årrække, og Antoine vil være parat til at gentage Pierre Lachenay's (»Silkehud«) dumheder. I den film er den absolutte kærligheds-idealitet næsten borte, tilbage er en små-degenereret gammelmandsagtig marcipan-drøm om den unge kvinde, det pikante eventyr.

Ud af dette kaos byder der sig visse veje: man kan regulært flygte, som Antoine gør det så tit, i »Stjålne kys« f. eks., eller man kan sublimerer sin længsel efter det absolutte over i kunst (eksemplerne er legio: Antoine, specielt i »Elsker – elsker ikke?«, Jules og Jim, maleren Fergus i »Bruden var i sort«, Pierre Lachenay etc.).

At Truffaut og hans personer er fanget i en labyrint er åbenbart. De kan nok nå dens grænser, men ikke bryde ud af den, de drages tværtimod med fornyet kraft ind i den igen. Hvem har skylden?

Det er ofte blevet hævdet, at kvinden er den stærke og gode i Truffauts film, hun går ikke på kompromis, er eksponent for kærligheden, og Truffaut understøtter selv den tolkning i mange interviews. En udtalelse som: »Jeg interesserer mig kun for mænd i deres relationer til kvinder,« synes set fra dette punkt klart at pejle retningen og lægge skylden. Kærligheden, repræsenteret af kvinden, er forbindelsen bagud og fremad, den er det hele, og grunden til, at den i filmene blot anes i metaforer og symboler, den fuldendte røde rose, malerierne etc., og når det går højest i lynkorte lidenskabelige øjeblikke, er manden. Han er sand og oprigtig nok, når han er forelsket, lykkeligt eller ulykkeligt, men i sin udadventede stræben, sin kasten sig ind i samfunds-hierarkiets og selskabslivets rotteræs, er han latterlig. Disse bestræbelsers bundethed i dubiose intentioner er det, der skaber miseren. Denne tolkning kan være rigtig i sin påvisning af *mandens* skyld, men masochistisk og mands-chauvinistisk i sin mytologisering af kvinden. At komme bag om denne mytologisering er vanskelig, fordi den spejler hele den moderne vesteuropæiske syge, dualismen, splittetheden, fremmedgørelsen, men skal kritikken være andet end symptomatisk, er det nødvendigt.

Det fælles for alle Truffauts kvinder er, at de lever i en anden hverdag end mandens, deres virkelighed er i en vis forstand anakronistisk, før-industriell, illusorisk. Tværtimod at være kloge, vise og åbne er de afstumpede, fra barnsben udelukket fra omverdenen, alt det grimme. De er opvokset i familiens skød, og de tror på familien, og absolutismen er derfor snarere en retlinethed, der kun er mulig for den blinde. Næsten alle er de voksne

udgaver af de små piger, vi ser i »Ung flugt« stå indespærret uden for indespærringen. Men mens pigerne bliver i illusionen, er den for drengene mere eller mindre brudt. Når senere mændene truer med at stikke hul på den boble, ægteskabet er, reagerer kvinderne neurotisk overskruet. Nok er Edouard et klods i sit ægteskab med Thérèse, men grunden til fallitten er også hendes traume. Lars Schmeel-affæren bliver overdimensioneret og vildtvoksende, og hendes kvababbelser har bund i en syg moral. Lena's projekt om at genskabe Edouard er tåbeligt, hendes optimisme bunder i en naivitet, som er sød, men heller ikke mere. Pierre Lachenay's ægteskabsbrud er ganske rigtigt lidt latterligt, Nicole er nær ved det, man ville kalde frigid: det rører hende ikke at undvære erotik et par måneder, hun tænker ikke på det. Men at Franca ikke kan se, at affæren ikke er mere end den er, er ligeså komisk. Deres ægteskab er jo ikke ideelt og kan aldrig blive det, men alligevel forsøger hun hårdnakket at få det til at være det, og hun sætter ind med al sin sårede forfængelighed. Christine i »Elsker – elsker ikke?« er smuk som et glansbillede, for Antoine en »søster, datter, moder«, men man kan næppe bebrejde ham alene, at hun ikke er det, hun helst vil være for ham, – hans kone. I al sin småborgerlige perfektionisme, sin ulastelige påklædning og sin altkvælende høflighed. (»Nej, sådan kan du ikke skrive til senatoren, Antoine, vi må skrive ordentlig tak«), slået fast med syvtommersøm i indlednings-sekvensen, hvor hun på indkøb i sit nydelige tøj strutter af tilfredshed over, at hun nu endelig har nået sin bestemmelse, at blive »madame, pas mademoiselle« er hun kedelig. Hun er til at se på og hygge sig med, men ikke til at røre ved, og hun føler sig barnligt såret, da Antoine svigter hende, trøstespiser en pakke chokolade, og vil straks tale med sin mor.

Som sagt: hvis manden ikke resignerer som Charlie (endnu engang: *at resignere* er ikke bare det at finde en balance med »systemet«, men især en amputering af alle talenter, som man kan se det med Antoine i »Elsker – elsker ikke?«: af hans oprindelige anarkistiske energi er der ikke meget andet end vitsende pudsighed og forkælet magelighed tilbage), kan han flygte på forskellige måder. Kunsten er den drøjeste og derfor den foretrukne flugtmulighed for den modne mand – »Elsker – elsker ikke?« slutter bl. a. også med, at Antoine er ved at skrive en bog – mens de to andre muligheder, den konkrete flugt og ironien hører henholdsvis barndommen (»Ung flugt«) og de unge år til. »Elsker – elsker ikke?« slutter netop der, hvor ironien er brugt op. Men fordi kunsten er den drøjeste, er den også den sørgeligste, et vidnesbyrd om den endelige fallit, det totale disengagement, statisk som den er i al sin alvidenhed. Ligegyldigt hvilken mulighed man vælger, generelt gælder den sjælelov, at når forventninger skuffes, sætter frustrationen ind og der søges kompensation i fantasien, hvor de oprindeligt smukke drømme og længsler perverteres. Som disse drømme altid er den samme, nemlig den om den absolutte og altfavnende kærlighed, er perversionerne deraf tilsvarende bundne og ens. Fantastikken er forbavsende fantasiløs. Drømmen splittes op i to, sådan at den *dels* rettes mod noget kropsligt, der uden integreret ånd bliver til liderlighed – som en myldrende strøm

løber den under næsten alle Truffauts film. Ikke mindst i »Elsker – elsker ikke?« kribler og krabler det bag den pæne borgerlige facade, snakken går lystent, både i ejendommens andegård og på kontoret. Ludere er hverdagskost hos Truffaut (i »Stjålne kys« endda så ekstremt placeret, at de optræder som kærlighedens kompensation for den sikre død). Dels mod noget mytisk, jomfrueligt.

Splittetheden er universel. Døtrene opdrages til kyskhed og renhed, til at leve op til det mytisk religiøse billedes uopnåelighed, og sønnerne fortælles mere eller mindre direkte, at der er piger, man gifter sig med, og dem, man går i seng med. Cirklen er ond, men et startpunkt kan alligevel findes: opspaltningen sanktioneres af makro-strukturen, samfundet, men determineres i mikro-strukturen, familien. Denne er den uofficielle institution bag alle de officielle.

Som outsideren, »rødstrømpen«, den store oprører i Truffauts film står Jeanne Moreau. I »Bruden var i sort« gennemspiller hun kvindens to roller, luderens og mytens, i forskelligt regi, og lokker ved sin professionalisme, sin indsigt i mandens forventninger til og billeder af kvinden, usvigeligt sikkert mændene i sit garn, hvorefter hun giver dem den død, de både fortjener og ikke fortjener, fordi de gør mod kvinden, hvad de gør, men jo ikke ved bedre. At samfundets magtapparat vil knuse hende til sidst, ved hun godt, men hun foretrækker den værdige død frem for en pseudo-tilværelse. Rammen om denne symbolske historie er imidlertid en realistisk, og den handler om en neurose, et traume. Julie Kohler's papirer er langt fra at være rene, hun er selv sentimentalt bundet til den uskyldstilstand, vi ser hende i i barndomsbillederne. Oprører mod mændene er godt nok, men det bunder i regressiv aggressivitet.

Den tragiske heldedød er også slutningen på den anden Jeanne Moreau-film, »Jules og Jim«. »Catherine er en dronning, ikke særlig smuk, ikke særlig intelligent, men 100 % kvinde, hun skaber sine egne love,« siger Jules om hende. Men netop ved at titulere hende dronning mytologiserer han hende, og det er det eneste, hun ikke vil, hun er kun dronning i den forstand, at hun er sig selv. Jim, der vel er Truffauts klogeste helt, forstår hende, men både hun og han er så underlagt samfundets krav og opdragelsens til lærte reflekser, at et varigt forhold mellem dem er umuligt. Jim bliver alligevel jaloux, det ved Catherine, og Catherine alligevel forfængelig, egoistisk, og det ved Jim. Men hun er den, der handler i alle situationer, og den, der tager den definitive beslutning for dem begge, kører Jim og sig selv i Seinen.

Spaltetheden, fremmedgørelsen synes altså at gennemsyre samfundet så intenst, at selv den bedste ikke kan sige sig fri. Catherines løsning på splittetheden er at absolutere sin indre lidenskab, så at sige blindt at *eksteriorisere* den, uden følelse for, om den kan finde genklang. Men der er det ved lidenskab, at den uomgængeligt vil svinge i intensitet, den er ikke konstant. Hvis den skal rettes frugtbart mod et andet menneske, må den bindes af en større ansvarlighed, der tager hensyn til andres ikke nødvendigvis samme rytme i lidenskab. Hvis dette ikke sker, skuffes man og kan på de egne betingelser lægge skylden hos andre, og kun handle diffust, egoistisk, fra punkt til punkt, fra person til person. De kan ikke forløse de



Catherine med Jules og Jim. Hun er en forvirrende blanding af myte og historisk korrekt afløst kvindefrigørelse. De to mænd forstår ikke meget.

svage mænd. Og den totale kærlighed, Truffaut altid taler om som det højeste gode, slår bak: Den fuldstændige frustration af den indre drift bliver sluttelig til den aggressive destruktion. I den kan man samle lidenskaben, fastholde den i tid, skabe en værdig tragedie, midt i uværdigheden. Men resultatet er døden.

Både Catherine og Julie kan tolkes i denne sammenhæng. Den eneste skikkelse, denne måde at hellige sig sin indre drift på kan overleve i, er »den absolutte elsker« (»Stjålne kys«). Han kan være samlet og hel, men kun fordi han ikke interagerer.

Der hersker i de to Jeanne Moreau-film, som hos Truffaut i det hele taget, fundamental uklarhed m.h.t. hvorvidt disse fallitter bunder i opdragelse, miljø, samfund eller noget »evigt menneskeligt«. Men tendensen til at løsrive Jeanne Moreau, gøre hende miljøløs, tidløs, til en myte, er tydelig.

Truffaut-kritikken beskæftiger sig sjældent med at rede disse komplicerede tråde ud, men stiller sig på linje med instruktøren, de tror ikke på den borgerlige myte om den jomfruelige, retlinede borgerpige, men skubber mytologiseringen et hak udad, gør med Jules Jeanne Moreau til dronning.

I den anden yder-sfære af værket kæmpes der op mod denne tragik, positivt, i kulturens navn. »Fahrenheit 451« og »Den vilde dreng« er de mest ene-stående film af samtlige. De er løsevne fra hverdag og nutid, har ingen direkte referencer til de øvrige. De er (næsten) endimensionelle moralske fabler uden den komplekse personlige stil, der er Truffauts.

»Fahrenheit 451«s diktatoriske samfund er borgerliggjort til en grænse, hvor det så at sige er blevet usynligt, *interioriseret*, og typisk nok er magtens repræsentant en rigtig familiefader, brandkaptajnen. Han er den human retlinede mand, der kender alle en brandmands fristelser, og den, Montag til sidst dræber i sit oprør.

Bogmenneskenes lille samfund ser sødt utopisk ud, men, som vi ser, reproducerer det i sin autoritets-struktur lige præcis det, Montag kommer fra. Så langt er borgerligheden sivet ned i sindene, at oprøret mod den ikke kan komme til et frontalt, politisk bevidst angreb, men uvægerligt bliver arke-

typisk, rituelt fadermord. Der er ikke sket et kvalitativt spring hos oprørerne, kun en anden form for flugt, cirklen og afhængigheden kan begynde forfra. Og selvom Truffaut har forsøgt at tilføre filmen en munter barnlighed med brandmændene som tinsoldater og har gjort Montag til et svagt, tvivlende menneske, så er Bradbury's banalitet i moralen ikke til at komme udenom.

»Den vilde dreng« er historien om uforarbejdet natur, der hårdhændet mases gennem et diktatorisk, pædagogisk undervisningssystem. Dr. Itard er retlinetheden selv, en streng fader, som »sønnen« Victor må frygte og hade. Truffaut tager energisk Itards parti, men ofrer dog sine mest intense øjeblikke på Victors natur-seancer. Den hårde kulturens nødvendighed sejrer til slut, der er ingen alternativer, men Victor sender Itard et isende blik, da han overgiver sig efter sit flugtforsøg. Kun ét har han at håbe på, madame Guérin's barmfagre moderlighed, men den er også så borgerlig som nogen. Hvad oprørerne end gør, og på trods af hvor godt de end måtte lykkes i første omgang, så er der altså ingen vej udenom den borgerlige dannelses byrde, som Truffaut med en viljeanspændelse ser som den eneste, almene værdi. Han taler gerne om netop kultur, om nødvendigheden af at kommunikere, at det må man tale om, før man taler om sammenbrud. Men det eneste, der rent faktisk kommer ud af denne snak, er tragedier. Og: grunden til at Truffaut overhovedet kan lave disse »kulturfilm«, og grunden til at de bliver så ensporede, er, at i dem er kærligheden ganske fraværende.

Hvad der således kunne se ud som en sand dialektik mellem disse to stiliserede sfærer, er det ikke – derimod en gensidig udelukkelse, et urokeligt tragisk paradoks. På den ene side kulturens nødvendighed, på den anden lidenskabens primat (Ego/Id). I »Elsker – elsker ikke?«s slutning kan vi aflæse resultatet af denne selvfortærende negation: Antoine mister lidenskab, og han reproducerer i sit forhold til sønnen den afhængighed og de frustrationer, der gjorde hans liv til det, det blev, en åndelig død. For den lille Alphonse kan hele historien gentage sig.

Det dialektiske skel mellem ydre og indre trang gennemtrænger som sagt Truffauts

(hverdags)film, og udenom ligger altså nogen modstridende mytologier, hvor spaltningen poler hver for sig køres igennem med streng konsekvens.

Den amerikanske filosof (o.m.a.) Norman O. Brown har i et læredigt, gengivet i MAK nr. 3, sagt noget om indre og ydre forvirring, som kan anvendes her, ikke som moralsk pepegind, men som retningsgiver (se evt. Kritik nr. 15): ... »det delte:/fremmedgørelsen (den/gamle marxistiske terminologi)/kløvning, splittelse (den/nyere Freudianske)/fremmedgørelse og skizofreni er/nu, hvis jeg må tage det store/spring fremad, samme sag:/af sammenstødet mellem Freud/og Marx fødtes den forenede/indsigt i begges analogi/analogien mellem det sociale/og det psykiske/samfundet og sjælen/menneskets krop og statens ...« Og videre: at man altså må forstå marxismen (fremmedgørelsen) psykologisk, og Freud (splittelsen) marxistisk.

Anvendt på Truffaut vil det sige, at man nok kan mene, at han (til en vis grænse) forstår marxismen psykologisk, har blik for, ser symptomer på menneskers, specielt Antoinets, splittelse, kan vise dens konsekvenser, når verden ikke giver de svar, der ønskes. Herfra kunne Truffaut være nået frem til en sublimeret borgerlig sjælelære, som netop tager udgangspunkt i drifthæmnings positive aspekt. Det ville som resultat have givet noget i retning af den borgerlige dannelsesroman. Men det er karakteristisk, at Antoine faktisk er en statisk figur, der ikke flytter sig kvalitativt.

Omvendt: at forstå Freud marxistisk. På det felt er der simpelt hen intet at hente hos Truffaut. Det er på det punkt, og ikke før, at man kan kalde Truffaut for borgerlig, for han har aldrig forstået, at selvom han nok så meget erklærer sig apolitisk, så er selv forholdet mellem to mennesker et politisk spil. I »Bruden var i sort« siger den grotesk usympatiske politiker til Julie Kohler: »Hvis De ikke tager Dem af politik, så tager den sig af Dem.« Det er i hans mund ren frase, men samme sætning tages op i »Elsker – elsker ikke?« af den luder, Antoine søger trøst hos til næst-sidst. Og det er givet, at replikken her har en ganske anden og alvorligere værdi. Men den er et udtryk for den samme resignerede misantropi, som også Tati's (Hulot) tilstedeværelse i filmen understreger: en borgerlig ironisk samfundskritik, der kan se alttings snuskethed, den teknologiske effektivismes afstumpethed (det amr. afsnit er tydeligt Tati-inspireret) etc., men ikke hæve sig over konstateringen deraf.

VEJEN UD

Med hensigt har vi gemt de to eventyr med mændene i centrum til slut, »Skyd på pianisten« og »Den falske brud«. I dem synes der at ligge kimen til *virkeligt* udbrud af den fastlåsthed, vi har forsøgt at påvise.

»Skyd på pianisten« er Truffauts mest komplekse og barokke film. Dens dialog giver et komplet inventarium over alle de lidenskaber og temaer, der løber gennem hele værket. Dens tre sammenflettede historier angiver de liv, man har at vælge mellem hos Truffaut: en borgerlig skin-eksistens, et tomt udhulende professionelt kunstner-liv, og en anarkisk (gangster) frihed. Bag det hele lurer barndommen og familien farligt determinerende.

Charlie er småtilfreds i sin borgerlighed, bange (»J'ai peur, merde, oui, j'ai peur«) for at vove springet ud. Men Lena forsøger at involvere ham i kunsten igen (det liv, hvor han før har svigtet så fatalt), og han går meget modstræbende med dertil. Begge indblandes de imidlertid i en triviell familie-gangsterhistorie, som bliver Lenas død. Det hele kan begynde forfra. Døden indtræder i alle planer; cafeværtten Plyne, Thérésa og Lena er ofrene. Charlie er skyld i det hele. Hvorfor? Alle tre gange sker det, fordi han griber for sent ind i begivenheder, han har tilladt at lade løbe alt for langt, hans handlinger bliver diffuse, vrang. Thérésa elsker han, men fastholder hende i billedet som den opofrende servitrice, den der skal være til tjeneste, når han har behov derfor. Og dette billede dræber hende, hun kan ikke fastholde sig selv (dvs. hans billede af hende), da hun (igen tjene) har givet hans karriere det afgørende skub frem ved at gå i seng med impressarioen Lars Schmeel. Hun falder i stumper og stykker, en krop og en sjæl, og Charlie formår ikke at hele, for han er selv skyld deri.

Lena er også servitrice; prøver at piske nyt mod i ham til en genoptagen af karrieren. Hun vil også tjene ham og han lader hende gøre det, men fuser i det og dræber Plyne i selvforsvar.

Så er der kun barndommens gangsterverden igen. Den »tillader« han at dræbe Lena, ved selv at trække sig ind i regressionen, spekulationer over familieskæbner. Lena får ordne alt det praktiske og løber lige ind i en kugle. Charlie er (som Stegelmann allerede slog fast) den definitive formulering af den svage mand, sentimental, handlingslammet, bange. På intet tidspunkt indser han, at han må tage konsekvenser. Han handler absolut upolitisk, dvs. uden sammenhæng. Skønt alt således ender i tristesse, er det dog en fantastisk vildskab og fantasi, Truffaut investerer i historien, en frenesi, der transcenderer indelukketheden, en overskudsenergi, der trods alt i sin pastichering af de faste genrer er grænsesprængende.

Louis Mahé i »Den falske brud« formår, hvad Charlie ikke gjorde: at leve sin lidenskab igennem, at kaste alt gods og sikker hverdag fra sig, at elske og tilgive og at køre en kriminalhistorie igennem. Han kan med Marion forlade det selvsamme hus i sneen, hvor Charlie fik sit endelige knæk. For første og eneste gang er der kærligheds-revolutionær udviklings-epik i en Truffaut-film.

Marion gør det ellers svært nok. Som en rystelse træder hun ind i hans liv, vender op og ned på det billede, han havde dannet sig af hende. Hun er ikke (bogstaveligt) den pige, han averterede efter, det idealbillede (den tro, hengivne hustru) han havde drømt om, men tværtimod en svindler og en morderke. Men hun ryster med sin anderledes hele hans hverdag, der skildres som tom, rig rutine, og da hun flygter med pengene, kan han trods alt tilgive, og siden opgave al sin rigdom (»Du har bragt forvirring i mit liv, det er lidt trist, men jeg er alligevel glad for at have lært dig at kende«) og begynde et nyt liv. Han må gøre op med sit idealbillede af kvinden, men da hans kærlighed til Marion forbliver usvækket, må det medføre en revidering af hele hans hidtidige tilværelse.

Og Marion har hjælp behov. En ulykkelig barndom, en blakket fortid, det er hendes udgangspunkt. Hun er helt præcist den, sam-

fundet ikke har plads for. Louis kan give, og Marion kan ene af alle Truffauts damer modtage. Hun ligner nok de »vilde« kvindeoprørere, har lidenskab, blussende og kort (pladeindspilningen, hvor hun først indtaler sin kærlighed til Louis og derefter taber pladen, uden at kunne gøre det om, gentage lidenskaben), men hun stiller sig ikke egoistisk i dens tjeneste som Catherine. Dertil er hendes socialt betingede outsider-usikkerhed for stor.

Begge (Louis og Marion) ydmyger de hinanden, og bliver i stand til at forsones og tilgive. Der er i dem intet af den strikte retlinethed, som detektiven Comolli står for. De må derfor sprænge sig ud af det samfund, der er organiseret efter denne retlinethed, uden fantasi. For dem bliver da indre drift og ydre verden ét, flugten ikke længere nogen flugt, men et kvalitativt spring.

Vi har givetvis idealiseret disse to film, men vover det for at angive, at her er der dog en mulighed for et udbrud. Men »Den falske brud«, der ene af alle film er positiv, ender *også* i den totale isolation, desperationen. Og i mangt og meget mangler den i fylde det, som gjorde »Skyd på pianisten« så overbevisende. Det er som om Truffaut kun har kunnet gennemføre dette dybt alvorligt mente eventyr, *dels* ved at udelukke det meste af det hverdagsliv, hvor hans billedfantasi yngler mest komplekst, det hverdagsliv, der også er den binding, som gør oprør umuligt, for Charlie som for alle, *dels* ved at tage genernes klicheer (for) alvorligt. Der er kommet noget smægtende følsomt frem i »Den falske brud«, som har meget at gøre med Truffauts ofte priste generøsitet til alle sider. Det bliver lidt skizofrent, således at skildre outsiderne »smukt«. Det er som om den energi, der prægede »Pianisten« ganske er forsvundet ind i personerne.

Problemet for Truffaut er da givetvis enormt. Antoinets hverdagsliv er ført til en trist end, eventyr-mytilogier og kultur-fabler er i dyb modstrid, og den spinkle positive udvej, som »Den falske brud« antyder, kan Truffaut næppe tro på ret længe ad gangen.

Om Godard har Truffaut bl. a. sagt: »I tolv film har Godard aldrig hentydet til fortiden, ikke engang i dialogen. Prøv at tænke på det: ikke en eneste gang har hans personer talt om deres forældre eller barndom, det er ret fantastisk« (Kosmorama 82). Som udsagn om Godard er det træffende, men det anviser især tydeligt, hvor Truffauts egne problemer ligger, i familien og fortiden. Hvor Godard fra en »vred ung mand«-negation af fortiden, de bestående værdier, (»Åndeløs« f. eks.) over en dialektisk nedbrydning i alle planer, det æstetisk fortolkende, det politiske, det poetiske, (»Made in USA«) har fået ryddet grunden og kunnet begynde at bygge op igen – »One plus one« er en virkelig positiv film, – har Truffaut ikke formået at bevæge sig ud af stedet. Blot synes det som om den onde cirkel er blevet stadig mere ond og lukket.

Slutbilledet i »Elsker – elsker ikke?« (et år efter) vender filmen på hovedet, og man kan tale om en slags nedbrydning, men den er meget bange og dækket bag ironien.

»François wants to stop now for a couple of years because he has just killed off Antoine Doinel.« (Chabrol i Sight and Sound, vinter 70/71). Det er naturligvis ikke for kritikens blå øjnes skyld, Truffaut nu holder pause. Han kan ikke gøre andet. ■