

Lidenskab og ansvar

Søren Birkvad skriver om temaer i François Truffauts film

Kardinalpunktet i filmskribenten Don Allens bog om François Truffaut var den påståede tendens til sortsyn og fatalisme i instruktørens menneskeskildringer. Allen var i anden sammenhæng ude med snøren og yndlingspointen i sit Truffaut-interview i efterårsnummeret af Sight and Sound. »Jeg vil ikke falde i fælden ved at sige, jeg er pessimistisk«, bemærkede Truffaut ved denne lejlighed, og tilføjede: »Som De ved, er der hverken pessimister eller optimister. Der er kun triste fjolser og glade fjolser«.

DIALEKTIKKEN

Udtalelsen er ikke blot karakteristisk for kunstneres blufærdighed, når andre vil katalogisere deres synspunkter i praktiske lomme-strips. Den sætter tingene i deres rette lys. Truffauts film er nemlig ikke statiske udsagn om fryd eller håbløshed i livet, men kunst i dialektisk bevægelse. I modsætning til en Bergman eller Godard nærer Truffaut en fundamental tillid til (film)sproget og den menneskelige kommunikation. Han anerkender relativiteten i tilværelsen, og skønt han beundrer sine personers ensomme lidenskab, påpeger hans film gang på gang de ofte ulykkelige konsekvenser af den. Det er denne kombination af analyse og følsomhed, der udmærker Truffauts film, og således forstået hersker der ingen modsigelse mellem instruktørens krav om orden og klarhed i formen og hans tematiske betoning af de personlige systemers fallit og forvirringens nødvendighed i menneskelige forhold. Som det forhåbentlig vil fremgå formår Truffaut i sjældnen grad at sammenknytte klassisk humanisme og fornuftstro med den romantiske forestillingsverden, som hans film og fiktive personer drages af.

DE FRYGTSOMME

Det er en til næsten hudløshed gentaget sandhed, at Truffauts film handler om kærlighed. For ham er den det endegyldige symbol på menneskets sociale afhængighed. En determinerende kraft i livet og filmen, hvad enten man nøler over for den (som Pierre i »Silkehud«), rendyrker den helt ud i dens egen negation (som de dødsbesatte hovedpersoner i »Bruden var i sort« eller »Det grønne værelse«) eller udnytter dens socialt befriende muligheder (som dr. Itard i »Den vilde dreng«).



De førstnævnte – mandlige – Truffautpersoner er dem, der elsker bedst på afstand. Uanset om deres begær udfolder sig med flove forbehold eller i romantisk henrykkelse, overrumpler de altid af konsekvenserne af deres handlinger, fordi de ikke selv har draget dem i tide. Den fordrukne ungarl i »Bruden var i sort« er f.eks. så forblændet af sin egen passive tilbedelse af »den fuldkomne kvinde«, Julie Kohler, at han henrevet distrait lader sig fylde med hendes gift!

Det er ofte nævnt og skål gentages her, at mange af disse hovedpersoner er splittet mel-

Til venstre giftmordet på den forblændede ungarl i »Bruden var i sort«. Derover Truffaut i scene fra »Den vilde dreng«, og øverst en scene fra »Silkehud«

lem deres succes som offentlige personer og deres fiasko i privatlivet. De reagerer umodent og frygtsomt i følelsesmæssigt prækære situationer og må ofte søge tilflugt i kunstens afgrænsede verden. Her hersker den ro og orden, som de savner i det virkelige liv. Pierre, den estimerede litterat i »Silkehud«, kan med fynd og klem udtale sig om Balzacs kærlighedsliv, men han kan ikke hitte rede i sit eget. På samme måde kryber Charlie, den generte barpianist i »Skyd på pianisten«, i ly bag sit instrument, når begivenhederne omkring ham strammer til.

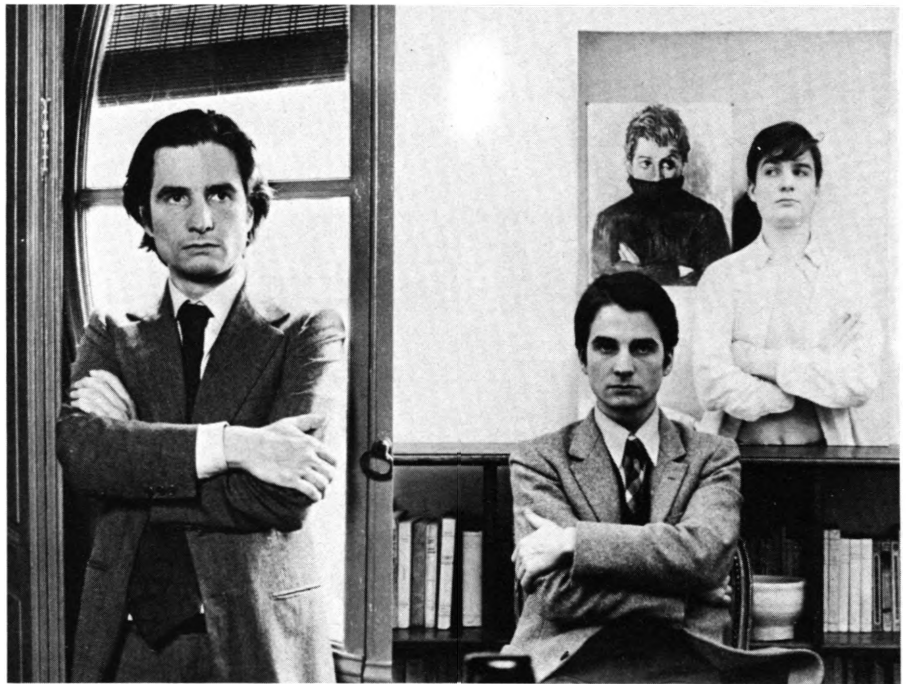
Følelsesreservation og rådvildhed ligger dybest set også til grund for Bertrands rastløse pigejagt i »Manden der elskede kvinder«. Skuffet i sin forestilling om den eneste ene vil han for enhver pris undgå lidelsen (og andre mænds selskab!). Det, mener han, lader sig gøre ved at afbryde kontakten med pigerne, så snart den er sluttet – og ved i øvrigt at systematisere sine erfaringer kunstnerisk gennem en roman! Det er karakteristisk, at Bertrands indgang til kærligheden er dikteret af en fiks og firkantet idé om den som fællesnævner for tusind og et pigeeventyr. Derfor er han idelig på jagt efter den og uafledelig på flugt fra dens individuelle eftervirkninger.

»KÆRLIGHED PÅ FLUGT«

Et af de stædigst vedholdende temaer hos Truffaut er følgerne af et kærlighedstab i barndommen. Det udgør også den efter min mening tyndbenede tematiske sammenhæng i Truffauts fem film om Antoine Doinel. Sådan forstået deler Antoine skæbne med blandt andre Bertrand i »Manden der elskede kvinder«. De jager begge kærligheden, fordi de i sin tid blev svigtet af mødre, der skubbede dem til side i deres jagt efter partnere.

Den omstændighed, at den samme skuespiller, Jean-Pierre Léaud, har fremstillet Antoine fra barnsben til nu, har været inspirationskilden for Truffauts nyeste film, »Kærlighed på flugt«, som han har lovet bliver den sidste i serien. Klip fra de gamle film – »Ung flugt«, »De unge elskende«, »Stjålne kys« og »Elsker – elsker ikke« – indgår i den nye som personlige tilbageblik. De skal tilsammen udgøre et psykologisk opsummerende vue over figurens tyveårige udvikling. Det er mere end filmen kan bære, for en sådan indre sammenhæng har for mig at se aldrig eksisteret. Der er milevidt fra den skarpe sociale anklage i »Ung flugt« til den løse og elskværdige lystspiltone i »Elsker-elsker ikke« og »Kærlighed på flugt«. Som psykologisk vidnesbyrd er den nye film lige så udvendig som sin hovedperson, og i forhold til de andre bidrag i serien virker den kompositorisk overlæst, selvrepetierende og jævnt kedelig.

Skønt den aktuelle film altså forekommer overflødig, synes jeg *figuren*, den voksne Antoine, som vi har lært ham at kende i mere vellykkede Doinel-film, fortjener en kommentar. I Jean-Pierre Léauds sært overfladiske præstation (der kan spænde fra retoriske manerer til Buster Keaton'sk underfundighed) præsenteres vi for en ægte Truffaut'sk vatsnis. I al sin selvhøjtidelige charme er Antoine en distanceblænder og et stort barn: hans flotte ord om Kærligheden dækker kun



Jean-Pierre Léaud i fire versioner af Antoine Doinel

over personlig rådvildhed, og hans impulsivitet er ikke udtryk for mod, men for en fundamental skræk for ansvar og alvor i forhold til andre mennesker.

Ligesom Bertrand i »Manden der elskede kvinder« er han mere optaget af kærlighedens idé end i dens praktiske konsekvenser (hvorfor han i den nye film taber sit hjerte til et bortkastet *fotografi* af en pige!). Hans flygtige og uforløste forhold til kvinder skyldes hans romantiske glamourisering af dem og frygt for alligevel at skuffes i sine forventninger. Som Liliane i »Den amerikanske nat« siger det om den beslægtede figur Alphonse: »Han behøver en kone, elskerinde, sygeplejerske og lille søster i én kvinde!«

Antoines manglende evne til at føre noget-somhelst ud i livet er det på en gang problematiske og komisk forsonende ved hans karakter. Mens han imidlertid nøjes med at søge tilflugt i de store ord, vælger andre Truffaut-personer at leve dem ud i deres ekstremer. For dem er ulykken, at de monomant vælger Kærligheden på bekostning af det menneskelige fællesskab.

DE MANISKE

Det er ansvarlighedsproblemet igen: Adele H. i »I kærlighedens lænker« fikserer i den grad på sin egen drøm om den eneste ene, at verden omkring hende – og den elskede genstand med den – flyder ud i ét for hende. I al sin indre rigdom kender hendes lidenskab intet til omsorg for og tillid til noget uden for sig selv. Hun flygter ikke fra kærligheden, men knuger den ihjel.

Julie Kohler i »Bruden var i sort« er på samme måde besat af en ideal fordring, der udelukker virkeligheden i alle dens uåndterlige nuancer. Ligesom Adele ikke anfægtes af sin elskede løjtnants afvisninger og foragt, er Julie så optændt af tanken om at hævn sin mands vådeskudsdød, at hun ganske ignore-

rer »mordernes« relative uskyldighed. Uden hensyn til deres individuelle karakter myrder hun en efter en de fem mænd, der i mere end en forstand har dræbt hendes kærlighed.

I modsætning til de frygtsomt passive mænd driver Truffauts kvinder ofte deres kærlighed ind i døden. Den bedragne Franca i »Silkehud« opsøger målbevidst sin ægtemand og dræber ham. Også Christine i »Julies og Jim« følger sine ultimative kærlighedskrav og kører sig selv og den intetanende Jim ud over afgrunden.

»Jeg frygter intet – for jeg er allerede død. Jeg døde, da min mand døde«, siger Julie i »Bruden var i sort«. Det er denne selvbevidste kaldsdeterminisme og forskrivelse til døden, der også driver Julien Davenne – for en gangs skyld en mand – i filmen om manden, der elskede de døde.

»DET GRØNNE VÆRELSE«

Sin sædvane tro har Truffaut benyttet et litterært forlæg til sin næstnyeste, mærkeligt inciterende film »Det grønne værelse«. Det psykologiske grundstof er hentet fra Henry James' noveller »De dødes alter« og »Dyret i junglen« og i James' egen traumatisk vedholdende omsorg for sine nærmeste afdøde. Truffaut har tilspidset og anskueliggjort dette motiv ved i forhold til »De dødes alter« at indlægge en kærlighedskonflikt i filmen, og ved at rykke dens handling en halv snes år frem til 1928, hvorved begivenhederne udspilles i skyggen af verdenskrigens masse mord.

Udgangspunktet for Julien Davennes dødstraume er hans oplevelser som soldat i krigen, men først og fremmest hans tidlige tab af den unge hustru Julie. Han lever en socialt fordringsløs tilværelse som skribent ved et hensygnende provinsblad, hvor han har specialiseret sig i pertentlige nekrologer. Uden for arbejdstiden lever og ånder han for sine døde: i første række hustruen Julie, men senere, da hans helgenkammer, »det grønne værelse«, er brændt, også for utallige andre i det kirkegårdskapel, han lader restaurere til

formålet. En særlig inspiration for ham udgør mødet med den unge auktionsassistent Cecilia, der forstår hans ømhed for de afdøde, og som han indvier i sine ritualer.

Julien's ejendomsforhold til de døde kommer til udtryk i hans fetischistiske mani for de afdødes billeder og efterladenskaber (der i en herligt morbide scene kulminerer i hans besigtigelse af en legemsstor vokskopi af hustruen!). Hans holdning til døden er i bund og grund et egotrip: *hans* døde er kun dem, der var *hans* i livet. Derfor chokeres han også voldsomt, da det viser sig, at Cecilias personlige sorg hidrører fra hendes kærlighed til den afdøde Paul Massigny, en ven af Julien, som han brød med og siden har båret nag til. Erkendelsen af Cecilia som et sanseligt menneske og ikke en kysk tempelvogterske får hans system til at gå i opløsning. Han gribes af en rastløs, ubevidst jalousi og senere af sygdom, da den latente livsangst for alvor bryder ud. Først til allersidst, da han har modtaget Cecilias brev, hvori hun åbent erklærer ham sin kærlighed, bryder han sin selvvalgte isolation og vakler instinktivt hende og sin egen død i møde i kapellet. Da har Cecilia overvundet sin modvilje mod hans fanatisme, og Julien kan forblændet til det sidste ånde ud i hendes arme!

Ligesom andre Truffaut-personer søger ly i kunstens afklarede verden, insisterer Julien på at leve med de fordringsløse døde på bekostning af samlivet med de levende. Således handler »Det grønne værelse« ikke om Døden, men om døden i livet og om kærligheden som det eneste »svar« på den traumatiske livsangst.

Problematikken kan umiddelbart forekomme lukket og depressiv (jvf. Don Allen!), men jeg synes man bør holde sig klart, at Truffauts film altid både er en del af problemet og en del af løsningen. »Bruden var i sort« hylder f.eks. – med Jeanne Moreaus spil og fortælleformens determinisme – det mytiske konsekvente i Julies lidenskab, men samtidig peger den analytisk klart på de umenneskelige konsekvenser af den. Dobbeltbevægelsen genfinder man i Truffauts egen på én gang indforståede og sagligt distancerende skuespilpræstation som Julien Davenne. Ligesom omvendt fortællestrukturens og scenografiens tørhed i »Det grønne værelse« modsvares af filmens suggestive kameratur, den melodramatiske musik (af Maurice Jaubert) og billedernes farveblide intimitet.

Truffaut vedkender sig sin ømhed for og fascination af sine romantiske særlinge, men han er aldrig statisk i sin menneskeopfattelse. Hans personers ensomhed er ikke et metafysisk grundvilkår, men resultatet af en personlig ufornuft, der – på en ofte storslået måde – får dem til at underkende ansvaret for det konkrete og nærværende. I få, men væsentlige værker har han da også forladt forfaldsmotivet (hvor personerne i stadig stærkere grad lukker sig ude fra fællesskabet) og skildret en psykologisk og social forædlingsproces.

DE DYNAMISKE

Den mest håndgribelige forklaring på disharmonien hos mange Truffaut-personer er som tidligere nævnt deres traumatiske oplevelse

af *kærlighedstab*. Marions kriminalitet og personlige flygtighed i »Den falske brud« skyldes ligesom Antoinen i »Ung flugt« en ukærlig og socialt kummerlig opvækst, der indhenter hende i glimt: i angsten for at sove i mørke, i jagten efter materiel overflod, i den tøvende og mistroiske holdning over for kærligheden. Forholdet til Louis former sig som den gradvise tilegnelse af et følelsesmæssigt alfabet. Stillet over for en mand, der trods hendes ægteskabssvindler, momentane foragt, ja, sågar mordforsøg, alligevel fasatholder sin enkle kærlighed til hende, må hun opgive sin mistro og åbne sig for verden. Louis er i denne sammenhæng en sjælden positiv Truffaut-helt. Hans romantiske livsfølelse er ikke sværmerisk forfængelig som den voksne Antoine Doi-

nels, og hans konsekvens ikke som Julien Davennes et udtryk for livsfornægtende pedanteri. Den er potent. Han griber kærligheden, når han ser den og lever den ud i tillid til sin nyvundne indsigt i kvinden og kærligheden som sammensatte og uglamourøse størrelser. I modsætning til f.eks. Adeles lidenskab i »I kærlighedens lænker« er Louis og Marions kærlighed bevidsthedsudvidende og ikke narkotisk, fordi afstanden mellem jeg'et og du'et udnyttes konstruktivt og ansvarligt.

Samfundet plejer hos Truffaut at være lig med »de andres« fællesskab, d.v.s. det mere eller mindre konturslørede referencepunkt for den ensomme hovedperson. I science fiction-filmen »Fahrenheit 451« spiller samfundet for en gangs skyld en aktiv rolle. Her er



Øverst Truffaut i scene fra »Det grønne værelse«. Til venstre Jean-Paul Belmondo og Catherine Deneuve i scene fra »Den falske brud«

kærligheds- og kommunikationstabet nemlig ikke en individuel skade, men statsligt organiseret! I filmens lov og orden-samfund fodres folket med idylliserende TV-programmer, non-stop-musik og sovepiller, mens det skrevne ord er forbudt, fordi litteratur er »antisocial og gør folk ulykkelige«. Montag, filmens professionelle bogbrænder, hylder også i begyndelsen den officielle samfundsideologi, men Truffaut har nedtonet nazi-elementet i figuren til fordel for en fremstilling, der understreger hans følsomhed og vågnende modtagelighed for sproget og litteraturen. Hans senere oprør, tilskyndet af den unge pige, Clarisse, og flugt til det illegale »Bogfolk« symboliserer optimistisk den menneskelige ånds overlevelse.

Oftest i filmene bevæger personerne sig fra samfundets midte til dets yderkanter: enten fordi de tvinges dertil af omstændighederne og egen lidenskab (som de lovløse Louis og Marion i »Den falske brud«), eller – sjældnere – fordi de fornægtes af samfundet (som Antoine i »Ung flugt«). I »Den vilde dreng« forholder det sig omvendt. Victors isolation er socialt betinget i en helt anden og direkte forstand end de andres: han har som primitivt naturmenneske levet totalt afsondret fra menneskelig kontakt, da han som ca. 12 årig bliver fundet og optaget i menneskers kreds. Med dr. Itards på én gang fintfølelse og systematiske undervisning i sprog og levevis oplever vi i princippet menneskehedens civilisationsproces inden for rammerne af ét psykologisk portræt. Victor gennemlever på samme måde som Marion i »Den falske brud« en modsætningsfyldt og smertefuld etisk proces, hvor han lærer at sammenknytte følelse med sprog og handling og adskille ret fra uret. Filmen er således *ikke* præget af Rousseau'sk naturbegejstring eller fundamental samfundskritik a la Herzogs »Kaspar Hauser«. Ligesom »Fahrenheit 451« fremhæver den principielt nytten og perspektivet i menneskers sprog og omsorg for hinanden.

KLASSICISMEN

Denne artikels karakter af tematisk analyse har nok fortrængt den kendsgerning, at Truffauts film ikke blot varierer i tonefaldet – mellem det lette og det dystre – men også i kvaliteten. Der er i mine øjne et væsentligt spring fra den lummert angstfascinerede kvindeopfattelse i »En dejlig pige som mig« eller de naive *suspense* – forsøg i »Bruden var i sort« til film af så pragtfuldt emotionelt format og æstetisk afklaring som »Den vilde dreng«, »I kærlighedens lænker« og »Det grønne værelse« (for at nævne de bedste fra de senere år).

Hvad der ikke desto mindre forener form og indhold i alt, hvad Truffaut laver, er den omtalte betoning af meddelelsesevnens og ansvarfølelsens betydning og hans egen enkle klassicisme i formsproget. Hans film står altid til rådighed for publikum og for en historie. Han vælger den stil, der passer til det foreliggende emne: løs og episodisk i de lyriske sædekomedier og kollektivfilm, stram og behersket i kammerspillene. Ikke mindst de sidstnævnte bygger på en litterær og filmisk tradition, hvor formeksperimentet nedtones til fordel for en sindig, lineær fortælleform og

studiet af individuelle karakterer.

Overhovedet er Truffauts film præget af hans afhængighed af ordet frem for billede. Ikke blot skriver hans personer i vidt omfang breve og fører dagbog, men filmene selv er forsynet med dedikationer, efterskrifter og citerende speakerkommentarer. Først og sidst tilstræber hans dialoger en ophøjet litterær prægning, der i »Det grønne værelse« bevæger sig på grænsen mellem effektiv stilisering og skolekomedieflov deklamation.

Således intenderer Truffauts film en høj grad af virkelighedsillusion, men insisterer samtidig på en vis kunstighed i kunsten. Han har aldrig dyrket realismen i plat dokumentaristisk forstand, og derfor nærer han f.eks. stor blufærdighed over for farver og naturlig dagsbelysning. I de indbyggede filmhistoriske citater og de gammeldags stiltræk (dobbelt-eksponeringer, *wipes* og brusende underlægningsmusik!) mærkes i hans film en oprigtig fascination af det kulørte og formfuldendte i Hollywoods klassiske melodramer og erotiske lystpsil. Kunsteskapismen hos hans fiktive personer er i høj grad instruktørens egen.

Truffauts særpræg som kunstner blev allerede poetisk formuleret i den afsluttende scene ved havet i »Ung flugt«. Den unge Antoinets betagede suk ved verdens ende er selve sindbilledet på Truffauts egen trang til at leve tilværelsens ekstremer ud i kunsten. Hans film rummer imidlertid ikke en kosmisk vision som Kubricks eller politisk revolutionære ambitioner som Bertoluccis. I den forstand er de ikke grænseoverskridende. Med deres kærlige kritik af menneskelig resignation praktiserer de selv kunsten at holde måde.

FILMOGRAFI

- 1955: Une visite (kortfilm)
- 1957: Les mistons/Lømlerne (kortfilm)
- 1958: Une histoire d'eau (kortfilm)
- 1959: Les quatre cents coups/Ung flugt
- 1960: Tirez sur le pianiste/Skyd på pianisten
- 1961: Jules et Jim/Jules og Jim
- 1962: Antoine et Colette/De unge elskende (episode i »L'amour à vingt ans«)
- 1964: La peau douce/Silkehud
- 1966: Fahrenheit 451/Fahrenheit 451
- 1967: La mariée était en noir/Bruden var i sort
- 1968: Baisers volés/Stjalne kys
- 1969: La sirène du Mississippi/Den falske brud
- 1970: L'enfant sauvage/Den vilde dreng
- 1970: Domicile conjugal/Elsker – elsker ikke
- 1971: Les deux Anglaises et le continent/Hjertes Tre
- 1972: Une belle fille comme moi/En dejlig pige som mig
- 1973: La nuit américaine/Den amerikanske nat
- 1975: L'histoire d' Adèle H./I kærlighedens lænker
- 1976: L'argent de poche/Lommepege
- 1976: L'homme qui aimait les femmes/Manden der elskede kvinder
- 1977: La disparue
- 1978: La chambre verte/Det grønne værelse
- 1978: L'amour en fuite/Kærlighed på flugt

