

Truffaut: Hvad blikket fortæller

af Niels-Aage Nielsen



enkelt eller nogle få problemer, der løbende og uafhængigt af hinanden kan løses med tiden, men derimod at mange problemserier konvergerer eller filteres sammen til en problemhelhed eller et syndrom. Så er man den.

Antoine Doinel bevæger sig som bekendt imod rollen som socialt tilfælde, idet han kommer på opdragelsesanstalt. Jeg skal ikke gentage detaljerne i filmens forløb.

Som i fodbold gælder det først og fremmest om at slippe af med bolden og ikke, som små børn tror, om at beholde den. Den der står med bolden er offer. Skyd eller aflever. Tilsidst har Antoine lært at aflevere. Under fodboldkampen på opdragelsesanstalten kaster han indkast, og stikker af.

Han aner at det sociale spils indhold blot er den håndgribelighed, der ligger i som taber og offer at være den, der står med det i favnen. Han sender Sorteper videre, trækker sig ud af cirkulationen og løber væk til havet.

Det sociale spil er en uendelig fortælling, hvor personen er det sted og den måde, hvor mange begivenhedsforløb klasker sammen. Antoine er et sted, hvor problematiske begivenheder på skolen filteres sammen med uheldige forløb i den lille lejlighed hos de dårlige forældre. Hvem har taget Michelin-guiden? (Det er nok moren, for hun har brugt den til at finde et godt hotel til sig selv og sin chef). Men Antoine er den. For han er også den, der skal gå ned med skraldespanden m.m.

Det er den sociale fortælling. Det er den, der bestemmer mennesker i kraft af den måde, de passerer ind og ud af klaustrrofobiske spidsrodssituationer, fordi begivenhedsforløb trækker sig sammen omkring dem. Det er både en stor fortælling, fordi den altid er der, og en lille fortælling, fordi kun Antoine Doinel, den enkelte, kan personificere den. Som stor fortælling er det de andre, der fortæller den. Som lille fortælling er det den måde jeg hele tiden gerne vil genfortælle de andres fortælling på.

De mange fortællinger, som blikket fanger i Truffauts film, samles i ham selv og spredes i tilskuerens meddigtende fantasi

Ung flugt (1959)

Fortællingen om Antoine Doinel begynder i klasseværelset. Vi møder ham i egenskab af den person, hvor nogle parallelle begivenhedsforløb ramler sammen. Læreren sidder med hovedet ned i den sorte protokol og passer sine hemmelige og skæbnsvangre noter. En anden forløbsserie er pin-up billedet, der går fra elev til elev. Klasseværelset er for øjeblikket delt op i to uafhængige begivenhedsforløb, men der er

mindst lige så mange af dem, som der er elever og sikkert mange flere.

Netop nu beror det frække billede hos Antoine Doinel, og han beriger den lille lukkede skoleverden med endnu en fortælling, idet han tegner fipskæg på damebilledet. Men begivenhedsforløbene konvergerer hastigt. Læreren ser op og fanger drengen på fersk gerning med Sorteper. Hvem er den? Du er den.

Modellen er den gængse definition af det sociale tilfælde eller den såkaldte sociale taber. At man ikke blot har et

Vi lærer alle af fortællinger. F.eks. lærer vi at fortælle *endnu en fortælling* inden i den sociale. Skolelæreren lyver – især om de store ord på skolens facade. Moren lyver – især om sine sidespring med direktøren og om sine følelser for Antoine, hendes mislykkede abort. Og faren lyver. Selv da Antoine siger sandheden, lyver faren. Sikkert på grund af sin faderrolle, for hvem kan både være far og hanrej for sin søn.

Og Antoine lyver. Han lyver moren død, for det er noget, læreren kan forstå, og desuden føler Antoine måske, der i en vis forstand er noget rigtigt i påstanden. Han lærer hurtigt – af nød – at betjene sig af fortællingen. Siden griber han til de etablerede fortællinger såsom Balzac. Sin egen fortælling får han ikke udviklet i løbet af filmen; han stjæler en skrivemaskine, men fanges i den sociale fortællings komplikationer endnu en gang.

Den sociale fortælling er blot parallelle begivenhedsforløb, og definitionen på syndromet 'den sociale taber' er i virkeligheden en passende historie, som vi med samfundseksperter i spidsen fortæller.

De sociale forløb konvergerer blot omkring Antoine, fordi andre ud fra egne gode grunde ikke kan andet end fortælle deres løgne og dermed automatisk indkredse drengen som syndebug. For gud, hvis han nu blot havde været til for Antoine, ville de snævre begivenhedsforløb, der konvergerer omkring syndebugken, ikke være andet end uendeligt parallelle begivenhedsforløb. Antoine får et udtryksproblem. Et behov for at fortælle endnu engang. Denne fortælling findes i det blik, han sender os tilsidst.

Filmtilskueren **må** tilkende ham retten til sin egen version af den sociale fortælling, og tænker derfor videre.

Filmen er i høj grad selvbiografisk. Truffaut var selv indviklet i en værre historie med militæret som ung, og hans barndom var også præget af begivenheder, som dem Antoine vikles ind i.

Her begynder *en tredje fortælling*. Nu er den om Truffaut selv. Men hvem er den virkelige reference, François Truffaut? Hvilken dato, hvilket klokkeslet, hvilken kontekst. Er det snarere J.-P. Léaud anno 1959? Det er jo hans ansigt og hans blik. Men hvilken situation definerer hans blik?

For et blik udtryk afhænger i højeste grad af, hvad det er for en sammenhæng eller andet menneske, der definerer blikket. Et blik er et spørgsmål om hvilken fortælling, der begynder i det.

Den virkelige Truffaut fandtes engang, men findes ikke nu, hvor tiden og

rummet har ændret sig. Selv kort tid efter var han en anden, og kunne kun gribe tilbage til den, han var ved hjælp af en fortælling. F.eks. André Bazins fortælling om protégéen Truffaut i 50'erne.

Vi ser altså, at den store sociale fortælling er de andres fortælling. Den må nødvendigvis suppleres med ens egen fortælling. Vi søger derfor fortællingen i Antoine Doinels blik, eftersom filmen overvejende har skildret ham som syndebug i den store sociale fortælling. Vi søger ind i blikket, og kommer i tanke om, at den til dels handler om Truffauts egen barndom. Men den kender vi kun som den fortælling, Truffaut selv efterhånden begyndte at forstå sig selv igenem.

Den er en del af legenden Truffaut i filmhistorien. Den er blevet til en stor fortælling. Heri begynder nu *en fjerde fortælling*, nemlig min artikel. Hvordan skal denne fortælling udformes?



Oscar Werner og Julie Christie hos bogfoket i *Fahrenheit 451*. S. 22 Jean-Pierre Léaud i slutbilledet i *Ung flugt*.

Fortællingen hos Truffaut

Fortællingens status hos Truffaut er et labyrinthisk problem. *En version* af fortælleteorien siger, at en fortælling er en lukket form med en begyndelse, en midte og en slutning, hvormed mennesker i indbildningen kan forene de yderender i deres liv, som reelt ikke lader sig forene. Med andre ord en underholdende og nyttig opfindelse, som vi idag især med fjernsynet ser brede sig til alle områder. Nu betragter man det ikke længe for som nok, at TV-avisen angiver temperatur og vindretning for det kommende døgn i relevante termer. Tværtimod er oplysningerne ikke gode nok, hvis de

ikke er gjort til en lille fortælling med alt, hvad der hører sig til af forviklinger.

Men det er ikke så enkelt – det der med at man bare fortæller sig ud af virkeligheden og vågner op til den igen. Det er mere kompliceret end den forskel, der er mellem at drømme og være vågen, mellem nat og dag.

En anden version af fortælleteorien siger, at vi fødes og dør midt i fortællingerne. En hvilken som helst fortælling, vi måtte fortælle, har en dybere fortælling som forhistorie og epilog. En tankegang som den, jeg har illustreret ovenfor med *Ung flugt*. Konsekvensen af denne anden version er, at fortællingen må betragtes som vores grundlæggende og absolutte tilgang til viden og erfaring.

Det er derfor, jeg spurgte, hvad med min artikel. For hvis jeg tager den tunge bibel frem – måske den første eller nogen af de senere af Marx, Freud og andre af de store nedskrevne fortællinger – løber jeg en stor risiko for at gå glip af pointen hos Truffaut. For ham er der kun denne bestemte fortælling, og netop kun den. Som med Antoine Doinel således også med f.eks. instruktøren Ferrand i *Den amerikanske nat*. Det er kun den konkrete fortælling, der står for personen og netop kun i kraft af måden, den personlige historie adskiller sig fra en eller anden bibelhistorie om mit liv. Det individuelle udtryk er altså den fundamentale tilgang til viden om verden og mig selv. Det er den lille individuelle fortælling, der er erkendelsesskabende. Men bemærk, at det netop er, fordi vi ellers kun ville være eksempler på bipersoner og fodnoter i inflationære biblers fortællespind. Eller som Adèle H. (1975) endnu mindre end det.

Men hvilken forskel bringer den filmteoretiske behandling af en instruktørs arbejde så ind i verden? Egentlig burde dette problem være en helt anden fortælling. Men netop med Truffaut er jeg overbevist om at han vil have sin fortælling fortsat med en ny. Selv om han siger, at hans fortællinger har en begyndelse, en slutning og en ende, så er det egentlig ikke rigtigt. Jeg bliver som interesseret tilskuertiltro ind i hans univers, og må redde mig ud med endnu en fortælling.

For hvad siger Antoine Doinels blik? Hvilken monolog skal jeg 'høre' i Franca's blik, da hun skyder manden ned? (*Silkehud* (1964)).

Eller i *Den falske brud* (1969), hvor manden tror på den falske kvinde for alt i verden, og Truffaut vil have mig til at tro på parret, da de spadserer gennem snevejret til landet med de falske bankkonti og de kunstige kukure. Og hvor-

for kysser instruktøren 'Ferrand' ikke nogen i *Den amerikanske nat*? Fortællingen må altså fortsætte.

Blandt bogfolket (*Fahrenheit 451*, 1966) går hver enkelt menneske rundt og opbevarer en bog i hovedet. De fremstiger uophørligt teksten, for ikke at glemme den. Hver person står for en fortælling, eller måske står hver fortælling for et individ blandt bogfolk. Det er næsten ligemeget. For bogfolket kender ikke sig selv undtagen igennem den uendelige sum af fortællinger, det rummer.

Bibler i diverse versioner er en af bogfolkets kærester skatte, men hver bibel står kun for et enkelt menneske og omvendt. Alligevel er det en metafysik, som chokerer bibelfolket, der – forestiller jeg mig – bor lige uden for byen og har en meget tættere kontakt til bystyret og brandchefen. For bibelfolket kan det hele stå i en enkelt bog, og der bliver det stående.

Truffaut mener nok ikke, at alle bøger burde brændes, formodentlig blot, at de har det bedst, når de kommer ned fra hylderne og ud af bindet.

I 1954 angreb han en række franske drejebogsforfattere i artiklen 'En vis tendens i fransk film'. Det var forfattere af en meget forfinet litterær type. Når de skrev til film, var deres ansvarfølelse over for litteraturen så dominerende, at filmdrejebogen nærmest blev behandlet som en ung kriminel, der skulle i arbejde. I stedet fremhæver Truffaut i sin artikel en anden race af filmfolk, film *auteurs* med Renoir i spidsen. Instruktører der i deres arbejde mere ligner bogfolket end bibelfolket.

En hel del af Truffauts egne film bygger på romaner, men det er ikke de store litterære koryfæer. Han sætter stor pris på de små romaner ligesom han gør det med en række af Hollywoods B-film. De romanforfattere han vælger hedder David Goodis, H.P. Roche, Ray Bradbury, William Irish, Henry Farrell. Ingen af dem er særlig kendte repræsentanter for den såkaldte verdenslitteratur. I 60'erne var f.eks. Ray Bradbury knap nok kendt i New York, fortæller Truffaut selv et sted. Og hvad med f.eks. William Irish. En forfatter, der ikke forsøgte at skrive nogen bibel, men derimod en årlig roman. Hans liv var anonymt og selv hans mor døde uden nogensinde at have læst en linje af det, han skrev. Irish sagde, at han kun var forelsket tre gange og hver gang var det en fejltagelse. Men under alle omstændigheder havde han aldrig elsket nogen kvinde højere end sin rejseskrivemaskine. Det var en Remington, hvis nr. han aldrig ville glemme: NC 69411.

Men her gled vi selv over i en anden fortælling.

Nu kan man overveje, om alting så er fiktion. Om vi udelukkende omgås med hinanden ved hjælp af fiktionsfortællinger.

For hvor kan man mødes, når relationen kun er mellem fiktioner? Hvordan kan man overbevise andre ved hjælp af indbildning. Hvordan kan man anerkende hinanden, når begge kun har en opdigtet version af verden?

Lad os tage problemet en gang til. Her har vi den store fortælling, og her har vi den lille personlige fortælling. Begge fortællingerne fortælles af fantaster. Men bemærk at de selv tror på fortællingen. Min personlige fortælling findes kun, for så vidt jeg tror på den, og den store fortælling kun, fordi nogen siger, den er rigtig og andre tror på den. Men man kan tvivle på sin fortælling. Man kan komme til et punkt, hvor det eneste man ikke tvivler på er fødested, omtrentligt tidspunkt samt nummeret på sin skrivemaskine. En så konkret sandhed, at man nærmest hører det som endnu en fiktion. I *De to englænderinder og kontinentet* (1971) tænker Claude på sin første kærlighed, Muriel. Femten år er gået og han fanger sit eget blik i en bilrude. Pludselig opdager han sig selv som virkelig på en yderst akut måde. Men hans første kærlighed var ikke Muriel, men den anden engelske pige. Og er det egentlig ikke lige gyldigt, at det var en fiktion, der gav ham hans selvfølelse? Kunne en erindring under nogen omstændigheder have været mindre fiktiv?

Vi kan konstatere, at fortællinger og fiktion ikke har det fjerneste med virkelighedsproblemet at gøre. Tværtimod kan en fiktionsfortælling gøre virkeligheden 'utroligt' nærværende.

Blikket fortæller derfor både løgn og sandhed. Med hvilken ret har vi allerede været inde på. Nu drejer det sig her efter mere om hvordan og hvorfor.

Den falske brud (1969)

Filmen starter i en babelsk forvirring af stemmer, der fremsiger ægteskabs- og kontaktannoncer. Personerne bag disse annoncer er idealister, for de tror, de kan finde den eneste rigtige ved hjælp af 5 linier i en avis. På disse 5 linier komprimerer de deres uendelige forhåbninger og drømme. Arme den person, der bliver udkåret, hvis ikke lige det var fordi systemet var gensidigt.

Louis Mahé – den rige ungkarl på øen Reunion venter på en ganske bestemt kvinde ved navn Julie Roussel. De har fundet hinanden gennem en ægteskabsannonce og skrevet sammen i længere tid. De har udvekslet fotos, og gennem brevene nøje planlagt deres ægteskab. Selv om Louis Mahé endnu ikke har set kvinden i kød og blod, er det hele allerede definitivt. I ventetiden vælger og vrager han mellem sine slips og har svært ved at beslutte sig. Han er i tvivl om, hvilken forestilling Julie Roussel har om ham, og han ved ikke, hvilket slips han har på i hendes forestilling. Omvendt har han heller ikke endnu nogen forestilling om Julie Roussel.

Eller snarere har han et præcist og definitivt billede af hende fra det fotografi, hun sendte, men det er et billede, han ikke rigtig vil acceptere. Han glæder sig, til hun kommer, for et virkeligt stævne-møde bringer altid noget nyt og overgår som regel ens vildeste fantasi.

Imidlertid er Julie Roussel slet ikke med skibet, og det var måske netop den mulighed, han mindst af alt havde forestillet sig.

Men endnu inden skuffelsen har lagt sig, dukker der alligevel en kvinde op. En smuk og tiltrækkende blond kvinde med parasol og kanarieflugt. Et billede

Jean-Paul Belmondo og bryllupsbilledet i udstillingsvinduet i *Den falske brud*.



han aldrig havde forestillet sig. For på en måde er denne kvinde på en og samme gang både billede og virkelighed. Louis Mahé føler sig som en mand i biografen. Han venter på en konkretisering af ubestemte forestillinger, og en skikkelse som denne kvinde flimrer frem.

Hun præsenterer sig med ordene (idet hun naturligtvis siger det på fransk): 'Vous ne me reconnaissez pas, M. Mahé?' Det betyder noget i retning af, om han genkender hende, eller om han anerkender hende, eftersom 'reconnaitre' ifølge ordbogen har begge betydninger. Men Louis Mahé genkender ikke kvinden, eftersom han aldrig har set hende før, og det er op til hende at komme med en forklaring. Den går ud på, at hun var genert, og at det foto, hun sendte var af en anden.

Louis Mahé accepterer den lille løgn, for han er ligeglad med, om hun svarer til det gamle og definitive foto. Netop fordi hun ikke ligner det oprindelige foto, men tværtimod er et nyt levende billede, svarer hun meget bedre til uendeligheden og det ubestemte i hans forestillinger.

Der er snarere tale om, at han anerkender hende, end at han genkender hende. Men det er ordkløveri, for på en måde er det alligevel, som om han i hende genkender det, han søgte efter.

Som sagt er Louis Mahé – som de fleste er et sted i sjælen, ikke mindst når de går i biografen – *idealist*. Idealisme er, når vi forventer, at verden og de andre personer svarer til indholdet i vores egne forestillinger.

Heri ligger der en endeløs radikalitet. Vi ser verden efter vores egne forestillinger, men ikke nok med det. Vi kan nemlig ikke engang finde os i, at de billeder, vi har af verden, forbliver de samme og tiltager sig et eget liv. Vi må derfor også sprænge de billeder, vi selv gør af verden. Altså som vores helt i filmen.

Med alle de forhåbninger til livet, som Louis Mahé har i sig, er det derfor mest af alt en joker, han har brug for i dette ægteskabsannoncespil. Og det er også, hvad han får.

En joker med hvidt slør går ind som hjerter dame. Kvinden er nemlig en falsk brud. En svindler i ledtog med en morder. Julie Roussel er død og driver rundt i havet.

Det første spørgsmål hun stillede ham var altså dybt filosofisk. Han kunne ikke genkende hende som Julie Roussel, eftersom billedet var forkert. Hun lignede ikke *sit* eget billede. Til gengæld lignede den smukke kvinde i højeste grad *hans* eget billede af hende, og derfor kunne han anerkende hende. Nu har vi fået forklaringen på, at han i virkelige-

den genkendte hende. Hun var nemlig en joker, og den kan ligne, hvad som helst. Mest af alt ligner den altid mit eget ønske.

Hvedebrødsdagene holder snart op. Kvinden stikker af med plantageejersens rørlige formue. Hun er afsløret. Nu er det op til detektiven, om han kan finde hende igen.

Louis Mahe finder hende selv. Nu er der i hvert fald en ting, der er sikker, og det er, at han ikke kan stole på hende. De indleder en ny kærlighedsaffære, men detektiven finder dem.

'Vous ne me reconnaissez pas, M. Mahé?', spørger Comolli, da de tilfældigt støder sammen i en lille by i Frankrig. Men Louis Mahé er ikke glad for, at detektiven har fundet dem. Han kan ikke andet end indrømme, at han faktisk genkender den detektiv, som han selv har hyret. Men at genkende er at anerkende, og han anerkender i hvert fald ikke detektivens tilstedeværelse. Og det må være anerkendelsen, detektiven var nysgerrig efter i spørgsmålet. I hvert fald får det dødelige konsekvenser for detektiven, at han ikke blev anerkendt af Louis Mahé. Denne uforbederlige idealist er selv blevet til lidt af en joker.

Man ved ikke, hvor man har ham, hvad angår genkendelsen af en fælles verden, eftersom han kun vil genkende det, han kan anerkende.

Og nu er de to jokere overladt til sig selv og deres flugt. Deres samliv afhænger herefter kun af, om de kan anerkende hinanden her og nu. Det afhænger først og fremmest af de billeder, som de kan danne sig af hinanden.

En aften ved den åbne ild starter de med fortiden, men det har ingen mening at fikserer hinanden i kraft af gammel kærlighed. I stedet begynder Louis Mahé at beskrive kvindens ansigt. Dine øjne er som skovsøer o.a. Dit smil, nej ikke det der, men det der o.s.v. En gang klichéer foran kaminilden. Men i den situation er det godt nok for Louis Mahé og den falske kvinde. Senere får han imidlertid nok af hendes pengegridskethed og tegner et helt andet billede af hende som parasit og international escort.

Men ingen af billederne er afgørende for ham, eftersom det eneste der betyder noget, er den måde hans forestillinger jager afsted efter jokeren.

Fattig og halvdød af rottegift slæber han sig afsted med kvinden gennem sneen på vej til landet med de falske bankkonti og de fine kukure. Når den falske kvinde siger hun elsker Louis, svarer han straks: Jeg tror dig.

Kan vi også tro på en happy end i sneen? Man er vel idealist?



Truffaut i *Den vilde dreng*.

Den vilde dreng (1969)

Hvad vildt er der egentlig ved den vilde dreng? Meget lidt når det kommer til stykket. Blandt alle de ar, han har på kroppen er det værste det, han har på halsen og det stammer ikke fra dyrebid, men er tilføjet ham med menneskeligt værktøj. Og blodhunden, de sender efter ham, har jægerne selv opdraget.

Hvad der er vildt, og hvad der er civiliseret er primært et definitionsspørgsmål. Drengen er vild såvel for de indskrænkede bønder på egnen som for det parisiske borgerskab, der kommer for at bese ham på søndagsudflugten.

Men det værste og d.v.s. pointen er, at drengen bliver behandlet værre end dyr i fangenskab. Og det er netop, fordi han ikke er et dyr, men væsentligt et menneske. Fordi han er så komplet anderledes inden for den samme race, og derved udstrækker horisonten for, hvad mennesket er, træder han den bornerte bondestand og borgerskabet grundigt over tærne. Og de reagerer ved definitorisk at udelukke ham som vildere end deres egne blodhunde. Man ser, at en definition afhænger af både subjekt og objekt. Og vi skal se, hvorledes definitionen ender med at gå den anden vej.

Den lærde Itard vil gerne studere drengen nærmere og måske opdrage ham til et rigtigt menneske. Drengen, der i første omgang er endt på en af datidens anstalter for døvstumme, kommer til Itards hjem, hvor den daglige omsorg for ham varetages af den rare husholderske Madame Guérin, mens Itard selv tager sig af undervisningen. Drengen er stadig defineret som vild, men nu ud-

vikler problemet sig videre i et venligt og kultiveret miljø.

Itard er en retlinet og tilknapet mand. Han har progressive og gode synspunkter, og udtaler sig først efter nøje overvejelse og med sin fornufts fulde og vågne brug. Desuden fører han journal over sine videnskabelige undersøgelser, og glemmer aldrig at notere de daglige følelser og anelser, der ledsager en sådan principfast livsform. Dette er de vigtigste elementer i filmens definition af ham. Hvorfor han f.eks. ikke har nogen kone og eventuelt egne børn, melder historien ikke noget om. Men vi har frihed til at tilføje, at hvis han havde haft egne børn, ville hans undervisningsprincipper givetvis have haft en mere elastisk karakter end det er tilfældet med dem, som han anvender over for den vilde dreng. Man kan i det hele taget undre sig over Itards hele livssituation. Kan det i længden ikke blive lidt kedeligt altid at spise middag med en husholderske, som man siger De til? Men alt dette hører ikke med til fortællingen. Og dog – for vi kender jo godt sådan en herre, der aldrig viser følelser og kun har principper, og højst viser irritation og utålmodighed, når det hele ikke lige går efter en snor. Man kunne ønske sig at Madame Guérin gik lidt hårdere til ham end tilfældet er. Måske ville det få nogle nye ansigtstrækninger frem i dette dybt reserverede stenansigt. Vi ved, at der bagved er en god, omend abstrakt vilje. Men gode abstrakte viljer forpester som regel tilværelsen for andre i omtrent samme grad, som hvis det var ond vilje.

Med andre ord kan man spore noget vildt i Itards blik. Er det en herrevilje?

Nej, for nu lader jeg analysen styre af ønsket om en symmetri i definitionen. I virkeligheden er dette min egen fortælling og overdramatiserede udgave. Filmens grundtone er langt mere afdæmpet.

På døvstummeanstalten hænger der en tavle med en anatomisk tegning af et ansigt. Den viser måske nervus facialis d.v.s. den ansigtsmuskel, Itard bruger så sjældent. I hvert fald passerer han ofte forbi tegningen og ligner forbløffende godt den dissekerede herre på billedet.

Det er bemærkelsesværdigt, at Itard åbenbart bringer billedet med sig til sit hjem sammen med den vilde dreng. For senere i filmen hænger det der, og Itard passerer tit forbi det og minder os om ligheden. Det er selvfølgelig det, man kalder en nøgle.

Lad os gå tilbage til Itards principper. Et af dem er særlig bemærkelsesværdigt. Medens andre mener, at den vilde dreng fra skoven nærmest er hentet ind

i paradiset, tvivler Itard. Til forskel fra pressen, der skrev at den vilde dreng sikkert ville blive 'slået af hovedstadens skønhed', mener Itard, at det muligvis er en fejl at rive drengen ud af sin pagt med naturen. Men nu det er sket, er det nødvendigt at føre det kulturelle eksperiment til ende. Strengheden i hans undervisning beror altså på en opfattelse af kulturværdierne som knald eller fald. I sig selv er de intet værd.

Hvad er det, den anatomiske tavle ligner. Man indser at den først og fremmest blot er en tavle ligesom den Itard hele tiden skriver og tegner på. Ubevægeligheden i Itards ansigt er en tavle. Han er selv et ubeskrevet blad så længe den kultur, han står for, ikke er anerkendt af den vilde.

En krise opstår i undervisningen. Drengen har klaret sig med sin ordenssans og dermed evne til efterligning, men Itard vil have ham til at kommunikere gennem kulturens egne konventionelle tegn. Tavlen med den dissekerede herre dukker nu hyppigt op i billederne, efter at vi knap nok har set den siden døvstummeanstalten. Men den symboliserer ikke Itard som herre. Den viser os Itard som helt blank. Hele hans kulturelle eksistens er sat på spil.

En læge dukker op og undersøger Itard. Han er syg, og må til byen for at blive, om ikke dissekeret, så dog gjort til objekt for folk med mere viden end ham selv.

Itard bliver mere og mere til ubeskrevet blad. Drengen flygter ud i skoven. Itard sidder ved sin tilbagekomst i nat og venter.

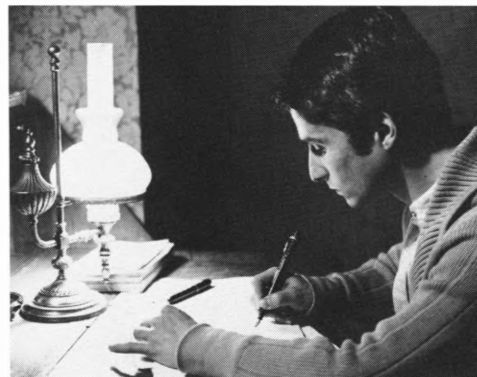
Den lærde mand, der altid skriver journal, skriver pludselig ikke længere, for nu venter han på at blive anerkendt af sit forskningsobjekt. Han venter på at en fortælling skal strømme fra drengens blik. På samme måde som den lange rapport om drengen, han med sit faste blik har nedfældet i journalen. Bag ham hænger tavlen med den dissekerede herre.

Vi ser, at der nødvendigvis må to fortællinger til i Truffauts laboratorium. En til hver.

De to englænderinder og kontinentet = Hjerter tre (1971)

Kærlighed gør blind. Den er det, man føler snarere end det, man ser. Eller rettere det er, når man ser det, man føler. Men hvordan kan der så være kærlighed ved første blik?

Den første kærlighed er selvfølgelig et



Jean-Pierre Leaud i *Hjerter tre*.

tidspunkt og et eller andet sted. Men det er også en uendelig fortælling – en permanent efterrationalisering – og dermed bliver spørgsmålet næsten til et filosofisk paradoks. Imidlertid er spørgsmålet om den første kærlighed allermest noget der griber ind og modificerer menneskers identitet på overraskende tidspunkter i dagens eller nattens løb.

En nat genoplevede Claude affæren med de to englænderinder, og besluttede sig til at skrive en roman om det. Genoplevelsen satte noget i gang hos ham, selv mange år efter at han havde taget afsked med Muriel. Tilfældigt ser han en afspejling af sit ansigt i en bilrude: Vorherrebevares hvor ser jeg gammel ud idag. Hvor er tiden blevet af. Tanken om den første kærlighed til Muriel får ham til ved et tilfælde at føle sig selv for et øjeblik. Som om tiden berørte sig selv og gjorde Claude til subjekt. Genoplevelsen bliver med et og på en særlig nærgående måde til Claude's helt *egen fortælling*.

Modellen gentager sig i det forløb, han erindrer sig. Den fortælling, der er i ham om de to engelske piger er sammensat af mere detaljerede fortællinger, som fik en subjektfølelse til at melde sig. Han kender nu mange år efter fænomenet godt og ved at han skal skrive sig ind i en ny fortælling. (Men ikke skrive sig 'ud af det', som man siger).

Det starter med at han møder Anne. Da hun slår det gammeldags slør for ansigtet bort, synes han, hun så dejlig nogen ud. Her begyndte en fortælling om hans første kærlighed i Anne's utilslørede ansigt. Men Anne sætter samtidig en anden fortælling igang i Claude. Den om lillesøsteren Muriel, for hun er 'anderledes'. Claude ville gerne kysse Anne, men hun forstærker i stedet Claude's fiktion om Muriel. Anne har nemlig selv en indre fortælling, der går på, at hun ikke som søsteren er 'anderledes'. Claude opdager at Muriel er hemmelig, for hun har bind for øjnene, og det va-

rer længe inden Claude får dem at se. Han ved dog fra Anne, at der er noget vildt i hendes stadigt tilbundne blik. Anne har den uskyldige fordom, at franskmænd lyver, men at det ikke gør noget, når man ved det. Ganske rigtigt fanges Claude ind af den fiktion om Muriel, Anne har startet. Han ser mere og mere Muriel, sådan som den fiktion, der er startet i ham, må få ham til at se hende. Han ser hende, sådan som han føler. Men kærlighed gør blind. Hvem er det, der føler? Det er jo fiktionen, der driver sit eget spil. Hans kærlighed er ikke mere ham selv end det, han ser, ikke er hans øjnes værk. Kan man se og indbilde sig samtidigt? I Claude's tilfælde er hverken det, han ser eller det, han indbilder sig, ham selv. Det er ligemeget, at han som franskmænd lyver. For Muriel ved det, og hun overtager hans fiktion og deler den med ham. Hastigt identificerer hun sig bag de mørke briller med det dybe væsen, Claude kan se i hende, og som gør hende så 'anderledes'.

I starten giver hun ham intet håb. Så giver hun ham 'måske' et håb, begyndelse til et håb, udbryder Claude. Nu er fortælling og subjekt blevet til en person.

Forhindringer indtræder. Tiden går og Claude glemmer tilsyneladende Muriel. Hun har det til gengæld sværere, eftersom hun skal kæmpe sig ud af den fiktion, hun havde identificeret sig med. Hun bekender i en dagbog til Claude en række intime ting, og søger dermed at ophæve sin status som den første og den dybeste kærlighed ifølge hans fortælling. (Nu ser vi endelig pigens øjne i et langt nærbillede).

I mellemtiden har Claude indledt en venskabelig og varm affære med Anne. Men den er ret prosaisk, for Anne er ikke 'anderledes'. Hun er 'nøgen', som første gang han traf hende. En fortælling udvikler sig ikke af affæren med Anne lige så lidt som første gang. Ligesom første gang dukker Muriel med de mørke briller op endnu en gang i Claude's liv, gør ham forvirret, bringer ham i krise, sætter den gamle fiktion igang igen.

Anne er faktisk Claude's første kærlighed. Det er hende, han ser først, og først er i seng med og i det hele taget kommunikerer bedst med. Han sanser det ganske vist, men nogen fiktion kommer der ikke ud af det. Hun er naturligvis ikke mere nøgen i sit væsen eller mindre 'anderledes' end Muriel er det. Tværtimod er problemet, at Anne's fiktion om Muriel fortsætter med at overskygge Claude's følelsesliv i tiden efter såvel som i hans genoplevelse, da han begynder at føle sig gammel. Det starter

i en fiktion og må slutte i en fiktion. Han tænker på Muriel. Ser efter hendes datter blandt nogle engelske børn. Opdager i en bilrude, at han ser gammel ud. Erindringer om den første kærlighed til Muriel gør ham følsom over for den slags observationer.

Anne er død af tuberkulose. Hun var faktisk den første kærlighed, men hun er stadig ikke hovedfortællingen. Det er derimod Muriel, selv om hun forsøgte at overbevise Claude om, at hun hverken var eller kunne blive den første nogensinde.

Vi ser, hvorledes en fiktion begynder i blikket. Tiden berører sig selv, Claude føler og ser sig selv.

Kan det ikke være ligemeget hvilken fortælling, det er. Udgangspunktet er Claude, og han søger sig selv, f.eks. som billede i tilfældige bilruder. Muriel er den bedste fortælling, for hun var ikke den første og skal derfor blive den sidste. Claude går hjem og skriver sin roman.



Jacqueline Bisset og Truffaut i *Den amerikanske nat*.

Den amerikanske nat (1973)

En film, der omhandler sig selv og sin egen tilblivelse, udformning, raison d'être m.m. kalder man en metafilm. 'Den amerikanske nat' er en sådan metafilm, idet den skildrer et filmholds 7 uger lange arbejde med en kærlighedsfilm, og idet skildringen ydermere rummer mange eftertanke og principielle perspektiver. Altså nok Truffauts filmfilosofi.

Imidlertid er det ikke så let at udkrystallisere filmens principielle tanker, eftersom de er bundet til den form, Truf-

faut i dette tilfælde har valgt. Inden man eventuelt begyndte på en formel katalogisering af det teoretiske gods, der måtte ligge i filmen, må man hellere overveje betydningen af den form, han har valgt til sin metafilm. Ingen metafilm ligner nogen anden.

Den amerikanske nat er fortællingen om et lille lukket samfund af filmfolk, der producerer en filmfortælling. Altså en fortælling om en fortælling, hvor de gensidigt belyser og forklarer hinanden. Men man kan ikke reducere denne spejling i filmen til udsagn om, hvad en filmfortælling er og hvilket formål eller hvilken brugsværdi, den har.

Der er slet ikke noget teoretisk resultat eller endeligt udsagn ved denne film. Det krystalliserede udsagn, som analytikeren kunne brænde efter at udvinde af denne interessante metafilm, må han tilsidst konstatere fortøner sig i fortælleuniversets egen labyrint. Et sted sammenligner filmen sig med et tog i natten. Vi må indse, at også metafilm er som tog i natten. Truffaut er en metafysiker, for hvem sandheden og principperne altid netop rummes i en enkelt blandt uendeligt mange fortællinger.

Et sted i filmen skal en natscene optages om dagen. Det er en enkel manipulation ved hjælp af en filterteknik. På amerikansk kalder man dette (i dansk oversættelse): 'dag for nat' og på fransk kalder man det (i dansk oversættelse): amerikansk nat. Som filmteknisk ukyndig undrer jeg mig (på skrømt) over, at man på fransk ikke bruger det amerikanske udtryk, eftersom man dog henryder til noget amerikansk i det franske udtryk.

Det er helt oplagt at 'læse' filmen ud fra det generelle omvekslings- eller forbytningsprincip, man kan udlede af, at dag bliver til nat. Princippet gælder alt i filmen. Lige fra fortællingen i fortællingen til alt det, der sker blandt filmens medvirkende.

Måske har læseren set filmen og kan huske scenen med kattene. En kat skal gå hen til en morgenbakke og drikke af mælken, imens de elskende har lukket sig inde på værelset. Filmholdet har til formålet fremskaffet en lille kat. Denne katteskuespiller kan imidlertid ikke – lige så lidt som Séverine eller Alexandre eller alle de andre menneskeskuespillere – gennemføre rollen. Man skal huske, at en katteskuespiller også er en 'rigtig' kat, og kan have sine problemer i pressearbejdssituationer. Heldigvis er der en, der får fat på portnerens kat. Den skulle egentlig ikke spille med i en film, men nu hopper den – som efter en drejebog – tørstig rundt om kopper og glas og giver sig i rette øjeblik til at drikke

mælken, idet den ivrigt løfter forbenet et par centimeter. Grunden til at portnerens kat spiller scenen så godt, er fiktionens filtertechnik, eftersom katte i sig selv – iøvrigt lige som mennesker – blot er, som man ser dem.

Nu forventer man ikke, at portnerens kat spiller komedie, men derimod at den er, som den er. Derved bliver den meget mere overbevisende på samme måde som menneskeskuespillerne er mere overbevisende, når de profileres mod de roller, de skal spille og tit ikke kan gennemføre med det samme, fordi de også er 'rigtige' mennesker.

Dem i filmen, der står bag kameraet, forventes ligesom 'rigtige' katte ikke at spille. Det gælder bl.a. instruktøren Ferrand. Han har travlt med at holde sammen på kærlighedshistorien i den konstante strøm af uforudsete ting, der tvinger til ændringer af den ene eller den anden art. En kvinde spørger efter ham en aften, men han har ikke tid til at træffe hende. Muligvis en elskerinde? I så fald er Ferrand i filmen defineret som en mand, der ikke har tid til kærlighed bortset fra det melodrama han arbejder med. Fordi skuespillerne hele tiden viser kærlighed ved at kysse og omfavne, bliver Ferrand en 'rigtig' instruktør i kraft af sin alvor og arbejdsmoral.

Men det er naturligvis også en rolle ligesom det er en rolle når skuespillerne bryder sammen, og bliver 'rigtige'. Der er endog nogen, der spiller tredobbelte roller. Feks. script-girl'en. Hun spiller forelsket i den unge stjerne, men i virkeligheden kan hun bedre lide fotografen eller stuntman'en. Dernæst spiller hun ligesom Ferrand en bag kameraet, der er 'rigtig'. Men stadigvæk endnu en rolle. Der er ingen ende på det.

Nu ser man faktisk heller ikke filmen som et forløb af sådanne dag for nat rolleforvekslinger, men snarere som en helhed, man accepterer og sikkert finder overbevisende. Grundtonen i filmen handler om overbevisningskraft. Vil det lykkes at producere filmen inden for den fastsatte tid. Pludselig virker det hele. Stopure, klaptræer, linser, kraner, regnemaskiner, make-up pensler flyger gennem billederne. Altsammen syltet ind i noget håbefuldt Vivaldi.

Nu hersker filmen, erklærer fortælleren. Nu er det amerikansk nat. Nu glemmer vi, at nat er dag, og at katten var portnerens kat. Nu virker det. Fiktionen er et lukket torv, som der hvor filmen begynder og slutter. Det hele kører som et tog i natten.

Epilog:

Jeg så *Den amerikanske nat* igår. Der er nok ingen der vil behandle dig som lög-

ner, men det gør jeg... Løgner, for scenen med dig og Jacqueline Bisset den anden aften 'Chez Francis' er ikke i din film, og man spørger sig selv, hvorfor instruktøren er den eneste der ikke kysser/boller i *Den amerikanske nat*. (Godard til Truffaut maj 1973).

„Jeg følte kun foragt for dig, da jeg så den sekvens i *Vent d'Est*, hvordan man laver en molotov cocktail, og så hvordan du klappede sammen året efter, da vi blev opfordret til at uddele 'la Cause du Peuple' for første gang. (Truffaut til Godard maj 1973).

Godard fortsatte altså fortællingen, efter at han havde set dels *Den amerikanske nat*, og dels efter at have set en anden film fra et bord i baggrunden på en parisisk restaurant. Selvfølgelig fortsætter Godard fortællingen. (Truffaut fortsatte åbenbart også selv med Godards fortællinger).

Truffaut spiller. Hans blik er noget ganske særligt. I film litteraturen møder vi hans portræt oftere end så mange andre filminstruktørers. Heri blander sig tillige erindringen om de film, hvori han selv er skuespiller.

Man kan som bekendt opdele sine medmennesker i to kategorier: dem man vil købe en brugt bil af og dem, man ikke vil handle med. Med sikker sans for det overfladiske gik amerikanerne lige til sagens kerne, da de valgte Truffaut til at være videnskabsmanden Lacombe i *Nærkontakt af tredje grad*. Han kunne have solgt en brugt rumkapsel til de fremmede.

Når det forholder sig sådan med en persons blik, er det fordi sjælen sidder i øjet, sådan som Hegel forklarer det i sin æstetik. Det sjælfulde blik er en del af virkeligheden, men det er ikke øjnens virkelighed som genstand og værktøj. Tværtimod forsvinder den anden persons øjne bag det blik, hun sender mig.

Det er indlysende, at TV-studieværtens øjne ikke i sig selv kan give adgang til folketinget uanset kulør og størrelse. Eftersom det heller ikke kan være på grund af den korte tekst i nyhedstelegrammet eller den dagsaktuelle partibog, må det være blikket. Men er blikket ikke bare noget overfladisk og uvæsentligt? Måske, men hvor skal vi i så fald ellers lede efter sjælen og sandheden. Her er en person, der godt kunne sælge mig en brugt bil, for han har et oprigtigt blik. Oprigtigt? Ja, hans blik lyver ikke. Lyver ikke om hvad? Om det han er? Hvad er han da? Jamen, han er jo det, jeg mærker så stærkt i hans blik.

Truffaut har et særligt blik, for han spiller Truffaut. Det man udtrykker med sine øjne, må nødvendigvis være et

spil. Ens væsen kan nemlig ikke være det, man er i andres forestilling. Det man egentlig er, må nødvendigvis være det, man ikke giver sig ud for, og det som andre ikke forestiller sig, man er.

Men der starter altid en fortælling i blikket, og hvad man egentlig er, det er blot en fortælling, der knap nok er begyndt endnu.

I Kærlighedens lænker (1975)

Adèle H.'s fortælling er helt hendes egen, for den engelske løjtnant elsker hende ikke længere.

Det er et ulykkeligt paradoks, at jo mere ens fortælling vil være ens helt egen, jo mere bliver det til en fortælling, som kun de andre kan fortælle.

Først møder vi Adèle H. som et blik i mørket ud for Halifax, Nova Scotia 1863. Hendes ansigt glider ubemærket forbi indrejsemyndighedernes skranke. Hvem hun er, forbliver hendes egen hemmelighed. En anden passager fra båden er mindre heldig, for han afkræves alle mulige dokumenter af den nidkære embedsmand.

Adèle H.'s egen fortælling handler om løjtnant Pinson, som hun elsker over alt på jorden, og vil giftes med. Han er for os en ligegyldig tinsoldat med spillegæld og dårlige vaner, men det kommer ikke sagen ved. For hvis Adèle H. elsker ham, accepterer vi det. – Ligesom faren Victor Hugo giver tilladelse til brylluppet, selv om han egentlig foragter den dumme løjtnant.

Faktisk skal der ikke være noget bryllup, for Pinson vil slet ikke giftes med hende. Brylluppet har hun selv opfundet i et forsøg på at få ham alligevel. Hun har på et tidspunkt også en hypnotisør alvorligt inde i billedet som mulighed.

Adèle H.'s fortælling er helt hendes egen. Den er hende selv. Hun lyver systematisk til forældrene om, hvordan det går med forholdet til løjtnanten. Hun lyver over for advokaten og dommeren om sig selv og Pinson. Hun lever i Halifax under et påtaget navn, ja, hun lyver endog over for en lille dreng i banken om, hvad hun hedder. Altsammen nødløgne som hendes egen hovedfortælling om den udkårne gemmer sig bagved. Hun interesserer sig ikke for andre fortællinger. Hun læser ikke bøger, men skriver selv vedvarende. Ikke engang farens værker vil hun kendes ved. Adèle H. er ikke del af verdenslitteraturen, tværtimod. Og hendes dagbog kender vi i næste århundrede kun i en længe ubrydelig kodeform.



Der er en række fortællinger som hun vanskeligt kan undslippe. En er om forholdet til den berømte far. Et forhold, hvis dybere psykologi jeg ikke vil fortælle mig i. En anden fortælling er om søsteren, Leopoldine, der druknede som 19-årig. Adèle ville have foretrukket at være enebarn. De to fortællinger hænger sikkert sammen. Videre er der en fortælling om at overleve i det fremmede land rent økonomisk og praktisk. I det hele taget er række fortællinger om, hvem Adèle H., omend ikke egentlig er, så dog i hvert fald også er. Men det er fortællinger, hun helst vil slippe for på samme måde som alt det H.'et står for. Og dog benytter hun farens navn, når der ikke er nogen vej uden om, og farens navn kan gøre gavn hos en dommer eller advokat.

Det er svært at sige, hvad der er årsag og virkning her. Omklammer hun Pinson for at slippe for disse identitetsfortællinger, eller er det, fordi hun elsker ham, at hun vil kappe alle bånd bag sig, – eller er det måske først og fremmest en virkning af, at hendes fortælling skal

Isabelle Adjani i I kærlighedens lænker.

være helt hendes egen. Måske er Pinson blot en marionet i henes egen fortælling.

Adèle H. udvider bestandigt sin fortælling med mere almene fortællinger. Hun mener, at ægteskab er en ydmygelse for kvinden. Kærligheden er min religion, skriver hun i dagbogen. Og den vigtigste fiktion er nok, at hun opfatter sig selv som et utroligt eksempel på, at en kvinde går på vandet fra den gamle til den nye verden for at blive forenet med sin elskede. Derfor er det kun et ansigt, der dukker ud af mørket på havet nær Halifax.

Hendes fortælling er konkret og angår fra starten Pinson. Efterhånden indgår der stadig mere almene fiktioner, som dog alle tjener til at understrege, at hun er helt sin egen. Feks. den måde hun opfatter sig selv som det utrolige, at en kvinde går på vandet fra den gamle til den nye verden...

Nu er hun som unikt subjekt efter-

hånden kun defineret ved sådanne almenheder. Tilsidst bliver hendes øjne mørke, blikket dør. Nu bliver hun til en helt konkret fortælling for andre. For Pinson, som hun ikke længere genkender. Og for den rare fru Baa på det lyse og solrige Jamaica. Fru Baa kan ikke selv skrive og interesserer sig bl.a. derfor mest for konkrete fortællinger. Hun rejser hjem til den gamle verden med Adèle.

Jo mere ens fortælling bliver ens egen, jo mere bliver den de andres. Men ikke dermed en fortælling, der bliver udtrykt og kendt. Pinson har ikke nogen interesse i at fortælle historien, der kun vil blamere ham i militærkarrieren, og fru Baa kan ikke skrive. Da Adèle H. dør under verdenskrigen i 1915, er der ingen der lægger mærke til det.

Faren Victor Hugo dør 30 år tidligere i 1885. På sit dødsleje sagde han: jeg ser et sort lys. Billedet er svært at se for sig. Der er noget filmnegativ over det.

Måske tænkte Hugo på datterens klare blik, der ved at udtrykke sin helt egen fortælling, blev til mørke øjne, hvori an-

dre ikke kunne læse nogen relevant fortælling. Min helt egen fortælling er altså blot et forsvindingspunkt. Et paradoks med mange interessante konsekvenser for menneskets personlige og sociale udtryksproblematik.



Den sidste metro (1980)

Her er alting delt i to. I 1943 er Frankrig delt i to. Teatret har to etager og to indgange. Forfølgerne er delt i to, for både franskmænd og tyskere er efter teatrets jødiske leder, Steiner. Han er på en måde også delt, for det hedder sig, at han er i Sydamerika, men faktisk gemmer han sig i kælderen. Administrationen af det jødiske teater er også delt i to, for man antager ikke jødiske skuespillere. Selv vittigheder er delt i to som den Raymond fortæller til nazisten Daxiat om De Gaulle.

Døgnet er delt i dag og nat, hvor den sidste metro netop betegner en demarkationslinje. Hver aften sørger altmulig-manden Raymond eller den sidste for at slukke lyset. Men nat eller dag, – der er altid nogen på teatret. Alle fordoblingerne smelter på sin vis sammen til en slags amerikansk nat.

Og den sidste metro er sikkert i undtagelsestilstandens skæve virkelighed for alle de mennesker, der haster til den som en film, de selv spiller med i.

Den nye stjerne på teatret, Bernard Granger, er også delt i to. Han er delt mellem skuespil og modstandskamp, men desuden er han delt i to, fordi kvinderne er det. Han ser to styk i hver enkelt kvinde. Problemet er imidlertid, at han altid ser den forkerte af de to kvinder i hver enkelt. Først begår han fejltagelsen med den lesbiske Arlette, dernæst med Marion. Han tror, hendes blik er hårdt og siger Madame Steiner til hende. Det varer længe, inden fejltagelsen går op for ham. Han må lære om forskellen på et spil og et rigtigt kys. Først må han ikke røre ved Marion, før de spiller rigtigt. Siden da tæppet falder på premiereaften, kysser hun spontant den forbløffede Bernard. Forskellen er

minimal. Ekko af spillet eller første virkelighed sekunder efter sidste scene.

I filmens vise hedder det, at man altid tror på elskovsord, når de siges med øjnene. Men det er oraklets svar på problemet, for Marion var allerede forelsket i Bernard, da hun afviste ham under prøven. En uoprigtighed i prøven som var en oprigtighed i forholdet til Bernard. Bernard var længe om at regne den ud, for han kendte kun den besættelsestidsfilm, han levede i.

Når Godard derimod kunne regne ud, hvorfor Ferrand ikke kysser Jacqueline Bisset i *Den amerikanske nat*, er det, fordi han vidste det fra en helt anden film i en parisisk restaurant. Der er kun et svar. Det handler altsammen om relationer.

Hvad er f.eks. det jødiske ved Steiner? Nede i kælderen tager han næse på og forklarer Marion, at jøden er en svær rolle. Ingen tror på det, hvis man overdriver eller underdriver blot det mindste. Hvornår ligner man en jøde, filosoferer han videre. Og det spørger du mig om, svarer Marion. Hun kan tilsyneladende ikke høre, at han taler om en relation, og at spørgsmålet derfor er berettiget.

Selv nazisten Daxiat ved, det er en relation. Når det er så svært at rense landet for jøder, er det, fordi de f.eks. ikke har blå og let genkendelig hud. Han indrømmer i sin anmeldelse af stykket, at der ikke er noget jødisk i det, og dog måske netop derfor er det i bund og grund jødisk påvirket.

Men når Marion ikke går ind på Steiners relationelle filosofi om jøden, beror det på hendes egen fortælling. Hun lever nemlig i rollen som den jødiske instruktørs hustru og kender egentlig udmærket et relationelt jødebillede. Når hun ikke vil ind på diskussionen af, hvad det er for et billede, jøden ligner, er det fordi han er hendes mand, og hun derfor elsker ham.

Det jødebillede hun lever i til daglig er et, hun har valgt at leve i af kærlighed til sin mand, og ikke et, der er trukket ned over hovedet på hende af ren og skær relationel automatik. D.v.s. det vil hun gerne tro, men Bernard Granger har skabt uro i hende. Jødebilledet som sådan findes ikke, men afhænger af den anden. Alt dette ved de begge hver for sig, og det er derfor visen i radioen 'han elsker mig ikke mere, det er forbi...' har sin helt specielle relationelle betydning for dem.

Alt er relation. Man kan vælge at gøre det relationelle til sin filosofi eller man kan klynge sig til de faste værdier. Men selv det forbliver en relationel valgssituation.

Enhver er derfor på en gang det, man er og det, man synes at være. Og verden er virkelig, når man hverken lyver for lidt eller for meget. Livet er livsstil dengang som nu.

Instruktøren Steiner er i alle henseender en relation. Hvad enten Marion vil det eller ej, er han hendes jødiske instruktør alle døgnets 24 timer.

Han er forsvundet, men alligevel er han på teatret. Her forsvinder alting hele tiden. Lyset forsvinder, grammofonen, tasker og punge – Bernard, en hovedrolleindehaver forsvinder til maquis'en, ja, teatret bliver måske arieriset. Og det ret ukendte stykke, de spiller hedder 'Den forsvundne'. Når således alting forsvinder, og man skal sammenfatte det forsvundne, siger man, at substansen forsvinder, og kun relationen bliver tilbage.

Det værste er, når referencen forsvinder. Hvis en fiktion er en given form, som en kunstner har valgt for at udtrykke et eller andet menneskeligt anliggende – og hvis instruktøren af denne indbildningens form ikke er forsvundet – er referenceproblemet ikke så stort. Så er der tale om en kreativ løgn – også kaldet kunstens rolle – og vi antager eksistensen af en anden virkelighed, som det, der refereres til, og som vi kan vågne op til igen.

Hvis intrigen derimod er uendelig og omfatter både tyskerne og jøderne, og hvis gud er forsvundet og Steiner kun tilbage som relation, bliver referenceproblemet et større problem end førnævnte. En never-ending story, der provokerer den rastløse filosof. Ved den næste prisuddeling af den filmfilosofiske pris (i det nuværende Königsberg) burde man nominere Truffaut som filmfortællingens Kant. Som bekendt indså den berømte kineser fra Königsberg for 200 år siden, at erkendelsen af verden afhænger af subjektet. Den virkelige verden kan blot opfattes som et hinsidigt x bag de fænomener, blikket fanger, og de fiktioner, der driver subjektet.

På samme måde tager Truffaut konsekvensen af filmens besynderlige rolle som dobbeltagent i virkelighed og indbildning, og gør den til centrum i et kopernikansk system, som det Kant ud tænkte. Et kopernikansk system med blikket og ikke solen i centrum. Hvor vores verden og vi selv på en gang er livet som det er, og som det synes at være. En virkelighed i kraft af, at blikkets sjæl hverken lyver for lidt eller for meget.

Og i virkeligheden findes der altså ikke nogen stykker uden instruktør eller nogen fortællinger uden subjekt.