

Truffauts modstandsfilm



Hvis man som biografgænger er interesseret i at sortere sine filmoplevelser, kan man uden større besvær fordele de fleste af Truffauts film i bestemte kategorier. Den ene omfatter naturligvis alle Antoine Doinel-film, fem i alt: *Ung flugt*, *De unge elskende*, *Stjålne kys*, *Elsker – elsker ikke*, *Kærlighed på flugt*. En anden etikette kan klistres på de værker, der på en eller anden måde har med kriminalgenren at gøre, såsom *Skyd på pianisten*, *Bruden var i sort*, *Den falske brud*, *I al fortrolighed*. I en tredje skuffe kan anbringes alle de film, som direkte er inspireret af reelle hændelser, som f.eks. *Silkehud*, *Den vilde dreng* og *Adele H*. En fjerde kategori samler de strimler, der udspringer af litterære værker som *Jules og Jim* og *Fahrenheit 451*.

– Om *Den sidste metro* af Martin Drouzy

Der findes imidlertid en række film af Truffaut, som han selv betragter som 'inclassables'. De kan ikke rubriceres. De sprænger alle genremæssige grænser. De er noget for sig. Deres ophavsmand beskriver dem som tilhørende den kategori, han kalder 'de liturgiske film.' 'De foregår alle i fortiden' siger han, 'og figurerne, som er besat af en absolut kærlighedsvision, ser ud til at følge et ritual. I alle disse film findes scener med tændte kærter og kandelabrer, og man har på fornemmelsen, at kærligheden i dem opleves som noget religiøst'. Blandt disse lyriske værker, som Truffaut også

kaldte 'følelsernes højmesse', kan nævnes *Jules og Jim*, *De to englænderinder og kontinentet* og *Det grønne værelse*.

Om *Den sidste metro* også skal anbringes i denne kategori, er lidt tvivlsomt. Filmen er endnu mere 'inclassable' end de foregående. Ved første øjekast kan den karakteriseres som et dramatisk lystspiel, beslægtet med *Den amerikanske nat*, da også den foregår i underholdningsbranchens kulisser. (*Den sidste metro* var tænkt som nr. 2 i en trilogi, der skulle handle om henholdsvis filmarbejdet, teatermiljøet og music hall-folkene. Truffaut har efterladt drejebogen til denne tredje film, der skulle hedde *L'Agence Magic*, men som bekendt nåede han ikke at optage den.) Til forskel fra *Den amerikanske nat* indeholder *Den sidste metro* dog et dokumentarislæt, som får den til snarere at fremtræde som et drama end som en komedie. I virkeligheden er der her tale om et særdeles komplekst værk, der kan anskues fra flere forskellige indfaldsvinkler.

Et dokument

Filmen skildrer som bekendt et parisisk teaters liv – eller snarere overlevelse – under den tyske besættelse. Handlingen starter i 1942, to uger før tyskerne går over demarkationslinien og invaderer Sydfrankrig, den såkaldte frie zone. Truffaut har anstrengt sig for så præcist som muligt at gengive tidens stemning og særprægede livsvilkår. Han har samlet en betydelig dokumentation hentet hovedsageligt fra datidens blade og fra memoire-bøger. Han har også øst af sine personlige oplevelser og erindringer: 'Jeg mener, at den omstændighed, at jeg i drejebogen har indflettet en række de-

taljer, der havde gjort indtryk på mig som barn, har præget filmen med et originalt syn, som den ville have savnet, hvis den var blevet lavet af en, der var ældre (som altså havde oplevet besættelsen som voksen), eller af en, der var yngre (som var født under eller efter krigen).

Hele filmen er således spækket med et utal af ganske præcise detaljer, der bidrager til at rekonstruere besættelsens mærkværdige atmosfære: strømafbrydelser, rationeringsmærker, sirenerne, sortbørsen, ersatz-varerne (pigerne maler 'silkestrømper' på deres ben), sange (Mon amant de Saint-Jean, Prière à Zumba og landeplagen Bei mir bist du schön), plakater (man spiller Montherlants 'Den døde dronning'). Vi får serveret ganske typiske hverdagshændelser (den lille dreng, som får sit hår vasket, fordi en tysker har rørt ved det), anekdoter og vitser (f.eks. om de to fiskestænger, der på fransk hedder 'deux gaules' og henviser til den berømte general, hvis navn på det tidspunkt ikke måtte nævnes). En skikkelse i filmen er hentet direkte fra det reelle liv og det er Daxiat, som i virkeligheden hed Alain Laubreaux, var teaterkritiker ved det protyiske blad 'Je suis partout' og berygtet for sin intolerance og sin kulturelle terrorvirksomhed. Daxiat var det pseudonym, han selv havde valgt som forfatter til et teaterstykke, som han særdeles rosede anmeldte under sit rigtige navn. Under et håndgemæng havde skuespilleren Jean Marais væltet ham i sølet, ligesom Bernard Granger gør det i filmen.

Det sidste metro kan således betragtes som en af de mange film fra den såkaldte retro-bølge, der med en vis nostalgi kigger bagud og skildrer en mere eller mindre tvivlsom fortid. Set i dette perspektiv er filmen i slægtskab med f.eks. Marcel Ophüls *Nabohuset*, Louis Malles *Håndlangeren*, Michel Drachs *Les violons du bal* og Doillons *Un sac de billes*. Den kan karakteriseres som en slags film noir over 'mørketiden'.

Vi må imidlertid lægge mærke til, at det ikke bare er ved hjælp af en række rekonstruerede detaljer, Truffaut skildrer datidens atmosfære, men også og især i kraft af filmens fotografiske stemning. Sammen med Nestor Almendros har han fundet frem til et bestemt klima, har anvendt en belysningsteknik, som ikke nøjes med at reproducere, men som ligefrem skaber filmens rum og dens stilistiske særpræg. 'Efter at være blevet konfronteret med *Nabohuset*', skriver Truffaut, 'har jeg som enhver set en god halv snes fiktionsfilm om besættelsestiden. Den ene forekom mig for sort, den anden for lyserød. Der fandtes

for meget sol i den ene, for meget mørkerne musik i den anden. Kort sagt blev jeg tilbage med mit uopfyldte ønske og med enkelte overbevisninger, der kun gjaldt for mig selv: en film om besættelsestiden måtte foregå næsten udelukkende om natten og i lukkede rum. Den måtte fremmane denne tid ved hjælp af mørke, indelukkethed, frustration og usikkerhed og som eneste lyspunkt måtte den anvende originalindspilninger af de sange, man hørte på gaden og i radioen'.

Disse udtalelser er ganske afslørende. Det er via en æstetisk form, at filmen får sin betydning som historisk dokument. Truffaut interesserer sig ikke primært for historiens sociologiske og politiske aspekt, man for dens *mytologiske*, dvs. de erindringsspor, besættelsen har efterladt i den kollektive hukommelse. Han selv var kun 8 år, da krigen begyndte, og 12, da befrielsen fandt sted. Det er altså et begrænset indblik, han trods alt har haft i denne traumatiske periode. Derfor er det lige så meget og måske mere indre forestillinger og billeder, han har anvendt som grundstof til sin film, end konkrete informationer.

Forresten viser han næsten ingenting. Han antyder bare. Af det besatte Paris ser vi kun en café, en indkørselsport, indgangen til et teater, en sort Peugeot, enkelte statsilhouetter: det er alt, hvad udendørsbillederne fremviser. Filmens egentlige rum er teatret set indefra. 'I længere tid', skriver Truffaut, 'havde jeg drømt om at lave en film om teaterarbejdet. En film om besættelsestiden interesserede mig også. Den sidste metro gav mig lejlighed til at opfylde dette dobbelte ønske'. Det vil altså sige, at skuespil-elementerne i filmen har lige så stor betydning som den socio-politiske baggrund. Teater tematikken bliver hele tiden behandlet sammen med den politiske kontekst. Filmens originalitet består i, at disse to temaer bliver vævet ind i hinanden og på en vis måde betinger hinanden.

Figurernes dobbelthed

Filmens fotografiske særpræg afspejler som antydning ovenfor datidens fysiske mørke og dens skumringsmæssige atmosfære. Men samtidig benytter Truffaut sig af dette karakteristiske træk for ikke at belyse sine figurer. Han lader dem vandre i en slags tusmørke. Filmens bader i et uigennemsigtigt lys, der bevirker, at dens skikkelser fremtræder som skyggebilleder, spøgelse, nattefigurer. De forbliver gådefulde, 'underbelyste'.

I et land, hvor en fremmed magt hersker, er alle mennesker nemlig nødt til

at spille dobbeltspil. Enhver har to ansigter: det offentlige i forhold til tyskerne og det private. Hele filmen bygger på modsætningerne udseende/væsen, Schein/sein, rolle/person.

Eksemplerne er utallige. Pariserne sulter, men ved en kompensationsproces går de ud om aftenen og morer sig. Teaterlivet har aldrig været så blomstrende som under disse besættelsesår. Granger, der spiller teatergysere (bl.a. 'Liget i klædeskabet'), er samtidig medlem af en modstandsgruppe. Han fremtræder som en uforbederlig skørtejæger, men i virkeligheden attrår han kun Marion, den uopnåelige. Arlette, kostumesyersken, er frodig og sanselig. Hun ser ud til at være en fuldblods elskerinde, enhver mands sexobjekt. I virkeligheden interesserer hun sig slet ikke for det andet køn: hun er lesbisk. Raymond, altmuligmanden på teatret, har en lille veninde, Martine, og praler af sit forhold til hende. Han bliver imidlertid nødt til at indrømme, at han aldrig har været i seng med hende. Denne Martine handler med sortbørsvarer, tilsyneladende for at hjælpe andre. Hun afleverer en stor skinke til Raymond, som sælger den videre til Marion. Men på den anden side stjæler hun kostbarheder fra skuespillerne og går ud med tyskerne.

Den unge skuespillerinde Nadine, som kun tænker på sin karriere og uden at blues viser sig sammen med tyske soldater, får tilbudt en nonne-rolle i en film, der hedder 'Barmhertigheds engle' (og som er en hentydning til Bressons film fra 1943 *Syndens engle*). Den tyske general Dietrich, der nyder både magt, succes og prestige, er uden varsel væk fra sin post: Marion får at vide, at han har begået selvmord. Folk fra civilforsvaret viser sig at være Gestapomedlemmer. En uskyldig grammofoon eksploderer pludselig og dræber en tysk admiral. Den kirke, hvori Granger skal møde en yngre modstandsmand og som traditionelt qua Guds hus er et beskyttet sted, hvor alle må føle sig i sikkerhed, er netop den bygning, hvor den unge mand bliver pågrebet. I denne film er alt – og alle – anderledes end hvad man ventede, end hvad de så ud til at være. Skinnet bedrager og man tager ustandselig fejl.

Det er også tilfældet med Daxiat: ved teaterpremieren applauderer han demonstrativt. Dagen efter bringer han i sin avis en anmeldelse, der nedsabler forestillingen. Iscenesætteren, Jean-Loup Cottins, er lige så ambivalent. Han optræder som stykkets 'værkmeester'. I virkeligheden er han bare en marionet, fjernstyret af Lucas Steiner. Efter



Marion (Catherine Deneuve) og Steiner (Jean Poiret).

befrielsen bliver han anholdt af yngre modstandsfolk, men sat på fri fod samme dag *takket være* sine forbindelser. Næste morgen bliver han imidlertid arresteret for anden gang, nu *på grund af* sine forbindelser.

Filmens centrale skikkelse, Marion, fremtræder også som fuld af modsætninger. F.eks. nægter hun at antage en jødisk skuespiller i sit teater, som i virkeligheden er ledet af hendes mand, jøden Lucas Steiner. For at redde Lucas, som vil forlade sit skjulested, slår hun ham næsten ihjel. Hun optræder bestemt og strengt overfor Granger, men for at skjule, at hun er faldet for ham! Denne dulgte forelskelse kommer til udtryk ved to modsatte reaktioner: hun kysser ham lidenskabeligt på munden efter teaterpremieren og senere giver hun ham en kæmpe lussing, da han fortæller, at han vil forlade teatret. Hendes mand, Steiner, siger om Marion, at hun samtidig er 'mild og grusom'. At betragte hende, får vi at vide ved den sidste replik under teaterforestillingen, er på en gang 'lidelse og glæde'.

Hele filmen kan således tydes som en illustration til Grangers erklæring til Arlette ved deres første konfrontation: 'Der findes to kvinder hos Dem'. *Den sidste metro* er en film om menneskenes tvetydighed.

Og samtidig er den en film om deres indbyrdes fremmedhed. Den omstændighed, at det sociale liv ikke bare er påvirket, men ligefrem betinget af en fremmed magts tilstedeværelse, gør, at folk også er fremmede overfor hinanden. Hvem er hvem? Hvor står den anden,

rent ideologisk? Hvad står han/hun for? Det er umuligt at gennemskue hinandens identitet og til en vis grad sin egen, at bringe lys i sin egen splittethed. På dette punkt er *Den sidste metro* meget forskellig fra tidligere Truffaut-film. Den bringer et hidtil ukendt element ind i hans produktion, markerer både et slutpunkt og et nyt udgangspunkt. Filmen bryder med det gennemsigtige, det afklarede, det lineære, som var karakteristisk for ham. En slags afgrund åbner sig – også rent bogstaveligt. Filmen forklarer ingenting, løser ikke modsætningerne. Den afdækker bare usynlige sider af menneskets psyke. Her står Truffaut meget nærmere Renoir end Hitchcock. Hitchcock blander kortene sammen, men plejer til sidst at komme med en forklaring eller at fremtrylle en løsning. Renoir derimod lader spørgsmålene ubesvarede og gåderne uløste.

Teatrets ambivalens

Det spørgsmål, Renoir stiller i en række af sine film (*Guldkaretten*, *Fransk Can-Can*, *Jean Renoirs lille teater*) er som bekendt spørgsmålet om forholdet mellem liv og teater: Hvor begynder livet? Hvor slutter teatret? Og omvendt. Det er en lignende problemstilling, Truffaut beskæftiger sig med ved at fremstille i sin film, hvordan en teaterforestilling bliver til. En forestilling involverer nemlig ikke bare en række aktører, som spiller en rolle, men også og samtidig en gruppe

mennesker, mænd og kvinder, som er implicerede i disse roller og påvirkede af dem. De replikker, de tager i deres mund, og de scener, de spiller, ændrer deres indbyrdes relationer.

Det bedste eksempel derpå er i *Den sidste metro* den store kærlighedsscene mellem Granger og Marion, en scene, som lidt efter lidt, mens prøverne skrider frem, fremkalder en følelse hos dem, de næppe tør indrømme. 'Jeg har hverken lov til at elske eller til at blive elsket', deklamerer Marion i stykket. Scenen bliver først udført som en duel, men ifølge Steiners anvisninger må den spilles som 'en sammensværgelse'. Og det viser sig nemlig, at Granger og Marion snart opfører sig som to medskyldige, to sammensvorne. De bliver, hvad de agerer.

En lignende sammenblanding af scenepotræden og liv kan også spores i filmens slutsekvens, hvori Truffaut uden varsel går direkte og uden overgang fra virkeligheden til teatret: fra det virkelige hospital, hvor Marion efter befrielsen besøger Granger, der er blevet såret under modstandskampene, til en scenedekoration, der er en nøjagtig, *malet* gengivelse af det første, og hvor de samme protagonister spiller, hvad de tidligere har oplevet. Og filmen slutter med en indstilling, der får os til at erindre *Jules og Jim*, med Marion, som fra scenen hilser det applauderende publikum og står mellem sin tyske gemal og sin franske elsker. Nu er vi igen midt i virkeligheden!

Filmene er således spækket med et utal af overraskelser og spøgefulde indfald. Truffauts dristighed i *Den sidste metro* består måske i at vælge den humoristiske tone dér, hvor andre ville have følt sig tilskyndede til at vælge alvoren.

Rummets betydning

Filmene er altså fuld af fælder og faldgruber – også i bogstavelig forstand. Vi må være opmærksomme på arkitekturens funktion i den. Det er ikke for ingenting, at værket hedder *Den sidste metro*. Dette sidste undergrundstog var det, pariserne måtte nå efter en biograf- eller teateraften for at kunne komme hjem før spærretiden. Men metroen er også det sted, hvor man bogstaveligt talt går under jorden. Dens tunneller kan fungere som beskyttelsesrum og tilflugtssted (og blev også brugt som sådant under flyangrebene under krigen). De billeder af metroen, Truffaut viser os i begyndelsen af filmen, henleder fra starten af vor opmærksomhed på de forskellige niveauer, filmen systematisk udnytter. Rummet i den er af lodret type og man går ustandseligt op og ned ad trap-

per. Handlingen foregår på tre niveauer:

– Det midterste består af teaterscenen og dens tilstødende rum: kulisserne og salen, og længere væk: gaden og caféerne. Det er skuespillets niveau, dér hvor den menneskelige komedie udspilles og hvor de mere eller mindre overfladiske socialrelationer udfolder sig. Det er kommunikationens nulpunkt, klicheernes og flosklernes sted. Såvel på scenen som på gaden anvender man bare fraser, præfabrikerede sætninger. Og den ironiske Truffaut fremhæver det konventionelle og det uægte ved disse samtaler (jfr. Grangers første henvendelse til Arlette Guillaume). Ligeledes er det teaterstykket, man er i gang med at indstudere ('Den forsvundne'), et rent søndagsskole-melodrama, en Ibsen-parodi skrevet af en norsk forfatterinde ved navn Karen Berger. To figurer føler sig veltilpas i disse overgangszoner og det er den pronazistiske Daxiat og regissøren Jean-Loup. Begge er nemlig bare formidlere, 'højtalere', ordførerne for andre end sig selv, nemlig en fremmed magt og en forsvunden person. Den onde Daxiat og den flinke Jean-Loup repræsenterer noget andet, noget mere end deres egen person (henholdsvis et politisk system og kunsten). Daxiat bliver manipuleret ovenfra, af tyskerne (han siger selv, at han bare er 'ordfører'), og Jean-Loup nedefra, af den mørkets gæst, som bor i teatrets kælder.

– Ovenpå, på 1. sal, finder vi kontorerne, dvs. de steder, hvor man planlægger, organiserer og styrer. Det er stedet for regnskabsbøgerne, telefonsamtalerne og administrationspapirerne. Det er Marions domæne. Hun er nemlig den forstandige og handledygtige kvinde, som må sikre teatrets fremtid og overlevelse – for enhver pris. Det er også det niveau, hvor Marion møder de tyske officerer, som kontrollerer og styrer franskmændenes daglige tilværelse, bl.a. deres kulturelle forbrug. Det er overjeg'ets niveau.

– Under teaterscenen findes den kælder, hvori Lucas Steiner skjuler sig og venter på en mulighed for at flygte til den ubesatte del af Frankrig. Han er i bogstavelig forstand gået under jorden. Dér – under scenegulvet – iagttaget han skuespillernes arbejde, deres stemmeføring, de indre følelser, som teksten på en gang skjuler og afslører. Dér leder han forestillingens tilblivelsesproces. Dette sted er altså stedet for det kunstneriske arbejde, den skjulte kreativitet og intuitionen, det underbevidstes domæne.

Således spiller filmen på en rummets poetik. Truffauts teaterbygning ligner Bachelards symbolske hus med dets

kælder og dets loft. Men med en afgørende forskel. Hos Bachelard må de forskellige etager af det imaginære være forbundne med hinanden. Her må de derimod være adskilte, uden indbyrdes kommunikation. Når Gestapofolkene, der tilhører det øverste niveau, går ned i kælderen, er man katastrofen nær. Ligeledes når Steiner går amok og forsøger, koste hvad det vil, at komme op på overfladen. Marion må øve vold imod ham for at forhindre ham i at forlade sit skjulested.

Det eneste menneske i filmen, som kan tillade sig at gå op og ned, er Marion. Og det er en kvinde, kvindefiguren. Hun skaber og opretholder forbindelsen mellem de forskellige niveauer. Hun er grænse-overskridende, er hjemme alle steder, ikke bare på scenen, men også i Lucas skyggeverden og ovenpå på sit kontor eller på tyskernes, når det er nødvendigt. Som i de fleste Truffaut-film viser hun sig at være det perfekte menneske, som har udfoldet sig ganske harmonisk, en kvinde med både hjerte og hjerne, et kunstnerisk gemyt med organisationstalant, på en gang teaterleder, skuespillerinde, hustru og elskerinde. Hun kan tillade sig at passere grænserne, fordi hun ved sit blotte væsen op-hæver dem.

Filmens helt

Men den mest betagende skikkelse i filmen er dog Lucas Steiner. Han er filmens hovedfigur og helt og bliver fejret som sådan, når han efter befrielsen viser sig på teaterscenen. Han er helten, fordi han er 'den forsvundne', har mod til at gøre sig usynlig og begrave sig. Og den risiko, han tager, er at turde trække sig tilbage, forsvinde fra Marions øjne: vil hun, mens han lever i sin kælder, svigte ham, foretrække Bernard Granger? Han tilskynder hende ligefrem til at falde for skuespilleren: 'Du må være mere ærlig', siger han til hende angående den kærlighedsscene, hun spiller sammen med Granger. Hvem kommer Marion til at vælge: aktøren, som både er så nær og nærværende, eller auteur'en, som er fraværende, borte i sit hul? Lucas Steiners force og storhed ligger deri: at miste sig selv, at lege den døde. Og det er det stik modsatte af en bedrift og af en opsigtsvækkende præstation. Han er bare en teatertekst, betroet til andre, en hemmelig og anonym stemme, der angiver sceneanvisninger. Levende død, eksisterer han kun i kraft af Grangers og Marions optræden under en forestilling, der er resultatet af et skjult samarbejde mellem en norsk forfatterinde, en jødisk instruktør og franske skuespillere.

Steiners modstandsindsats er altså det stik modsatte af Grangers. Grangers form er bedriften, den dumdristige handling, f.eks. når han smider Daxiat ud af restauranten og slår ham. Granger forveksler den teatraliske gestus og kampen, træder ind i voldens onde cirkel, idet han selv udstøder den, der udstøder én. Han forsøger at terrorisere terroristerne. Men denne modstandsform er i sin impulsivitet til syvende og sidst temmelig barnlig.

Den er diametralt modsat den, Truffaut dyrker og prioriterer. Vi må nemlig lægge mærke til, at instruktøren til *Den sidste metro* ved sin æstetik identificerer sig meget mere med Steiner end med Granger. Han er selv den kunstner, der tilsyneladende er usynlig, fraværende, manden fra undergrunden. Men samtidig er han i høj grad udfordrende og omvæltende. Blandt franske filmfolk findes der sandsynligvis ikke nogen, der på en gang har været mere beskeden og mere subversiv. Der findes en række instruktører, som har haft langt større publikumstække eller præsteret mere brillante værker (f.eks. en Lelouch, en Sautet, en Tachella). Der findes også andre, der laver skandale-film, som alle snakker om (Louis Malle, da han optog *Uroligt hjerte*, der slutter med incest). Andre igen har specialiseret sig i militante eller politiske film (Costa Gavras med *Z*, *Tilståelsen*, *Missing*). De opfører sig alle som Granger.

Truffaut foretrækker en anden strategi, på en gang mindre spektakulær og mere underfundig. Han har som bekendt grundlagt sit eget produktions-selskab ('Les films du Carrosse' til ære for Renoir og hans *Guldkaret*). Han har altid lavet de film, han ønskede at lave, og arbejdet som en håndværker i modsætning til så mange filmfabrikanter. Han har skabt sine film i marginen af det etablerede system, i en slags kunstnerisk ulovlighed. Derved er han anderledes. Han har unddraget sig de herskende normer og kodernes despoti (bl.a. modens), været en af de få af sin generation, som har forsøgt at fremstamme et ukonformt udsagn og at formidle noget, som kun var hans eget. I kraft af denne muldvarpeindsats, som *Den sidste metro* både forherliger og selv er produkt af, kan vi uden betænkelighed anbringe Truffaut iblandt filmmediets modstandsfolk.

I en tid, hvor der optages flere og flere filmstriklere, men færre og færre filmværker, forbliver Truffaut et udfordrende eksempel. Og som den filmkunstens Steiner han er, fortjener han sikkert også at blive anerkendt som en helt.