



François Truffaut under optagelserne til *Les Deux anglaises et le continent* (1971, *De to englænderinder*).

Frihedens grænsen

François Truffaut og nødvendigheden af at være traditionel for at være moderne

Af Henrik Uth Jensen

Da jeg var kritiker, mente jeg at en vellykket film på samme tid måtte udtrykke en idé om verden og en idé om filmkunsten [...] I dag kræver jeg, at en film enten udtrykker fornøjelsen ved filmskabelsen eller det smertelige ved filmskabelsen. Jeg er på ingen måde interesseret i noget derimellem; jeg er ikke interesseret i film, som ikke vibrerer. François Truffaut (1978: 6).

Hovedfiguren i den franske nyb  lges bestræbelse på at finde et både mere personligt og mere virkelighedsnært filmisk udtryk var François Truffaut (1932-84).

Som kritiker introducerede han med artiklen "Une certaine tendance du cinéma français" ("En vis tendens i fransk filmkunst")¹ i 1954 et nyt filmsyn, som



Les Quatre cents coups (1959, *Ung flugt*).

nærmest skulle få karakter af et manifest for nybølgens instruktører. Truffaut var dengang bare 21 år, og fem år senere skulle han med sin debutfilm, *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*), demonstrere det såvel kunstneriske som kommercielle potentiale i personlige film optaget på lavt budget uden for studierne.

At Truffaut opfattede sig som del af eller måske ligefrem bannerfører for en ny tendens i fransk film, er indiskutabelt, men samtidig betonedede han konsekvent sin og kollegernes uafhængighed af en egentlig filmbølge. Nok arbejdede de inden for fælles rammer, men de fandt hver især deres eget personlige udtryk. Kort før premieren på *Les Quatre cents coups* udtalte Truffaut i

tidsskriftet *Arts* (29. April, 1959):

Jeg ser kun ét fællestræk ved de yngre filmskabere; alle spiller systematisk pinball, i modsætning til de ældre instruktører, som foretrækker kortspil og whisky. Dette er intet paradoks, for bortset fra spillet observerer jeg mest af alt forskelle imellem os. Vi kender hinanden, selvfølgelig, vi holder af de samme film, vi udveksler venskabeligt idéer, men når man bedømmer resultatet af vores arbejde på lærredet, er det tydeligt, at Chabrols film intet har at gøre med Malles film, som igen intet har til fælles med mine. (Truffaut 1969: 225).

Mens flere af hans samtidige bestræbte sig på at fremme nybruddet og det moderne, var Truffauts virke båret af kærligheden til traditionerne. Han ville som instruktør hellere udvide end sprænge rammerne



François Truffaut.

og var meget eksplicit om sine forbilleder. Jean Renoirs særlige forståelse for menneskets væsen og Alfred Hitchcocks betoning af sammenhængen mellem filmsproget og tilskuerens reaktion blev de to pejlemærker, der gav Truffaut svar, når han som instruktør skulle løse et filmisk problem.

I det følgende vil jeg se nærmere på Truffauts virke som kritiker, instruktør og manuskriptforfatter. Med udgangspunkt i artiklen fra 1954 vil jeg diskutere hans debutfilm og vise de modsatrettede kræfter – længslen efter frihed og behovet for rammer – som kom til at dominere Truffauts film frem til hans død i 1984. Eftersom den tendens i fransk filmkunst, som 1954-artiklen gør op med, især var kendetegnet

ved filmatiseringer, vil jeg desuden foretage et længdesnit i Truffauts oeuvre og se på hans egen tilgang til manuskriptskrivning generelt og til filmatiseringer i særdeleshed.

En vis tendens. Nybølgen blev undfanget i januar 1954. Det skete med Truffauts banebrydende artikel "En vis tendens i fransk filmkunst", der blev publiceret i *Cahiers du cinéma*. Filmtidsskriftet var blevet grundlagt blot tre år forinden af bl.a. filmkritikeren André Bazin (1918-58) og blev omgående toneangivende i den fransksprogede verden. Omkring sig havde Bazin samlet en gruppe yngre filminteresserede, hvori blandt særligt Eric Rohmer (f. 1920) og

François Truffaut kom til at tegne det nye filmmagasins profil.

Med fjorten års aldersforskel blev Bazin Truffauts mentor. Han havde allerede opdaget Truffaut i 1948, da denne var gerådet i økonomiske vanskeligheder med sin filmklub. Bazin og hans kone hjalp flere gange Truffaut. Da han blev anklaget for at desertere fra hæren, gik Bazin i forbøn for ham og reddede ham fra fængsel ved at skaffe ham arbejde, bl.a. på *Cahiers du cinéma*.

Truffauts forståelse af film blev således farvet af Bazins idéer om en realistisk filmkunst baseret på sekvensindstillinger og dybdefokus. Intet havde dog større indflydelse på Truffaut end Bazins og Alex-andre Astrucs idé om instruktøren som den egentlige skaber af en film. Kameraet skulle med Astrucs ord være instruktørens pen, og en film skulle med Jacques Rivettes formulering udtrykke sig i første person ental. Dette er i kortform auteur-politikken.

I sit kritiske virke gjorde Truffaut (undertiden under pseudonymet Robert Lachenay) autoren til sit omdrejningspunkt. Enere som Jean Renoir, Jacques Tati, Robert Bresson og Jean Cocteau blev fremhævet på den hjemlige scene, mens han og *Cahiers'* øvrige unge løver hyldede amerikanske auteurs som Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Howard Hawks og Nicholas Ray, som indtil da ikke havde nydt synderlig kritisk anerkendelse.

I Truffauts hænder blev auteur-begrebet spidset til og drejet i en stærkt polemisk retning. Her var Bazin grundlæggende uenig med både sin protegé og tidsskriftets øvrige unge løver. For Bazin var værket – og ikke instruktøren – stadig det egentlige emne for kritikken. Når Truffaut igen og igen konstaterede, at den bedste film af en instruktør som John Huston til enhver tid ville være mindre interessant end den ringeste film af Howard Hawks, replicerede

Bazin således, "auteur, ja, men af hvad?" (Bazin 1957, citeret efter *Cahiers du cinéma – the 1950s*, s. 258).

Allerede fra 1952 blev Truffaut berygtet for sine perfide angreb på nogle af de centrale figurer i fransk film. Og med artiklen "En vis tendens i fransk filmkunst" gjorde den unge hedspore op med den litterært baserede kvalitetsfilm. Artiklen var et oprigtigt forsøg på at afdække svaghederne ved den franske prestigefilm, men det er fristende også at se den som et manifest for et nyt filmsyn og en ny mere personlig filmkunst med Truffaut og hans kritikerkolleger Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette og Jacques Doniol-Valcroze som frontløbere.

'Kvalitetstraditionen' døber Truffaut sarkastisk den tendens i fransk filmkunst, som han giver en yderst kritisk karakteristik af. Det er primært manuskriptforfatterne Jean Aurenche og Pierre Bost, der står for skud. Det er sigende, at det er dem, og ikke instruktørerne, som bliver regnet for centrale i denne tradition.

Artiklen blev til over en periode på næsten tre år, hvor Bazin rådede Truffaut til talrige præciseringer og nuanceringer. Til brug for artiklen opsøgte Truffaut i 1952 Bost og lånte flere manuskripter, som han leverede tilbage med en venlig takkehilsen.

Men selv efter talrige revisioner står artiklen stadig så skarp og uforsonlig, at Truffaut ifølge Bertrand Tavernier i Serge Toubiana og Michel Pascals dokumentarfilm *François Truffaut: Portraits volés* (1993) i et privat brev senere sagde undskyld til Pierre Bost. Dette kan dog ikke bekræftes af andre kilder.

Artiklen blev, af tre årsager, den vigtigste i *Cahiers'* historie. For det første, fordi den som den første udtrykte de fordringer til instruktøren som personlig filmskaber, som man i dag tager for givet. For det an-



Den kritiske Truffaut i biografen (s.m. Claude Jade).

det, fordi den lagde fundamentet for nybølgen. Og for det tredje, fordi den klargjorde nogle af de udfordringer, romanfilmatiseringer rummer. I det følgende vil artiklen primært blive set i lyset af dens indflydelse på nybølgen.

Lad os opsummere de fem centrale punkter i Truffauts karakteristik af kvalitetstraditionen. Den

- vægter manuskriptforfatter over instruktør (upersonlige film);

- låner seriøsitet ved at filmatisere lodige romaner og klassikere;
- vælger nemme løsninger med henvisning til det uoversættelige i litteraturen;
- lader historien følge maksimer frem for personer;
- arbejder med en ydre realisme (sådan er verden) frem for en indre sandhed (sådan er jeg).

Denne karakteristik af den dominerende tendens i fransk film kan formuleres positivt som en hyldest til film, der fortjente større udbredelse. Men implicit i artiklen ligger samtidig en slags programmerklæring for de unge *Cahiers*-kritikere, som fem år senere skulle springe ud som instruktører.

De fem karakteristika kan således omsættes i fem generelle fordringer til film. Fem fordringer, som bliver bærende for Truffauts egen filmkunst, men som også kan ses som en poetik for nybølgefilmen:

- filmens ophavsmand må være den personlige filmskaber (auteur);
- film må bedømmes ud fra sig selv og ikke ud fra forlæggets kvalitet;
- filmatiseringer må tage udfordringen med 'det uoversættelige' op og i øvrigt være loyal over for det værdisæt, romanen måtte rumme;
- film må give afkald på maksimer;
- film må tage udgangspunkt i den indre sandhed og den personlige erfaring.

I disse fem punkter finder man de træk, som Truffaut har til fælles med sine nybølgekolleger. Formuleringerne er nemlig brede nok til, at så vidt forskellige film-skabere som Jean-Luc Godard, Claude Chabrol og Alain Resnais hver især kunne finde deres egen umiskendelige stil inden for disse rammer.

Hvor Bazin i sin filmkritik stræbte mod at forstå filmens væsen i en sådan grad, at hans samlede essays kan læses som en

decideret filmteori, gjaldt det for den usko-lede Truffaut ikke på samme måde om at forstå film i generel forstand. Han var i stedet den skarpt sansende kritiker, der aldrig tøvede i sine ofte idiosynkratiske vurderinger. Lidenskabeligt forsvarede han sine helte, og lige så passioneret revsede han de instruktører, der ikke levede op til den idealstandard, alle film i hans øjne måtte måles efter. Men uanset om hans kritik var positiv eller negativ, kunne den altid læses som et forsvar for filmkunsten.

Med sin kompromisløshed blev Truffaut 1950'ernes betydeligste filmkritiker. Men parallelt med sit arbejde som kritiker instruerede han i 1958 den lovende kortfilm *Les Mistons* (*Lømlerne*), der indvarslede såvel den løse, handlingsforankrede realisme som den optagethed af kærligheden og barndommen, der kom til at gå som en rød tråd igennem hans værk. Da Bazin døde den 11. november 1958, havde Truffaut netop påbegyndt optagelserne til sin første spillefilm.

Truffauts karriere som filmkritiker op-hørte i 1959. Frem til sin død fortsatte han ganske vist med at skrive om film, men fra det øjeblik, han havde haft sin instruktør-debut, fandt han det upassende at kritisere sine kolleger. Han skrev herefter kun om film og instruktører, der kunne begejstre ham.

At den skarpe kritiker skulle blive en blid og nænsom instruktør, uden at at gå på kompromis med sine idealer, det havde de færreste nok forestillet sig. Men med sit forsonlige blik på menneskets svagheder, manier og besættelser og sin kærlighed til litteraturen og filmen blev Truffaut hurtigt sin generations mest indflydelsesrige instruktør.

Debutfilmen. Med *Les Quatre cents coups* fødtes den franske nybølge. Indtil da var alt

krusninger og skvulp. Men da Truffauts debutfilm ramte Cannes i 1959, var man ikke i tvivl om, at her var en ny måde at tænke og producere film på. Filmen var sammen med Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*) udtaget til hovedkonkurrencen, og den indbragte Truffaut prisen for bedste instruktion.

I første omgang gjorde *Les Quatre cents coups* indtryk på Truffauts franske kolleger. I anden omgang fik den indflydelse på den internationale filmkunst i en sådan grad, at alle væsentlige nybrud siden har målt sig op imod den franske nybølge.

Titlen henviser til en fransk talemåde, "faire les quatre cents coups" – hvilket kan oversættes til 'at lave ballade' eller 'at gøre oprør'. Var det ikke netop dét, Truffaut havde anstrengt sig for i sin tid som kritiker?

De selvbiografiske træk i denne film, som Truffaut skrev i tæt samarbejde med forfatteren Marcel Moussy, er åbenlyse. Hovedpersonen Antoine Doinels sammenstød med forældre, lærere, politi og andre autoriteter afspejler instruktørens egne erfaringer. Også kærligheden til litteraturen og filmen er Truffauts egen. Og det samme er længslen efter den fuldstændige frihed, som leder Doinel frem til havet i filmens legendarisk fastfrosne slutscene.

Les Quatre cents coups er en tilnærmelsesvist direkte skildring af Truffauts egen opvækst, hvor han konstant blev afvist af sin mor. Men da han lavede filmen, var barndommen kommet så meget på afstand rent tidsmæssigt, at han var i stand til at skildre forældrenes svigt fuldstændig neutralt og uden den sorg og vrede, som han først sent var i stand til at slippe i sit virkelige liv.

Antoine (Jean-Pierre Léaud) forsømmes af sin mor og sin ellers joviale stedfar, og hans kammerat René er ikke sen til at overtale ham til at pjække fra den skole, hvor

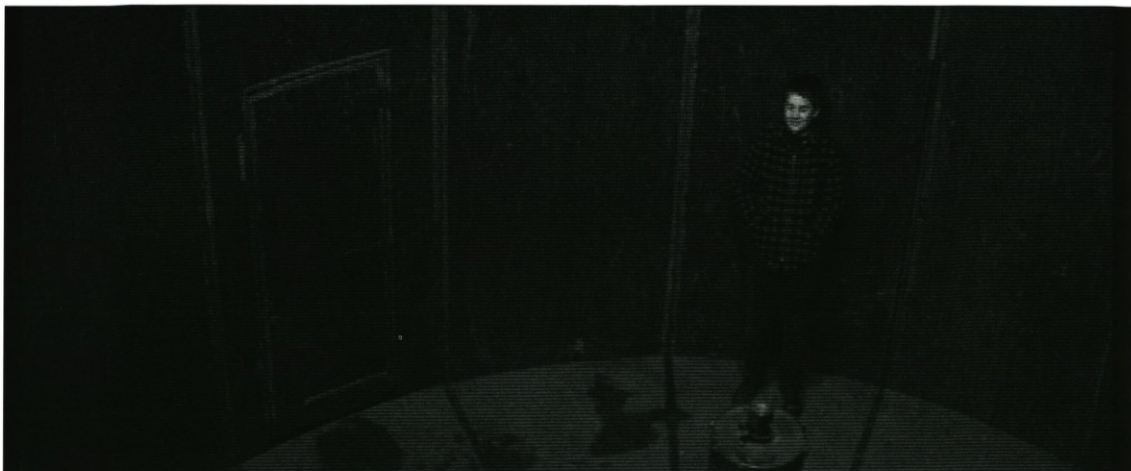
læreren ikke forstår at værdsætte den på én gang opvakte og oprørske Antoine. De to drenge tilbringer dagene som ren *Zéro de conduite* med brætspil, cigarer og rødvin, indtil lommerne er tomme, og de napper en skrivemaskine fra stedfaderens arbejde for at pantsætte den. Da Antoine bliver pågrebet og ryger i forvaring, er hans mor ikke sen til at afskrive ham fuldstændig – for hende kommer episoden blot som en belejlig anledning til at sende ham på et hjem for besværlige unge. Det er herfra, han til slut flygter ud til havet, løber og løber, mens kameraet følger ham i et langt tracking-shot, indtil han ude i vandkanten vender sig om og ser udtryksløst ind i kameraet.

Én scene i filmen er et kondensat af Antoine Doinels situation, samtidig med at den også kan siges at opsummere Truffauts tilgang til det at lave film: scenen, hvor Antoine og René pjækker første gang og går i tivoli.

Vi ser sjovt nok aldrig hele tivoliet med de mange forlystelser. I stedet klippes direkte til en bestemt forlystelse, som Antoine prøver, mens René ser på: en stor tromle, der fungerer som centrifuge. Når tromlen roterer, presses Antoine og de øvrige i forlystelsen mod tromlens væg. Ved fuld hastighed er kraften stærkere end tyngdekraften, og presset op mod væggen kan Antoine derfor kravle rundt og se verden på hovedet.

Denne centrifugale bevægelse kendetegner hele filmen, som påpeget af Roy Jay Nelson (Nelson 1985). Fra åbningsbilledets køretur omkring Eiffeltårnet beskriver *Les Quatre cents coups* én lang spiralerende bevægelse, hvor Antoine søger væk fra skole, hjem, politi og ungdomshjem, indtil han når den yderste grænse: det hav, han altid har drømt om.

Men dette er kun den ene side af tivoli-



centrifugen, for det er jo ingen fornøjelse at blive kastet ud og bort. Det vil de færreste slippe helskindede fra. Nej, forlystelsen består i mødet mellem centrifugalkraften og den begrænsning, der ikke blot forhindrer Antoine i at blive slynget ud gennem luften, men tillige gør ham i stand til at overvinde en mere permanent kraft: tyngdekraften.

At centrifugen betyder noget ganske særligt for Truffaut, er da også tydeligt. For det første er det alene Antoine, der prøver forlystelsen, mens René nøjes med at se på. Og for det andet er det netop centrifuge-

scenen, instruktøren har valgt til sin egen, Hitchcock-agtige cameo-optræden. I det øjeblik, hvor Antoine forlader centrifugen, ser vi således Truffaut selv stige ud fra forlystelsen umiddelbart efter Antoine. Han har med andre ord underkastet sig samme kræfter som sin hovedperson.

Centrifugen i tre indstillinger. Det kan derfor være nyttigt at studere, hvordan scenen er filmet (af den erfarne Henri Decaë, der forinden havde arbejdet for Jean Cocteau, Jean-Pierre Melville, Claude Chabrol og Louis Malle). Fordelt på femten klip er



Antoine og vennen René, da Antoine prøver centrifugeforlystelsen i *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*).

der tre grundindstillinger med hver sin kameraposition. Den første giver et stationært blik ned på Antoine fra noget, der må betragtes som Renés synsvinkel (R). Derfra klippes til en indstilling fra tromlens væg i noget, der svarer til Antoines optiske *point of view* (A) op på René og de øvrige tilskuere. Der veksles helt klassisk mellem disse subjektive indstillinger, der understreger forholdet mellem de to venner, mens tromlen sætter sig i bevægelse. Antoine suser forbi og bliver uigenkendelig for Renés og vores blik. Tilsvarende opløses René i Antoines POV til vandrette linjer, i takt med

at centrifugen vinder fart.

Da Antoine og René ikke længere kan se hinanden, introduceres en ny indstilling, der ikke er begrundet i personernes blikke: en 'objektiv' indstilling (O) fra tromlens akse ud mod Antoine. Det er her, hvor centrifugen arbejder på sit højeste, at Antoine er i stand til med største besvær at kravle rundt med ryggen mod væggen, så han kommer til at se verden på hovedet. Først da tromlen sagtner farten og står stille, bliver den objektive indstilling overflødig, og billederne af Antoine, der hamrer på døren for at komme ud, er igen fra Renés syns-

vinkel.

Udvekslingerne mellem René og Antoine indrammer scenen, men det er betegnende, at når synsvinklen til slut går tilbage til René, møder Antoine ikke længere hans blik. Scenen starter med drengenes samhörighed, men efter oplevelsen i centrifugen, er Antoine en erfaring rigere, som han ikke kan dele med René.

Skulle sekvensen sættes på formel, ville den se sådan ud: RARAOAOAOAOO-RA. Da der næsten konsekvent alterneres mellem på den ene side de to blikke på Antoine og på den anden side Antoinés POV, er (A) hyppigst forekommende, men i den tidslige udstrækning dominerer den objektive indstilling (O), som foretager samme bevægelse som Antoine om tromlens akse. Fokus er således mindre på, *hvad* Antoine oplever, end på, hvordan han *reagerer* på oplevelsen.

Det giver mening at se scenen som et billede på Antoinés splittelse mellem to kræfter. På den ene side ønsket om at løsribe sig, at slippe bort, og på den anden side behovet for grænser, her repræsenteret ved væggen.

Det er i dette spændingsfelt mellem frihedstrang og længsel efter rammer, mange af Truffauts film udspiller sig. Antoine får ofte nok forældrenes vrede at føle, men samtidig kerer de sig ikke tilstrækkeligt om ham til at udstikke egentlige rammer. I stedet er han overladt til sin egen samvittighed. Det er sigende, at han slipper af sted med at stjele skrivemaskinen fra sin stedfars arbejdsplads, men bliver pågrebet, da han får samvittighedskvaler og returnerer den. Det er ikke hans gale streger, men hans egen moral og forsøg på at opføre sig ordentligt, der bringer ham i fedtefadet.

Afløringen blev et fundamentalt element i Truffauts hovedværker, såsom *La Peau douce* (1964, *Silkehud*), *Fahrenheit*

451 (1966), *La Sirène du Mississippi* (1969, *Den falske brud*), *La Nuit américaine* (1973, *Den amerikanske nat*) og *Le Dernier métro* (1989, *Den sidste metro*). På mange måder er det her, slægtskabet med Alfred Hitchcock bliver tydeligst: Det handler ikke så meget om skyld som om skam. Ikke mindst i de af Truffauts film, der skildrer repressive miljøer – som netop *Les quatre cents coups*, *Fahrenheit 451* og *Le Dernier métro*.

Centrifugescenen kan imidlertid også opfattes som en metafor for Truffauts æstetiske praksis, for det er netop i forholdet mellem tradition og nybrud, at Truffaut udfolder sig mest suverænt.

Inspirationskilder. I "En vis tendens i fransk filmkunst" havde Truffaut plæderet for et dristigt filmsprog, men i sammenligning med Godards konstante regelbrud, Alain Resnais' fragmenterede fortællinger og Jacques Rivettes improviserede gåder kan *Les quatre cents coups* og Truffauts øvrige film umiddelbart virke konventionelle. Det klassiske lå ham så meget på sinde, at han jævnligt er blevet anklaget for at skabe nøjagtigt lige så borgerlige film som dem, han skosede i sin berømte artikel fra 1954. Det, Truffaut kritiserede, var imidlertid ikke den borgerlige film, men derimod den forfalskede, letkøbte antiborgerlighed. At lade dristig og ukonventionel var for Truffaut æstetisk hykleri. Truffaut så altid sit arbejde som en forlængelse af en tradition. Når det kom til kamera og klipning, orienterede han sig efter Hitchcock. Når det kom til følelser og forholdet mellem mennesker, orienterede han sig efter Jean Renoir. Men selv om han i høj grad lod sig inspirere af nogle af filmhistoriens store klassiske mestre, var Truffauts æstetiske praksis aldrig konventionel.

Hør blot, hvordan han selv beskriver

inspirationen fra Hitchcock i den helt centrale scene i *Les Quatre cents coups*, hvor Antoines mor pludselig dukker op i hans klasse, efter at han har forklaret sit fravær med, at hun var død:

Jeg ville aldrig have kunnet klare den scene i 'Ung flugt', hvor moderen kommer for at hente drengen, hvis jeg ikke havde tænkt på Hitchcock. [...] Hele billedfølgen baserer sig på blikkene. Først opdager læreren noget bag døren med ruden, derefter ser man igen læreren, der går ned mod inspektøren; i det øjeblik er der et midteltæt nærbillede af Jean-Pierre, som er en smule urolig, som føler, det drejer sig om ham, derefter inspektørens og lærerens stumme samtale og så et nært billede af Jean-Pierre og hans kammerater, som begynder at ane noget ved at se ham blegne. Derefter et billede, som ikke er ordentligt komponeret, men som er meget Hitchcock-agtigt – idéen – det viser inspektørens finger, som gør tegn til drengen. Det er en helt diabolisk idé, og derefter drengen, der gør gestus mod brystet ("Mig?") og så endelig moderens ankomst med et irreelt blik bag ruden. Det er her, Hitchcock er genial – han kan finde det øjeblik, hvor man ikke længere skal være realistisk. Det logiske ville være, at en moder som kommer i en klasse, ikke ved, hvor hendes søn er, og hendes blik skulle altså søge efter ham. Men hvis blikket går i forskellige retninger, er det ikke effektivt, og derfor har jeg ladet hende se direkte i drengens retning, som om hun vidste, hvor han sidder i klassen. På den måde bliver blikket forstenet, for det ser på os, ser på kameraet." (Interview med Truffaut i *SCRIPT*, april 1962, nr. 5, citeret efter Piil 1965: 4).

Antoines stedfar kvitterer på stedet med to syngende lussinger til den uvorne knægt, og i scenen umiddelbart efter reflekterer Antoine over, hvad han nu skal gøre. Her henleder Truffaut selv opmærksomheden på den skjulte inspiration fra Renoir:

I denne scene er dialogen temmelig vanskelig, fordi den virker lidt uvirkelig som barne-dialog; man måtte passe på, at folk ikke kom til at le. Det er da drengen siger: "Efter denne historie vil jeg ikke være hjemme længere, færdig med det – jeg vil forsvinde og leve mit eget liv". Han overdriver jo her, og man må have et barns mentalitet i tankerne, for at forstå sådan noget, thi hos et barn forfalskes proportionerne altid. Scenen var også vanskelig at spille – hvis den fik eftertryk, ville

den blive latterlig. Jeg klarede mig ved at tænke på Renoir, for det er et problem, der angår spillet og ikke teknikken.

Jeg tænkte på den scene i "Menneskedyret" [*La Bête humaine*, 1938 (red.)], hvor Gabin vender tilbage til lokomotivet tidligt om morgenen efter at have dræbt Simone Simon, og siger til Carette med en betingelsesløs åbenhertighed og en utrolig enkelhed: "Ja, så skal jeg aldrig se hende mere, jeg har dræbt hende ... du forstår nok ... vi fortsætter med arbejdet ...". – Det, som er så vidunderligt her, er, at Renoir lader ham sige noget så usædvanligt på en så simpel måde. Derfor lod jeg i det øjeblik Jean-Pierre spille som Gabin for at hjælpe ham med at finde det rigtige udtryk.

Disse påvirkninger er usynlige, underjordiske er de virkelige arbejds-påvirkninger. Ikke en sjæl ville komme til at tænke på "Menneskedyret" ved at se denne scene." (Ibid.: 5).

Mestrenes indflydelse på Truffaut er, som han selv udtrykker det, underjordisk. Der er ikke tale om, at han kopierer hverken deres film eller deres stil. Snarere tjener de som forbilleder ved selve den måde, hvorpå de tænkte film. For Truffaut var der ingen regler, men regelmæssighed. Han udfordrer, bøjer og varierer konventionerne, men tager dem aldrig for givet.

En auteur og hans forfattere. En af de centrale fordringer i "En vis tendens i fransk filmkunst" var, at manuskript og manuskriptforfatter skulle være underlagt instruktørens interesser. Det betød imidlertid ikke, at instruktøren nødvendigvis selv skulle skrive sit manuskript. I modsætning til solisten Eric Rohmer skrev Truffaut således kun i et enkelt tilfælde et manuskript helt på egen hånd – til *La Sirène du Mississippi*, der var baseret på en kriminalroman af William Irish (pseudonym for Cornell Woolrich).

Helt fra debutfilmen brugte Truffaut manuskriptforfattere, hvilket formentlig hang sammen med hans kærlighed til kollektive processer, men nok også skyldtes



Françoise Dorléac i *La Peau douce* (1964, *Silkehud*).

den tidligere kritikers angst for, hvordan filmen ville blive modtaget. Hvor perfektionisten Kubrick søgte at overvinde denne angst ved at overveje og finpudse enhver detalje i det uendelige, indtil han var overbevist om, at nu kunne han ikke gøre det bedre – og det derfor kunne være ligegyldigt, hvad nogen anden måtte mene om resultatet – bestod Truffauts metode i simpelthen at holde sig i arbejde. Når en af hans film fik premiere, var han allerede i fuld gang med den næste. Skulle den aktuelle film floppe, var han allerede videre. På den måde vaccinerede han sig imod kritikens og publikums dom, samtidig med at han blev en af sin generations mest produktive instruktører.

Men en sådan produktivitet kan ingen opretholde, hvis man insisterer på at være drivkraft i alle filmens faser. Derfor overlod Truffaut fra starten arbejdet med manuskripterne til manuskriptforfattere – eller rettere: til venner, medarbejdere og skønlitterære forfattere.² Og da han i 1960'erne fik økonomisk mulighed for det, uddelegerede han sine idéer til flere forskellige forfattere, som således arbejdede sideløbende på forskellige projekter.

Ligesom Resnais og amerikanerne har jeg tænkt mig at sætte tre eller fire manuskriptforfattere (som Moussy, Gruault og de Givray) til at arbejde med filmidéer, jeg har reserveret til mig selv. Bliver projekterne ikke til noget, vil jeg betale dem for at lægge dem døde, og to eller tre gange mere, hvis filmen bliver realiseret. Og jeg vil mø-

des med dem hver for sig ugentligt for at udvikle strukturen. (Truffaut i brev til Helen Scott 27. november 1964, cit. efter Truffaut 1989: 256-57).³

Sin mest personlige film, *La Peau douce*, skrev Truffaut i samarbejde med Jean-Louis Richard, der siden også skulle bidrage til *Fahrenheit 451*, *La Mariée était en noir* (1967, *Bruden var i sort*) samt – i samarbejde med Suzanne Schiffman – *La Nuit américaine*, foruden at spille rollen som den magtfulde teaterkritiker Daxiat i *Le Dernier métro*.

Historien i *La Peau douce* var inspireret af en avisnotits om en kvinde, der skød sin utro ægtemand, men filmen blev indspillet i Truffauts egen lejlighed i løbet af det sidste år, han boede sammen med sin første kone. Den skildrer nøgternt, hvordan den mandlige hovedperson styrer mod sin egen undergang, ude af stand til at vælge mellem de to kvinder, han elsker. Virker han veg eller ubeslutsom, er det fordi, han kun er i stand til at vælge kærligheden til. Omgivelserne må vælge fra på hans vegne. Lidt på samme måde som Truffaut selv, der konsekvent forelskede sig i sine skuespillerinder og kun formåede at være tro mod filmen.

Den, der havde det tætteste samarbejde med Truffaut, var utvivlsomt Suzanne Schiffman, der startede som scripter på hans anden film og hurtigt blev hans mest betroede medarbejder. Hvor de øvrige manuskriptforfattere, med undtagelse af Richard, sjældent fik lov og lejlighed til at se optagelserne, så virkede Schiffman fra 1970 som instruktørassistent på hovedparten af Truffauts film. På det tidspunkt fungerede hun reelt som konsulent på hans manuskripter, og netop hendes indblik i filmproduktion gjorde det naturligt, at hun skrev *La Nuit américaine* sammen med Truffaut og Richard. Derefter fortsatte hun med manuskripter til yderligere seks af hans film:

L'Argent de poche (1976, *Lommepege*), *L'Homme qui aimait les femmes* (1977, *Manden der elskede kvinder*), *L'Amour en fuite* (1979, *Kærlighed på flugt*), *Le Dernier métro*, *La Femme d'à côté* (1981, *Kvinden overfor*) og *Vivement dimanche!* (1983, *I al fortrolighed*).

Det er således tydeligt, at Truffaut var meget omhyggelig med, hvem han gav sine manuskript-idéer. Han valgte sine forfattere ud fra en klar viden om deres styrker og begrænsninger, og han overvågede skriveprocessen nøje. Desuden lod han gerne forfatterne arbejde i årevis på den samme idé med stadig nye revisioner af manuskriptet, indtil han fandt det modent til at gå i produktion.

Filmatiseringer. Når Truffaut i 1954 skriver, at en film aldrig må låne prestige i forlægget – som det skete i datidens mange filmatiseringer af lødige romaner og klassikere – skal det ikke opfattes som et krav om alene at arbejde med originalmanuskripter. Blandt Truffauts 21 spillefilm bygger kun omkring halvdelen på originalmanuskripter: foruden serien om Antoine Doinel er det *La Peau douce*, *La Nuit américaine*, *L'Argent de poche*, *L'Homme qui aimait les femmes*, *Le Dernier métro* og *La Femme d'à côté*.

Men allerede Truffauts film nr. 2, *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*), var en filmatisering, af den amerikanske pulp-forfatter David Goodis' roman *Down There*. Ligesom Hitchcock fandt Truffaut ofte sit materiale i kriminalromaner og foretrak i det hele taget at filmatisere mindre kendte og anerkendte fortællinger frem for de store klassikere. Da han i *La Chambre verte* (1978, *Det grønne værelse*) tog udgangspunkt i Henry James, var det fragmenter og motiver fra tre af James' mindre kendte fortællinger, som inspirerede ham



Jeanne Moreau i *Jules et Jim* (1962, *Jules og Jim*).

– og *La Chambre verte* blev da også markedsført som en Truffaut-film, ikke som en Henry James-filmatisering.

Nøgleværkerne i Truffauts oeuvre er imidlertid på mange måder hans filmatiseringer af Henri-Pierre Rochés to romaner, *Jules et Jim* (1961, *Jules og Jim*) og *Les Deux anglaises et le continent* (1971, *De to englænderinder*), som set under ét skildrer kærlighedstrekanten som utopi og dystopi med henholdsvis kvinden og manden som centrum. Hvor Truffaut i sine krimier først og fremmest låner plot eller den centrale idé fra forlægget, fastholdt han i Henri-Pierre Roché-filmatiseringerne ordet og det litterære. I ånden fra Robert Bresson trådte oplæggets egen ordlyd tydeligt frem

i fortællerstemme og dialog på en måde, så man aldrig var i tvivl om, at der var tale om litterære transpositioner. Manuskripterne til disse to film – samt *L'Enfant sauvage* (1970, *Den vilde dreng*), *L'Histoire d'Adèle H.* (1975, *I kærlighedens lænker*) og *La Chambre verte*, der alle har tilsvarende litterære kvaliteter – var skrevet i tæt samarbejde med Jean Gruault, som Truffaut havde fået anbefalet af Jacques Rivette.

Det uoversættelige i *Jules et Jim*. Lad os se nærmere på, hvordan Truffaut og Gruault 'oversætter' det uoversættelige i litteraturen til film. Slutscenen i *Jules et Jim* er et godt eksempel.

I slutningen af Henri-Pierre Rochés

roman kører den kvindelige hovedperson – som i romanen hedder Kathe – i døden med Jim for øjnene af Jules. I en slags indre monolog – eller *style indirecte libre* – skildres scenen fra Jims synsvinkel, fra hans mistanke vækkes, til han fatter, at de skal dø:

Der var ingen udvej. Jim havde været forberedt på meget, men ikke på dette.

Og hun fulgte med ham!

Åh, så elskede hun ham altså?... I så fald elskede han også hende! (Roché 1965: 168-69).

Men denne samhörighed opløses, da det sidste, Jim ser for sit indre blik, er Kathe i hendes elskers hænder. Derefter skiftes i flashback til Jules' synsvinkel på samme begivenheder:

Jules fik sine bange anelser, da Kathe sagde til ham: "Se nu godt på os, Jules", og han fyldtes med rædsel, da han fik øje på rækværket, der manglede. Havde Kathe nu atter noget i sinde? (Ibid.: 169).

De ydre begivenheder er klare nok, men alt skildres først gennem Jims bevidsthed, hvor han ikke kan afgøre, om det, at hun tager ham med i døden, betyder, at hun elsker ham. Dernæst skildres alt gennem Jules' bevidsthed med håb, anelser og tanker om forholdet mellem de tre. Nærmest som en fortæller binder Jules i tankerne begivenheden sammen med en tidligere hændelse:

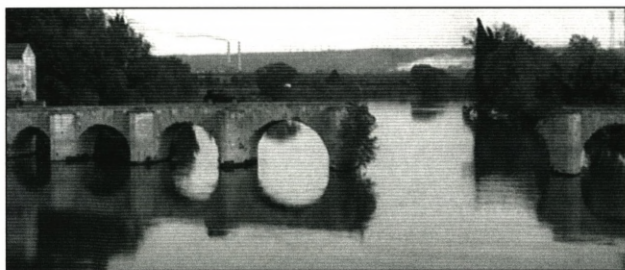
Hvor er der dog sket meget mellem de to spring i Seinen, tænkte han ved sig selv. Det første spring skulle advare mig og forføre Jim. Det andet skulle straffe os alle sammen og vende bladet. (Ibid.: 170).

Det er imidlertid ikke en udenforstående fortæller, men den ene hovedperson, der i romanen fortolker begivenheden for læseren og dermed understreger dens narrative

betydning – et greb, som ligger i naturlig forlængelse af de to titelpersoners besættelse af litteraturen.

Truffauts filmatisering af romanen bæres i høj grad af en fortællerstemme, der er løftet direkte ud af romanen, men netop her i slutscenen glimrer fortælleren ved sit fravær. Alligevel lykkes det rent filmisk at fange essensen af scenen (fotograferet af Raoul Coutard, der fra *Tirez sur le pianiste* og frem til *La Mariée était en noir* var Truffauts foretrukne fotograf):

Jules og Jim sidder i et two-shot, da Catherine kalder Jim til sig i en halvtotal ved bilen. Jim rejser sig, og kameraet følger ham mod venstre, inden det swishpan'er i forvejen og standser ved bilen, hvor Catherine råber til Jules: "Jules, se nu godt på os." Hvilket er stikordet til Georges Delerues musikalske tema, der fortsætter under resten af scenen. Catherine rykker over i førersædet, Jim stiger ind, og bilen kører ud af billedrammens højre side. Herfra klippes i en abrupt rytme, der understreger såvel det naturlige som det overraskende i forløbet: Jules alene tilbage. Et frontalt two-shot gennem bilens frontrude. Jims POV af Catherine i profil, idet hun vender sig, smiler og blinker direkte mod sit publikum. Totalbillede med panorering, der følger bilen ud på en bro. Ekstrem total, der afslører, at broen lidt længere fremme er faldet sammen. Jules rejser sig, chokeret. Jims POV ud ad forruden, hvor hullet nærmer sig. Jims POV på Catherine, der smiler. Bakspejl, hvor Jim ser udtryksløst frem for sig. Frøperspektiv neden for broen, hvor bilen kører ud mod og over kanten. Total fra den modsatte ende af broen: Bilen fortsætter ud over kanten, kameraet tilter med det ned mod floden og zoomer ind på bagenden, mens vandet plasker op og skjuler bilen kortvarigt, idet Jules' fortællerstemme vender tilbage.



I Truffauts behandling går scenen chokerende hurtigt. Alligevel bevares romanens skildring af, hvordan Jules fornemmer ulykken på forhånd, mens Jim først er intetanende, dernæst undrende og endelig accepterer Catherines handling. Der klippes herfra straks til begravelsen, hvor filmen lader Jules gå fra gravstedet, mens romanens slutord høres som fortællerstemme: "Catherine havde ofte udtrykt ønske om, at hendes aske skulle spredes for vinden højt oppe fra et bjerg. Men det tilfød loven ikke." (Ibid.: 171). I hele forløbet er Catherine i centrum, men det er kun Jules og Jim, der tildeles hhv. fortællerstatus og POV. Det er igennem deres kærlighed, hendes handling skal give mening.

Sammen med Gruault beskrev Truffaut den monomane kærlighed, hvor individer knuses i forholdet mellem det ideelle og det reelle. I *Jules et Jim* kunne den kvindelige hovedperson ikke tåle tanken om, at hendes tilbederes kærlighed skulle være lige så omskiftelig som hendes egen. I både *L'Histoire d'Adèle H.* og *La Chambre verte* er kærlighedens genstand fraværende, og den elskende er dermed fri til at dyrke sin besættelse uden hensyn til virkeligheden. I *L'Histoire d'Adèle H.* tager forestillingen over i en forstand, så den vanvittige Adèle end ikke genkender sin elskede til slut, mens besættelsen af den døde i *La Chambre verte* kommer til at stå i vejen for et nyt engagement i kærligheden og de levendes rige.

Når Gruault-filmene står som en samlet enhed i Truffauts værk, kunne man fristes til at antage, at Truffauts oprindelige betoning af instruktøren på bekostning af manuskriptforfatteren var forhastet. Men man må dels huske på, at Truffaut nøje havde udvalgt sin manuskriptpartner, dels at det er umuligt at finde fælles træk mellem Gruaults film for Truffaut og hans ar-

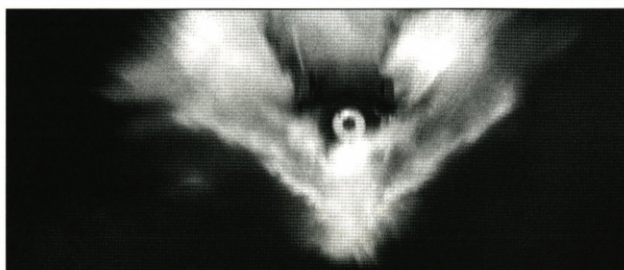
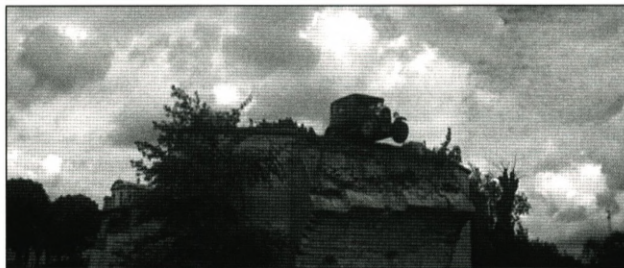
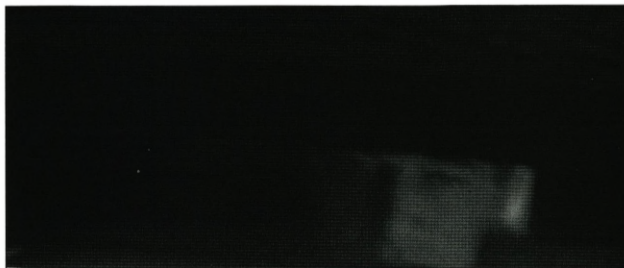
bejde for Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Alain Resnais og Roberto Rossellini.

Truffaut og nybølgen. Med sine kritiske spidsformuleringer, sit eksempel og, ikke mindst, sin opmuntring af venner som Rohmer, Godard og Rivette gav Truffaut den ny bølge form, men når alt kommer til alt, var det kreative miljø og mængden af talenter så enormt på dette tidspunkt, at fransk film efter alt at dømme også uden Truffaut havde oplevet en form for nybølge.

I sin egen filmkunst holdt Truffaut ambitiøst fast i mennesket og det sandfærdige udtryk. Med sin kærlige accept af menneskets mange svagheder kan han opfattes som humanist, men i så fald en yderst pessimistisk en af slagsen, for selv hans mest sprudlende komedier rummer en melankolsk eller tragisk dimension. Alle hans film – hvad enten de bygger på hans eget liv eller tager afsæt i et litterært forlæg – er dybt personlige og dermed realiseringer af den auteurpolitik, han formulerede som purung kritiker. Som samlet værk minder Truffauts film os om, at den mest personlige filmkunst også er den mest universelle.

Noter

1. I *Cahiers du cinéma* nr 31, januar 1954. Artiklen findes oversat til "En vis tendens i fransk filmkunst" i Monty og Piil 1966.
2. Kun i tilfældet Jean-Loup Dabadie, der adapterede Henry Farrells *Une belle fille comme moi* (1972, *En dejlig pige som mig*), valgte Truffaut en rutineret manuskriptforfatter med kendskab til fagets formalia og formler. Trods gensidig respekt mellem Truffaut og Dabadie fik denne kriminalkomedie aldrig hverken den tyngde eller den lethed, man kunne have håbet.
3. I umiddelbar forlængelse af citatet nævner Truffaut i brevet fem idéer til projekter. Det siger en del om hans langsigtede planlægning, at tre af dem realiseres – som hhv. *L'En-*



Slutscenen i *Jules et Jim* (1962, *Jules og Jim*).

fant sauvage (1970), *L'Argent de poche* (1976) og *La Petite voleuse* (1988, *Den lille tyvetøs*, inst. Claude Miller) – mens en fjerde kan siges at være første skridt til Doinel-filmen *Domicile conjugal* (1970, *Elsker ... elsker ikke*). Kun hans idé om en kriminalkomedie med Jean-Pierre Léaud blev aldrig til noget.

Litteratur

- Berre, Carole de (2005). *François Truffaut at Work*. London, Phaidon.
- Bazin, André (1957). "De la politique des auteurs". In: *Cahiers du cinéma* nr. 70, april 1957.
- Cahiers du cinéma – the 1950s* (1985) (red. Jim Hillier). Harvard University Press.
- Cahiers du cinéma – the 1960s* (1985) (red. Jim Hillier). Harvard University Press.
- Denby, Dave (red) (1969). *The 400 Blows*. New York, Grove Press.
- Dixon, Wheeler Winston (1993). *The Early Film Criticism of François Truffaut*. Indianapolis, Indiana University Press.
- Holk, Iben (red.) (1985). *Truffaut*. København, Centrum.
- Insdorf, Annette (1978). *François Truffaut*. London, Macmillan Publishers Limited.
- Jensen, Henrik Uth (2006). "Manden der elskede film". In: *Kristeligt Dagblad*, 1. februar 2006.
- Jensen, Henrik Uth (2006). "Mellem kærlighed og uafhængighed". In: *Mifune*, nr. 15, April/maj 2006.
- Nelson, Roy Jay (1985). "The Rotor: Elements of Paradigmatic Structure in Truffaut's *The 400 Blows*". In: *Wide Angle*, vol. 7, nr. 1 og 2, 1985.
- Piil, Morten (1965). *Les Quatre cents coups*. København, Det Danske Filmmuseum.
- Roché, Henri-Pierre (1965). *Jules og Jim*. København, Vintens Forlag.

- Truffaut, François (1966). "En vis tendens i fransk filmkunst". In: *Se – det er film 3* (red. Monty og Piil). København, Fremad.
- Truffaut, François (1969). *The 400 Blows. A Film by François Truffaut*. New York, Grove Press.
- Truffaut, François (1978). *The Films in My Life*. New York, Simon and Schuster.
- Truffaut, François (1989). *Letters* (red. Gilles Jacob og Claude de Givray). London, Faber and Faber.

Filmografi

- 1955 Une visite (kort)
- 1958 Les Mistons/Lømlerne (kort)
- 1958 Une histoire d'eau (kort, s.m. Godard)
- 1959 Les Quatre cents coups/Ung flugt
- 1960 Tirez sur le pianiste/Skyd på pianisten
- 1962 Jules et Jim/Jules og Jim
- 1962 Antoine et Colette (kort, episode i L'Amour à vingt ans/De unge elskende)
- 1964 La Peau douce/Silkehud
- 1966 Fahrenheit 451
- 1968 La Mariée était en noir/Bruden var i sort
- 1968 Baisers volés/Stjålne 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/De to englænderinder
- 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/Lommepenge
- 1977 L'Homme qui aimait les femmes/Manden der elskede kvinder
- 1978 La Chambre verte/Det grønne værelse
- 1979 L'Amour en fuite/Kærlighed på flugt
- 1980 Le Dernier métro/Den sidste metro
- 1981 La Femme d'à côté/Kvinden overfor
- 1983 Vivement dimanche!/I al fortrolighed