

HITCHCOCK TRUFFAUT RETUR / ANDERS BODELSEN

gang er alene i længere tid i sin celle. Hitchcock vil ikke nøjes med at filme den ensomme Fonda. Han ønsker at tvinge tilskueren ind i en identifikation og benytter her et trick, som også efter min mening er fejlplaceret. Truffaut: »De prøver at provokere tilskueren til at identificere sig med Fonda. Da han kommer ind i sin celle viser De væggene, som snurrer omkring kameraet, det er en antirealistisk effekt. Hvis man bare så Fonda sidde på sin briks ville effekten være stærkere«.

Truffaut har utvivlsomt ret i, at der er tale om et brud på fortællestilen i denne den mest »realistiske«, (den mest rosselliniske) Hitchcock-film. Men Hitchcock har for en gangs skyld et næsten aggressivt svar, der er værd at notere sig: Først siger han: »Det ville måske blive uinteressant?« Og da Truffaut insisterer »Man kunne gøre det mere neutralt med kameraet over for manden, som i en dokumentarfilm eller en nyhedsreportage« tager Hitchcock (både for første og sidste gang) helt bladet fra munden og siger til Truffaut: »Men sig mig, vil De have mig til at lave film for cineaster?«

Det lille ordskifte, hvor Truffaut for et øjeblik kommer til at antyde, at Hitchcock burde bevæge sig ud af sit gennemkonstruerede univers og ind i det Truffaut-Rosselliniske enkelt-realistisk-poetiske, er væsentligt til forståelse af Truffauts hidtil mest direkte hyldest til hans yndlingsinstruktør. »Bruden var i sort« er en Hitchcocksk inspiration, det har ingen været i tvivl om. Men modsat Hitchcock overkommer (eller ønsker) Truffaut ikke at stilisere *hele tiden*. Ikke hele universet omkring den hævnende Julie (Jeanne Moreau) er stiliseret som en projektion af hende selv. Ikke hele filmens plot er lagt an på den fortløbende, stigende linie, som Hitchcock erklæret (stadig i Truffauts bog) dyrker, og som han – meget forsigtigt – bebrejder f. eks. »Jules og Jim« at mangle. »Bruden var i sort« er først og fremmest en Truffaut-film. Nok erklærer Hitchcock, at han giver pokker i sandsynlighed. Men han ville aldrig have taget *så* let på sandsynligheden som Truffaut gør det i denne film. Det var usandsynligheden der gjorde den til en skuffelse for mig første gang jeg så den. Og til et romantisk eventyr, snarere end en thriller, anden gang, hvor helt nye kriterier kommer til.

Hitchcock foretrækker spænding for overraskelse. En overraskelse varer femten sekunder, siger han, spænding kan trækkes til det tilsvarende antal minutter. Og han ulejlig sig for – også i samtalen med Truffaut – at forklare, hvordan fuld orientering (ofte udklipping i pap) kan være en forudsætning for spændingen. Truffaut vælger at begynde sin film med mystifikation. Hvorfor vil Julie begå selvmord? Og hvorfor begår hun derpå to mord? Det er først i forbindelse med det tredje mord vi får gådens opklaring: Fem mænd må i fællesskab dele ansvaret for at have dræbt Julies mand (og eneste store kærlighed), da brudeparret var på vej ud fra kirken. Alle fem mænd må, for en »sikkerheds« skyld, dø. Hvordan finder Julie frem til de fem mænd? Vi ved det ikke. Meget ulogisk, meget u-Hitchcocksk.

Men det hænger sammen med, at selve plottet er helt u-Hitchcocksk. Hitchcock plejer ikke opfordre os til at identificere os med psykopater og deres forehavender. Hans yndlingshelt er manden, der er mistænkt for

noget han ikke har gjort. En vis opblødning af de klassiske sort-hvide konturer finder ganske vist sted, idet »helten« udstyres med en række problematiske egenskaber (han er ofte skyldig i alt muligt andet end netop det han er anklaget for), samtidig med at skurken menneskeliggøres og der etableres en slags »underjordisk« – som regel visuel – forbindelse mellem skurk og helt. Når Hitchcock tvinger os til at identificere os med en skurk som i »Psycho«, der har hele to skurke, eller »Marnie«, udstyrer han dem ofte med så mange gode undskyldninger, at identifikation ikke er noget problem.

Ikke Truffaut. Den hævnende Julie i »Bruden var i sort« har kun én undskyldning, den hyperromantiske, at man har taget hendes elskede fra hende og så kan resten være ligegyldigt, bortset fra, at de fem mænd altså skal udryddes. Hvor Hitchcock pligtskyldigt gør en »Marnie« til et psykoanalytisk studie springer Truffaut op og ned på, om man kan »forstå« damen. Hendes motiv er entydigt og uden rødder i for eksempel barndommen. Handlingerne er alt.

Den plumpe, mørke, grove Jeanne Moreau er ud i det ekstreme modsætningen til Hitchcocks blonde heltinder. I samtalen med Truffaut taler Hitchcock lidt irriteret om disse – navnlig europæiske – skuespillerinder med sex skrevet over hele kroppen. Hitchcock foretrækker antydningen, der i et genialt, men brøkdelt filmisk øjeblik bliver til fuldt udfoldet realitet. Han ville aldrig kunne bruge Jeanne Moreau fordi hun rent følelsesmæssigt ikke har *hemmeligheder* nok at spille på.

Skulle vi betragte »Bruden var i sort« med Hitchcocks øjne (men det skal vi ikke) så har den en hel række mangler: Et plot der alt for længe forsømmer at orientere og altså spiller på den primitive overraskelse i stedet for den udsøgte spænding. En skurkagtig heltinde, som det er umuligt at identificere sig (nok) med, og som psykologisk og – navnlig erotisk har for få hemmeligheder. En opbygning med for mange lakuner (Hitchcock taler bekymret til Truffaut om de »dramatiske huller«, som heller ikke han selv altid har kunnet undgå) og med for mange øjeblikke af enkel, rossellinisk, ikke-hitchcocksk »iagttagelse«, realisme, poesi, kort sagt: øjeblikke for »cineasterne« og ikke rigtigt for det store publikum.

Truffaut bli'r aldrig en ny Hitchcock og han har givetvis heller ikke ønsket at blive det. Han har – med held – sendt sin yndlingsinstruktør et par hilser. Han har, endnu en gang, i sin billedopbygning, fortællerytme, klipping, ladet os se hvem han har lært mest af. Men han har faktisk ikke lavet en videre god thriller. Han har lavet en dårlig Hitchcock-film, en god Truffaut film. Tør man sige det så flot, at verdens største unge instruktør har hyllet den største af alle veteraner uden et øjeblik at reducere sig selv til slet og ret elev? Jeg tror det.

Julie ligner de fleste af Truffauts interessante kvindeskikkelser. I dansk litteratur – og dermed også i nogen grad dansk film – har vi en tradition som går ud på, at mændene som regerer verden dummer sig, hvorpå kvinderne træder frelsende til (det er altså i virkeligheden dem, der regerer verden, men de er kloge nok til sjældent at lade os mænd mærke det). Hos Truffaut er det oftest kvinderne der bestemmer begivenhedernes gang, og det blir de (begivenhederne)



Alfred Hitchcock er stort set på retræten i den »Hitchcock om Hitchcock«-bog, som Truffaut har stillet spørgsmål til og redigeret. Han er mere kritisk over for sine egne film end Truffaut. Men der er undtagelser. Almindeligvis siger Hitchcock »De har ret« næsten før Truffaut får formuleret sine – spredte – indvendinger. Men i diskussionen om »Den forkerte mand« lykkes det Truffaut at provokere Hitchcock frem til et lille modangreb, og det er tankevækkende.

Det drejer sig om scenen, hvor den uretmæssigt mistænkte, Henry Fonda, for første

ikke bedre af. Truffaut er hverken antifeminist eller det modsatte, men han skildrer oftest mand-kvinde forholdet sådan, at kvinden er den stærkeste – og (med en lille margin) den skøreste. I »Ung flugt« er moderen stærkere end stedfaderen. I »Skyd på pianisten« er helten fjernstyret af den kvinde, som først sikrede hans karriere, senere odelagde den ved at begå selvmord. Catherine i »Jules og Jim« er »stærkere« end de to mænd tilsammen, men påny fører hendes styrke ud i ødelæggelser og selvmord – og denne gang drager hun den ene af mændene med sig i faldet. Historien gentager sig i »Silkehud«, hvor en kvindes styrke påny viser sig katastrofal og fører til død og ødelæggelse. Det er ikke nødvendigt at springe »Fahrenheit 451« over – flere selvmord, ubeslutomme mænd etc. – men det er fristende at gå direkte fra »Silkehud« til »Bruden var i sort«, fordi begge film i sidste instans handler om den krænkede, skøre og derfor hævnende kvinde.

Overfor den stærke, men desværre noget forrykte kvinde, ynder Truffaut at stille den ikke mindre følelsesfulde, men ubeslutomme mand, der bliver kvindens »offer«. »Bruden var i sort« byder os på ikke mindre end fem varianter over denne skikkelse. Utydeligst står playboyen Bliss (Claude Rich), og det er taktisk klogt at placere ham først i filmen, mens vores opmærksomhed stadig først og fremmest gælder hvad Julie i det hele taget er ude på. Derefter en kontrast, der samtidig skærper vores opmærksomhed over for Julies motiver: schweitzeren Robert (Michel Bouquet), der på rørende vis næsten kun skildres gennem sine svagheder – først og fremmest sin erotiske generthed, der i sig selv danner en glimrende kontrast til Bliss' erotiske selvsikkerhed.

Næste station er det eneste »dumme svin« blandt ofrene, politikerens René (Michel Lonsdale), en ny kontrast, ham gjorde det ikke så meget Julie udryddede eller hvad? Hvor står tilskueren. Tilskueren begynder at ønske, at Julie skal få has på alle fem mænd. Men nu lader Truffaut raffineret allehånde moralske tvivl ramme tilskueren. Det er netop den kedelige René der røber, at mordet på Julies mand var en misforståelse, et ked-sommeligt men tilgiveligt vådeskud, og at ingen af de hidtil myrdede kan siges at bære ansvaret, selv om der til et vist punkt var tale om en kollektiv handling (dumhed). Flere komplikationer: Julie begynder at få svært ved at holde masken som hævner, og samtidig mistænkes en uskyldig – skolelærerinden – for mordet, hvilket giver Truffaut anledning til filmens smukkeste billede: den frikendte lærerinde vender tilbage til skolen og ses i et fugleperspektivbillede modtaget af skolegårdens børn.

Den egentlige skyldige, bilmekanikeren Holmes, snupper politiet for næsen af Julie. Og da vi nu véd det var ham som havde fingeren på aftrækkeren, blir det efterfølgende mord, på maleren Fergus, dobbelt absurd, men gennemføres skal det alligevel, og vi ønsker det må lykkes og lykkes hurtigt. Hvorfor? Det er trods alt lykkedes Truffaut at plante systematikken og manien i Julies forehavende i hver enkelt tilskuer. Meget amoralsk, og altså moralsk, fordi han er sluppet af sted med det: nu er alt tvivlsomt.

Mens Hitchcock som regel engagerer os i eventyr, der tilsyneladende bæres af logik – også følelsernes logik – engagerer Truffaut

os her nu i et eventyr, hvor vi er på nippen til at acceptere følelserne skønt de åbenlyst er afsporede. Og dreven som han er gør han det fjerde og afgørende (fordi det er helt ulogisk) mord til det sværeste for Julie og os. Maleren Fergus forelsker sig i Julie, og det er vist meget nær ved, at kærligheden gengældes. Med et Jacques Demy'sk motiv har Fergus allerede malet portrættet af sin idealkvinde: Jeanne Moreau. Og mens de tre første mord også rent teknisk var ukomplicerede (og teknisk usandsynlige, men det er en anden historie) er det fjerde teknisk kompliceret. Første forsøg mislykkes, andet forsøg – som vi ikke ser, det er første gang Truffaut klipper uden om selve mordet – fører til en meget smuk »narrow escape«. Og så har vi kun den rigtige »morder« tilbage at få myrdet, og for at få ham myrdet må Julie først lade sig pågribe. Dette sidste



mord – mordet i fængslet – er en handling af rent rituel karakter. Mens vi diskret gik uden om det fjerde, pinagtige mord skildres det femte og sidste, men indirekte, via lyd-båndet. Man kan indvende, at mænd og kvinder ikke sidder i de samme fængsler. Man kan i det hele taget indvende en masse hele vejen. Men dette sidste mord kunne virkelig ikke undværes. Man tør slet ikke tænke på hvordan man havde haft det ude på fortovet bagefter, hvis Julie ikke havde fået fat på den sidste mand, sit sidste og i virkeligheden eneste *nodvendige* offer. Filmen er i disse sidste minutter en succes fordi det virkelig er lykkedes Truffaut at få os til at godtage Julies vrangvendte konsekvens. Efter alle de meningsløse drab kommer der eet, som for en overfladisk betragtning har mening. Dette er ikke et drab for cineasterne, men et »kommercielt« drab, som Hitchcock utvivlsomt ville have accepteret. Og når man bagefter i sit gustne overlæg opdager, at også dette drab var absurd, opdager man samtidig, at hele filmen var et *eventyr*, et eventyr om hævnlyst; og i næste lag nederunder et eventyr om den store ubegribelige kærlighed, der fører mennesker som Julie bort fra al logik.

Og her kommer vi måske til filmens eneste store brist. Skulle denne kærlighed ikke have været *underforstået* hele vejen? Er det ikke en slem misforståelse, at Truffaut i et

slow motion flash back viser os denne kærlighed (med to noget sødladde børn)? Burde der ikke være truffet et definitivt valg mellem at vise eller underforstå? Nok integreres slow motion-afsnittet lynhurtigt i thriller-stilen igen via en panorerung, der ender på et kirkespir og en forgyldt hane (altså et forvarsel om vådeskuddet), men kan det redde tilskueren fra en følelse af, at selv Truffaut fortryder, at han ikke (som Hitchcock ville have gjort det) inddrager fortiden og heltindens psyke på et »dybere« psykologisk og visuelt plan? Usikkerheden i dette flash back har det med at fremadvirkende og tilbagevirkende at blande sig i hele resten af filmen.

»Bruden var i sort« har et plot, der er u-Hitchcocksk både i sin opbygning og i sin analyse af det kriminalistiske. Men den vrimer naturligvis med Hitchcockske detaljer: Første mord: Portneren i Bliss' højhus står i gæld til Anthony Perkins i »Psycho«, baggrundspaceringen af Julie under bryllups-selskabet med akustisk focus i forgrunden og psykologisk focus i baggrunden genkendes fra utallige Hitchcockfilm. Andet mord: Skønt den kun er et forspil til mordet må koncerten få os til at tænke på Albert Hall seksvenerne i begge Hitchcocks versioner af »Manden der vidste for meget«. Tredie mord: Det subjektive kamera (Julies synspunkt) og kameraet der tøver efter drengen har forladt billedet og samler først hans bold, så Julie op. Fjerde mord: Maleriet der »animeres« og røber mordmetoden for Julie har bragt den i anvendelse. Malerens ven, der tømmer et vandglas ud i en pottaplante og pludselig *ved* hvor han har set Julie før (filmens mest økonomiske billede?)

Osv. osv. »Man må fylde lærredet ud«, siger Hitchcock til Truffaut. »Man må lade beretningen med følelse og man må fortælle alt visuelt«. Alle instruktører, der har beskæftiget sig med thriller-genren, véd det. Kun Hitchcock og nu Truffaut har været i stand til at gøre det så konsekvent, at vi også oplever en menneskelig varme, og derfor en stor æstetisk skønhed bag al denne terror, al denne vold og gru.

La Mariée était en noir/ La Sposa in nera (Bruden var i sort) Fransk/Italiensk 1967

Prod.: Les Films du Carosse/Artistes Associés/Dino de Laurentiis Cia.
Instr.: François Truffaut/ass.: Jean Chayrou, Roland Themot. Manus.: François Truffaut, Jean-Louis Richard. Forlæg: William Irish's (Cornell Woolrich) roman: »The Bride Wore Black«. Foto: Raoul Coutard (e-c). Klip: Claudine Bouché. Musik: Bernard Herrmann. Ark.: Pierre Guffroy. Medv.: Jeanne Moreau, Jean-Claude Brial, Michel Bouquet, Charles Denner, Claude Rich, Daniel Boulanger, Michel Lonsdale, Serge Rousseau, Jacques Robiolles, Luce Fabiole, Sylvine Delannoy, Jacqueline Rouillard, Van Doude, Paul Pavel, Maurice Garell, Gilles Quéant, Alexandra Stewart, Frédérique & Renaud Fontanarosa.
Prem.: Carlton 26. 12. 1968.
Udl.: United Artists. Længde: 107 min., 2955 m, gul.