

DEN FALSKE BRUD

*De åndelige fædre bag François Truffauts
seneste film er Hitchcock og Renoir. Filmen handler om
kærlighedens lovløse absolutisme, og den er endnu
et bevis på, at Truffaut er en af film-
kunstens største fortællere.*

MORTEN PIIL



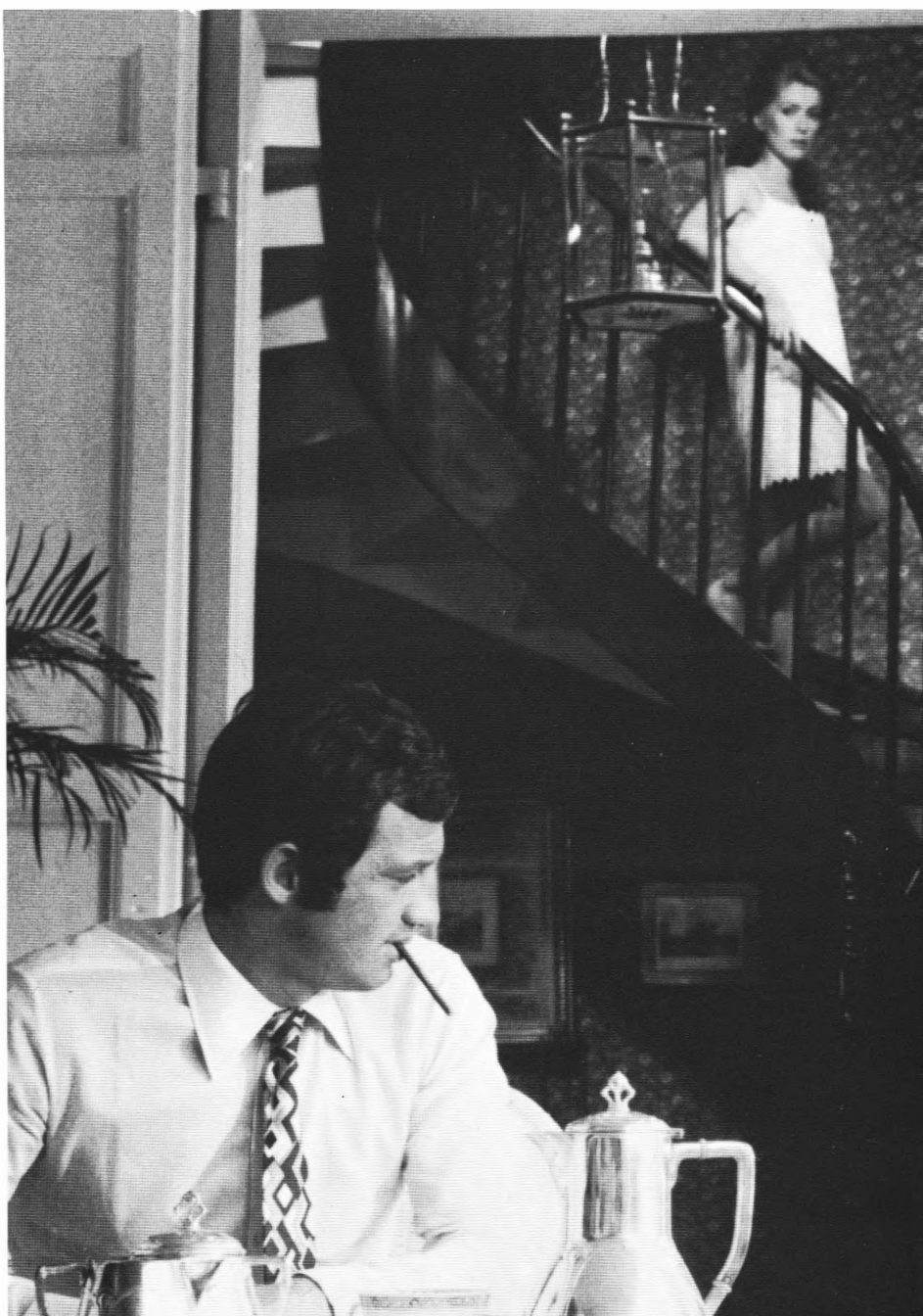
François Truffaut har i et radio-interview udtalt, at han kun interesserer sig for mænd i deres forhold til kvinder. Går man hans tidligere film igennem, opdager man da også, at de mandlige hovedpersoners skæbne med få undtagelser (Antoine i »Ung flugt«, Montag i »Fahrenheit 451«) bestemmes af kvinden. Hele »Bruden var i sort« udgår fra denne grundtanke – alle mændene, fra playboy'en til eneboeren, fra politikerne til maleren, må i dødsøjeblikket sande, at Kvinden afgør deres skæbne – en skæbne de deler med Jim i »Jules og Jim« og Lachenay i »Silkehud«.

Jeanne Moreau i »Jules og Jim« og »Bruden var i sort« og hustruen i »Silkehud« er kærlighedens absolutister. Deres ideale krav til kærligheden kan ikke honoreres af de relativistiske mænd (eller, som i »Bruden var i sort«, af skæbnen), og derfor dræber de. Ifølge Truffaut er dette naturens orden. Den absolutte kærlighed er i al sin smerte en ideal-tilstand, der hæver sig over vedtagne moralske begreber, den eneste mulighed for fuldt ud at realisere sig selv. Mordet – og dermed selvmordet – er disses kvinders triumf over en skæbne, der nægter dem denne mulighed.

Det mest markante udviklingstræk i »Stjålne kys« og »Den falske brud« er, at dette tema forskydes til mandlige personer. Den cottoncoatklædte herre, der med jævne mellemrum dukker op i »Stjålne kys«, repræsenterer den hidtil udelukkende feminine absolutistiske kærlighed i abstrakt rendyrkelse (han regner med, at Christine vil gengælde hans følelser, når hun kan løse sig fra sine »midlertidige lænker til midlertidige personer... Jeg hader det midlertidige... Je suis définitif«). Og denne figur videreudvikles, får kød og blod og sættes i centrum af »Den falske brud«, Truffauts hidtil mest udfordrende film om kærlighedens lovløse absolutisme.

»Den falske brud« er overfladisk set en mindre personlig film end »Stjålne kys«, der bygger på et tilsyneladende ret selvbiografisk original-manuskript, mens William Irish – som i »Bruden var i sort« – har forsynet grundmaterialet til »Den falske brud«. Denne skillelinje turde være falsk og vildledende, og Truffaut vil da heller ikke selv anerkende den. – »Når jeg bearbejder bøger, som beskriver et andet miljø end mit eget, lykkes det mig at sige ting, som jeg ikke ville vove at sige i mine originalmanuskripter. Det er ikke noget paradoks: i »Stjålne kys« var jeg for eksempel hele tiden nødt til at lede folk ind på et galt spor, camouflere og vige udenom for at man ikke skulle genkende mig alt for godt. I »Bruden var i sort« og »Den falske brud« var der derimod en maske fra starten, og bag disse lånte personer har jeg kunnet udtrykke mig meget frit«.

Den mandlige hovedperson, fabrikanten Louis Mahé, er fra første billede en typisk fryttsom Truffaut-helt, ikke så lidt ude af flippen umiddelbart inden mødet med sin korrespondancebrud. I filmens første trediedel lykkes det ikke blot Truffaut at mystificere à la Hitchcock (»En kvinde skygges« synes at have været forbilledet), men også at skildre en blufærdig forelskelse på en blufærdig måde. Bruden Julie forbliver en gåde, der tilspidises af en række tankepirrende episoder – først og fremmest ringbesværet ved brylluppet og slagsmålet med



Jean-Paul Belmondo og Catherine Deneuve i »Den falske brud«.

den ukendte person. Men Louis Mahé afslører sig støt og roligt i sin forelskelse. Han er en borgerlig, taktfuld og lidt naiv mand, ikke så lidt traditions- og familiebevidst. Forholdet til de undergivne indfødte synes præget af gensidig harmoni – øens sociale indstilling angives af bankdirektørens oplysning om, at han var i færd med at pynte personalets juletræ. Louis' forelskelse beskrives med en indirekte fyndighed, der er særegen for Truffaut – i replikken om, at han nu hader arbejdsdage, mens han før hadede søndage, og i hans placering af Jules portræt på fabrikens cigaretpakker. Netop hans socialt trygge borgerlighed gør omslaget fra enkel hverdag til lidenskabelig følelsesudfoldelse særlig oprivende – et omslag, der kulminerer i filmens første direkte passions-scene, afbrændingen af Jules undertøj i kaminen.

Fra denne meget smukke scene udgår der to forbindelseslinjer til filmens anden

halvdel, som sammenknytning af smerten og lykken i den absolutte kærlighed, filmens hovedtema. Den ene til det lille charmerende afsnit, hvor Louis gemmer Jules trusser ved sit hjerte i en uhøjtidelig forening af »kød« og »sjæl«, så at sige, den anden til den lange, indtrængende dialog-scene med kaminilden i baggrunden, Louis' endegyldige kærlighedserklæring. Fra det øjeblik Louis genfinder Julie og genforenes med hende på Monorails hotelværelse i Nice, forvandles filmen fra en psykologisk thriller til et kærlighedsdrama med thriller-elementer – en kovending, der minder stærkt om Hitchcocks afsløring af gåderne ca. to-tredjedel henne i »En kvinde skygges«. Mysteriet løses, maskerne falder, og et kærlighedsforhold må opbygges på næsten bar bund. Filmens tonefald bliver på én gang mere intimt og mere lidenskabeligt, og dødsmotiver begynder at dukke op. Den klinik, Louis indlægges på, hedder Heurtebise, navnet på dødens funktionær i Jean Cocteaus »Orphée« (»Kærlighedens mysterium«), og Julie ser døden klart og villigt

i øjnene, da Louis truer hende med pistolen – lige så klart og villigt som Louis, da Julie senere prøver at forgifte ham.

Det viser sig, at Louis nok er i stand til at dræbe for sin kærlighed, men at han – i modsætning til Truffauts kvindelige kærlighedsabsolutister – ikke kan få sig selv til at dræbe sin kærligheds genstand. Privatdetektiven Comolli bliver ofret, manden, der først skilte Louis og Julie med en saks og derefter insisterer på at skille dem med loven. Mordet bringer den for så borgerlige og traditionsbevidste Louis i ubrydelig pagt med Julie som lovløs uden for det bestående samfund – hvorved Truffauts solidaritet med sin helt snarere styrkes end svækkes. Med Anders Bondesens ord handler »Den falske brud« altså om, at kærligheden tilgiver alt. Ikke blot tilgiver Louis Julie alt, men alt tilgives også ham, fordi han elsker med tilstrækkelig lidenskab og konsekvens til at sætte sig uden for en samfundsorden, som Truffaut fremstiller som trivial i sammenligning med den fortryllede verden, kærligheden og erotikken kan skabe. Det er næppe tilfældigt, at Louis og Julie færdes blandt underligt kønsløse og tilsyneladende kærlighedsløse figurer – bestyreren Jardine med hans talmani, den Olivia-lignende villaudlejer, den over-spændte søster og den ensomme, ubøjelige privatdetektiv. Ingen af dem tilhører tydeligvis Louis' »race«, for at bruge hans eget ord.

Men hvilken »race« tilhører Julie? Det er lidt af en triumf for Truffaut (og selvfølgelig også for Catherine Deneuve) at filmen kan samle sympati omkring en person, der begår det ene usle forræderi efter det andet. Julie kunne næppe dræbe for sin kærligheds skyld, højest for sin vindings. Opvæksten i trange kår er hendes undskyldning, og Louis' tilgivelse resulterer mod slutningen i en vis rensende selverkendelse, men man noterer, at udgangsreplikkerne i sneen (Julie: »Jeg elsker dig«. – Louis: »Jeg tror dig«) er en præcis gentagelse af udgangsreplikkerne på Monorail-hotelværelset i Nice – og da var det snarere sociale bekvemmelighedshensyn end de dybere følelser, der betingede hendes ord. I hotelscenen siger hun, at hun straks på Re-

union forelskede sig i Louis, hvad der senere dementeres i det mere oprigtige pladeindspilningsafsnit (»I begyndelsen var det *comme ci, comme cela* mellem os«.) De næsten abstrakt forenklede og bevidst banale slutscener i hytten og i sneen er ikke i stand til at overbevise én om, at følelserne nogen sinde helt og varigt vil tage magten fra hendes sociale overlevelsesinstinkt.

Man kan anskue Truffaut som den evige yngling, der trods sin bevidsthed om kærlighedens barske vilkår er fikseret til den tyveåriges betingelsesløst tilbedende holdning til kærlighedens måske langt fra tilbedelsesværdige genstand. (Det var naturligvis ikke tilfældigt, at netop Truffaut tog initiativet til episodefilmen »L'Amour à vingt ans«.) Og man kan – som Erik Ulrichsen, hvis jeg har forstået ham ret – for-dømme denne sympati for kærlighedens absolutister som ansvarsløs og kalde hans kvindedyrkelse for »hovedløs«. Men »Den falske brud«s kunstneriske statur og værdi er i mine øjne uadskillelig fra dens utvetydige udfordring til publikums moralske vaneforestillinger – en udfordring, som Truffauts artistiske virtuositet og menne-skelige udtryksfylde ikke gør mindre vedkommende. For blandt meget andet er »Den falske brud« endnu et bevis på, at Truffaut er en af filmkunstens største fortællere. Han beretter denne gang roligere og mere afslappet episk end før, ofte i lange glidende totalbilleder, der pointerer på én gang diskret og præcist. Julies første tilsynkomst er et karakteristisk eksempel – forventningsvækkende hører vi først hendes stemme og ser Louis' reaktion og kameraet glider så roligt til venstre for at afsløre hendes gådefulde tilsynkomst i et totalbillede. »Den falske brud« rummer desuden smukke eksempler på Truffauts forkærlighed for konsekvent at fastholde visse ideer, så der opstår et gensidigt kommenterende forhold mellem dem. Forholdet mellem Julie og Louis udvikler sig på Reunion i en række morgenbords-scener, og de ses også ved morgenbordet i den villa, de lejer i Aix-en-Provence. Og hele filmens handlingsgang er uløseligt knyttet til *biler* – fra indledningens ildevarslende køretur over bilen, der knuser Julies grammonofla-

de, til slutningens forbigående biler, som undlader at tage ham med op og adskille ham fra Julie. Idé-konsekvensen er ikke begrænset til »Den falske brud«, men udvider sig – næsten som hos Jacques Demy – til hele instruktørens værk. Hytten og snevejret stammer fra »Skyd på pianisten« og paralleliserer Louis med Aznavours figur, endnu en »uskyldig« morder. Hentydningerne til amerikansk film og navne-vitserne (Comolli – »Cahiers du Cinéma«s nye politisk engagerede chefredaktør, Richard – Truffauts tidligere manuskriptmedarbejder) har samme sidestykke, mens hyldesten til Balzac kan føres helt tilbage til »Ung flugt«. Endelig gentages en påklædt kærlighedsscene fra »Silkehud«.

Bag filmen, som dens åndelige fædre, står Hitchcock og Renoir. Hitchcock, der i »Psycho« lærte Truffaut at begynde i den banaleste hverdag, i dette tilfælde avisernes ægteskabsannoncer med deres klichéer læst op i forvirrende kor. Og Renoir, som Truffaut dels hylder ved at tilegne ham filmen, dels ved at skitsere et meget Renoirsk socialt motiv. Ligesom »Marseillaisens« soldater og revolutionære i indlednings-citatet forenes og forsones, forenes og forsones fattighuspigen og kapitalisten i en slutning, der med sine associationer til »Den store illusion«s sidste billeder lader Renoirs ånd omslutte filmen.

■ LA SIRENE DU MISSISSIPPI (DEN FALSK BRUD) 1969. NATIONALITET: Frankrig/Italien. DISTRIBUTION: United Artists. PRODUKTION: Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés-Delphos. PRODUKTIONSLEDER: Claude Miller. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT/DIALOG: François Truffaut, efter roman af William Irish (Cornell Woolrich): »Waltzes in Darkness«. CHEFFOTOGRAF: Denys Clerval. KAMERA: Jean Chiabaut. FARVESYSTEM: Eastmancolor. ARKITEKT: Claude Pignot. KLIP: Agnès Guillemot. MUSIK: Antoine Duhamel. TONE: René Levert. KOSTUMER: Yves Saint-Laurent. INSTRUKTØRASSISTENT: Jean-José Richer. MEDVIRKENDE: Catherine Deneuve (JULIE ROUSSEL), Jean-Paul Belmondo (LOUIS MAHE), Michel Bouquet (COMOLLI), Nelly Borgeaud (BERTHE ROUSSEL), Marcel Herbert (JARDINE), Martine Ferrière (MADAME TRAVERS), Yves Drouhet (BANKDIREKTØR). LÆNGDE: 125 min., 3365 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Alexandra 31. 12. 1969.

François Truffaut under optagelsen.

