

Truffauts amerikanske nat

Poul Malmkjær

Det er blevet hævdet, at franskmændene aldrig laver film om film, fordi det skulle bringe uheld. François Truffauts »La nuit américaine« (Den amerikanske nat) hverken be- eller afkræfter truslen i dette rygte. Den er i alle måder og i alle forhold en film midt imellem. Om den bliver til lykke for Truffauts kunstneriske eller kommercielle liv er en anden sag. Box office i USA og England tyder på, at sidstnævnte er hjemme. Hans næste film vil vise, om han med denne introversion er kommet over den trang til klæge præntioner, der har præget hans seneste film med »Les deux anglaises...« (»Hjertet tre«), og »Une belle fille comme moi« (»En dejlig pige som mig«) i hver sin ende af den dannede underholdning.

Folk med sans for den mere blodige side af ironien er begyndt at betragte Truffaut som vor tids Julien Duvivier. Helt så galt er det næppe, selv om samme ironikere måske kan finde bekræftelse i den omstændighed, at Duvivier faktisk også har lavet en film om film (»Henriettes festdag«, 1952). Duvivier havde hyppigt tommelfingeren plantet på tidens puls og fik derved snedigt forvekslet den med sin egen. Udbyttet var en konstant yndest hos det halvdannede publikum, der dermed fik bekræftet stemninger som førkrigspessimismen (»Pépé le Moko«) og glansbilleddrømmen om sameksistens (»Don Camillos lille verden«), og som ikke forlangte stort mere end at klemme en dannet lille tåre og smile et dannet lille smil.

Truffaut sætter nu ikke fingeren på andet end sin egen puls. Det gør han til gengæld efterhånden tidligt og silde, og han virker i dag mere end nogensinde opsat på at forklare publikum, at pulsen er lidt hurtig, men at det kun skyldes den ekstraordinære aktivitet med at overbevise os om det sande liv i kunsten. Han udtalte på et tidligt tidspunkt i sin karriere, at han som alle autodidakte led af en ubændig trang til at virke overbevisende, til at blive forstået, accepteret, godkendt. Blot han ikke bliver religiøs af det. Vi, publikum, er forlængst blevet overbevist, vi har forstået det virkelige liv i filmen, vi anerkender charmen. Nu vil vi gerne igen have nogle gode historier fortalt på en god måde, nogle gale historier fortalt på en gal måde, nogle dejlige historier fortalt på en dejlig måde. Som f. eks. hans tre første film. Det betyder ikke, at han skal vende tilbage til fortiden, men hans seneste film lider af indadvendt fordringsfuldhed, der grænser til det selvmedlidende, og det ejede hans tidlige film end ikke skyggen af. Tværtimod. Gad vidst om den dagbog fra »Fahrenheit 451« var af det gode.

»La nuit américaine« er en film, der prøver at fortælle os, at for en instruktør af Truffauts karakter og for en skuespiller af Jean-Pierre Léauds karakter (de spiller hhv.

instruktøren Ferrand og skuespilleren Alphonse) er det at indspille film det eneste liv og den sande lykke. I det virkelige liv skaber og henter de kun ulykke og frustration. Til den ende benytter Truffaut en historie om optagelserne af en film, »Je vous présente Pamela«, der indspilles i Nice med international besætning og et stedse mere skrabet budget. Filmen åbner med et stykke virkelighed, et gadebillede med masser af trafik af busser og biler, af promenerende og folk, der kommer op fra en metrostation, men scenen kulminerer med afsløringen af, at det er film-»virkelighed«, at det hele er nøje planlagt og gennemprøvet for at fungere som virkelighed i en film. Scenen er – bliver man klar over efterhånden som man aner stilen i »Je vous présente Pamela« – nok så meget blevet til for at imponere os som for reelt at indgå i »Pamela«, og konklusionen på den ekvilibristiske gadescene er da også et antiklimax med Léaud, der i en halvtotal stikker sin fil-i-filmen-far, Alexandre (Jean-Pierre Aumont), en på skrinet, og Truffauts »Cut!« før hånden når kinden. Intrigen i »Pamela« er kort fortalt, at Alphonse præsenterer sin forlovede, engelske Pamela, for sine forældre, Alexandre og Séverine, og at Pamela og Alexandre finder sammen. Alphonse griber til revolveren.

Léauds Alphonse må være en tidligere barnestjerne. Hans neurotiske umodenhed er en konstant trussel for arbejdet. Han er forelsket i script-girl'en Lilianne (Dani), der flirter med still-fotografen og stikker af med stuntman'en. Alphonse's virkelige liv er at finde indenfor filmen, som Ferrand noget elegantere forklarer det.

Séverine dæmper sine neuroser med spiritus. Valentina Cortese giver et meget vittigt portræt af en aldrende stjerne af den italienske skole, der har besvær med memoreringen. Hos Federico plejer hun blot at sige en masse tal, så klarer eftersynkroniseringen resten. Det går dog ikke i fransk film, siger Ferrand, som har øre for den slags, selv om han (som Buñuel) er halvdøv.

Alexandre har truffet Séverine, og mere end truffet, tyve år tidligere i Hollywood. Han var da kendt som 'the continental lover'. Han er sikker, suveræn og beroligende, især efter at hans nye ven ankommer. Han siger, at han på film er ekspert i at dø en unaturlig død, hvad der passer ham glimrende, da han finder døden unaturlig. Han dør ved et biluheld kort før filmen er færdigindspillet.

Titelrollen i »Pamela« skal spilles af en ung amerikansk stjerne, Julie Baker (Jacqueline Bisset), der efter et nervesammenbrud har holdt et års pause. Af den grund kan filmens producent, Bertrand (Jean Champion) ikke få hende forsikret. Eksemplet er analogt med tilfældet Julie Christie omkring indspilningen af »Fahrenheit 451«. I en



blændende spændende fortalt sekvens fra Nice lufthavn skildrer Truffaut kort hendes ankomst, møde med pressen og møde med filmfolkene. Allerede i overgangen til lufthavnen og startbanen forudskikkes forvirringen og nervepresset for det formodede nervebundet, vi om lidt skal møde. Truffaut lader simpelthen fotografernes blitzlys begynde at ødelægge vort synsindtryk allerede her, og overgangen til pressemødet er umærkelig indtil vi opdager, at Julie Baker er urokkeligheden selv. Hun nægter at udpege sin mand for de nyfigne og klarer pressemødet med elegance. Bagefter præsenterer hun sin mand for Ferrand og de andre: den midaldrende læge, Dr. Nelson (David Markham), der kommer til at stå som en virkelighedens parallel til filmens historie, hvor Pamela jo forelsker sig i sin forlovedes far. Det hele er fortalt økonomisk og kort, og Truffaut har forinden via dialogen beredt tilskueren til en række af de reaktioner, han ønsker fremkaldt i denne sekvens. Vi kan virkelig ikke blot følge med. Vi kan lege med. Det kan ellers være noget vanskeligt.

Det er vanskeligt i forbindelse med Truffauts skildring af instruktøren Ferrand. Denne klager sig off screen: En instruktør er én, der bliver spurgt om alt muligt, og som ikke altid har svar. Og Truffaut illustrerer det med en noget lang og bastant gåtur med afbrydelser over 'the set', hvor vi rigtig kan se, hvilke latterlige detaljer en instruktør må beskæftige sig med. Og om natten har han en tilbagevendende drøm om en dreng med en stok (som Opale i »Dr. Cordeliers Testamente«), der som Léaud i »Ung flugt« stjæler stills fra et udhængsskab, denne gang dog ikke fra »Sommeren med Monika«, men »Citizen Kane«. En af vanskelighederne er af ren fortællateknisk art. Offscreen-monologen sætter instruktørskikkelsen som filmens centrale, altoverskående og altmotiverende person, men filmen er alligevel fuld af episoder, som en fortæller/medvirkende ikke ville have kunnet opleve. Hvor megen vægt skal vi da lægge på denne gudestemme fra lysloftet. Er den andet og mere end Truffauts ekstra understregning af sin vanskelige position. Vi skal føle ekstra meget for generalen. Selv hans trøstende ord til Léauds Alphonse bliver til et selvforsvar. Han har vel næppe forsvar nødt (jeg ved ikke meget om hans privatliv), han er ikke som Léaud neurotisk, og som så mange kunstnere lyver, stjæler og svindler han for at klare sig igennem. Det kan ikke være nyt for nogen. Han bruger uden blusel de private fortrolige ord fra den fortvivlede Julie (om at leve alene og om livets modbydelighed), fordi de går så glimrende ind i en scene i »Pamela«, han ellers er kørt fast i.

For yderligere at understrege forskellen mellem livet og filmen lader Truffaut Georges Delerues 'klassiske' festmusik bruse op under en række montager af filmoptagelser, der går godt, og hvor hele holdet fungerer professionelt og legende let. Dette er det sande liv. Samme musik anvendes i slutbilledet, og den der med glæde husker Truffauts 'glædescirkler' med kamera og personer i »Jules og Jim« vil frydes over hans helikopterspiral op og op over filmholdet, der med musikken brusende på lydsiden tager afsked med hinanden og med det, der for dem er livets mening. Som instruktørens sekretær (Nathalie Baye) med forundring udbryder ved nyheden om at script-girl'en er stukket af med stunt-man'en: »Jeg kunne forlade en fyr for en film, men en film for en fyr – aldrig!«.

Filmene er ikke blevet filmene om en filmoptagelse eller filmene om filmfolk. Den fremstår som en række ofte smukke episoder, der aldrig samler sig til mere end et behageligt divertissement. Det er smukt, når Séverine bryder



Still/ Den teknisk virtuose gadeoptagelse fra filmen i filmen.

sammen efter for Gud ved hvilken gang at have ødelagt optagelserne ved at tage fejl af to døre, og Alexandre trøster hende, mens Truffaut koncentrerer de to figurer i billedets venstre side ved at lade den Satans dør, der var årsag til det hele, lukke for 3/4 af billedet som en gammeldags afskærmning hos Griffith. Det er smukt når optagelserne til »Pamela« begynder og slutter på det store gadebillede, og det er selvfølgelig meget fornøjeligt når slutscenens pistolskud i snevejret får én til at tænke på slutningen i »Skyd på pianisten«. Man forstår Truffauts lyst til at fylde sin film om en film med shoptalk og filmcitater, og netop da den er så personlig også med personlige filmcitater. Men spørgsmålet er, om han ikke derved falder i hele to grøfter. Første grøft er den legeglatte tilskuers trang til at finde og identificere disse citater, hvad der kan tage en hel del opmærksomhed fra filmens primære kvaliteter. Den anden grøft ligger på tilblivelsesstadiet, hvor trangen til at lægge citater ind hvorsomhelst og nårsomhelst kan resultere i at filmens primære kvaliteter ikke bliver så primære endda.

Det er i orden at han med tonesporet på forteksterne refererer til »Fantasia«, at han med antennebilledet minder os om »Fahrenheit«, at han fryser lufthavns mødet som i »Silkehud«, for disse referencer og citater fungerer i filmens handling også selv om man ikke kan identificere dem. Men problemet opstår, når man ikke ser morskaben

i den TV-quiz om Jeanne Moreau som teknikerne løser, eller når Truffaut leger med en Lubitsch-ide med den badende sekretær (Alexandra Stewart), der ikke kan skrive på maskine (fra »Rolf Blåskægs 8. kone«). Scenerne virker som fyldstof, selv om den sidste skal lede frem til endnu et svindelnummer fra instruktøren, der nærer en blufærdig skuespillerinde. Pointen er dog takket være Truffauts egen blufærdighed lige ved at forsvinde i klipperummet!

Jeg havde ventet en film, der i højere grad var baseret på erfaringer end på small-talk, men heller ikke kritikere skal klynke når filmen blot er behageligt underholdende.

■ DEN AMERIKANSKE NAT

La nuit américaine. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Les Films du Carrosse - P.E.C.F. (Paris)/Produzione Internazionale Cinematografica (Rom). **Ex-P:** Marcel Berbert. **P-leder:** Claude Miller. **I-leder:** Roland Thénot. **P/Instr.:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Jean-François Stevenin. **Manus:** François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman. **Foto:** Pierre William-Glenn. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Special Panavision. **Klip:** Yann Dedet, Martine Barraque. **Ark:** Damien Lanfranchi. **Kost:** Monique Dury. **Musik:** Georges Delerue. **Tone:** Rene Levert, Antoine Bonfanti. **Makeup:** Fernande Hugi, Thi-Loan Nguyen. **Frisurer:** Malou Rossignol. **Medv.:** Jacqueline Bisset (Julie Baker), Valentina Cortese (Séverine), Dani (Liliane, scriptgirl), Alexandra Stewart (Stacey), Jean-Pierre Aumont (Alexandre), Jean Champion (Bertrand, (filmproducent), Jean-Pierre Léaud (Alphonse), François Truffaut (Ferrand, filminstruktøren), Nike Arrighi (Odile), Nathalie Baye (Joelle), David Markham (Dr. Nelson), Bernard Menez (Bernard, revisitør), Gaston Joly (Gaston), Zanaide Rossi (Gastons kone). **Længde:** 120 min., 3185 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 1, 24.2.74.

Indspilningen startet den 25. september 1972 med eksteriøroptagelser i Nice og omegn. Interiøroptagelser filmet i Studio Victorine.