

LJUBEZEN NA BEGU: nežna koža françoisa truffauta



Konec oktobra je minilo dvajset let od smrti enega najbolj prepoznavnih in najpopularnejših francoskih režiserjev, François Truffauta. V tem času so se njegov sloves, status in kritiška veljava – tako v domovini kot v tujini – dosti spreminjali, zato v *Ekranu* objavljamo prevoda dveh tekstov, ki se ukvarjata tako z reafirmacijo nekaterih režiserjevih spregledanih filmov (*Nežna koža*), kot z nikoli odcvetelimi momenti njegovega opusa, ciklom o Antoinu Doinelu.

Filmski opus François Truffauta je poln velikih in majhnih razočaranj ter čudežev. In predvsem je poln tudi nadvse silnih presenečenj. V nekaj primerih so klasike iz učbenikov, ki ne dosega svoje kanonične veličine, močno nasprotje manj znanim delom, precej tehtnejšim primerom veličine svojega avtorja.

Če preletimo režiserjevo filmografijo, takoj opazimo, da v njej ne najdemo nezagovarjajoče se, nepredušne avtorske koherence, značilne za dela njegovih novovalovskih kolegov, Godarda in Rivetta. Čeprav je Truffautovo delo nesporno osebno, se enako zavzema tudi za tržno stabilnost in sprejem širše javnosti. In vendar se je Truffaut rajši kakor za blago, ustaljeno formulo, odločil za včasih nekoliko tvegano ustvarjalno pot, zaznamovano z drznejšimi, ostrejšimi projekti, ki so se neenakomerno menjavali s tistimi bolj krotkimi; in se dosledno trudil snemati zoper prejšnji film, se odtrgati od njegovih namer. Poudaril bi, da vrednostno razliko med filmi ustvarjajo variirajoče stopnje nečesa, kar lahko najlažje opišem kot skromnost ali odkritost, odvisno od posameznega filma; noben izmed filmov ni anonim, noben nepomemben. Truffautovo ustvarjanje je bilo zmerom vdano vrednotam bivanja, ki jim je sledil – po eni strani neomajno zvesto umetniškimi idealom neodvisnega ustvarjanja filmov in po drugi izogibajoč se skrajnemu eksperimentalizmu, ki bi odtujil povprečnega gledalca. Prevlada enega ali drugega izmed omenjenih imperativov je bila nenehna spremenljivka. To nenavadno nihanje, ki ga izsledimo med enim in naslednjim Truffautovim filmom, je morda navdihnilo Jean-Michela Frodona, da je nedavno, v čudovitem poklonu ustvarjalcu, njegovo delo velikodušno označil za zdravo “nečisto”¹.

A ostaja dejstvo, da so nekateri filmi odločno boljši od drugih in da bi tistim, manj pomembnim, skoraj vedno koristilo manj nesebičnih populističnih olepšav. V najslabših primerih Truffautu primanjkuje arogance. Šibkejši filme bi bilo lažje sprejeti, če jih ne bi preganjal genij režiserjevih najboljših del, če se pogosto ne bi zdeli kot polomije, temveč kot jecajoča opravičila za boljše filme, ki bi lahko obstajali namesto njih. S svojimi najboljšimi filmi se je Truffaut dokazal kot neusmiljen in prediren razčlenjevalec človeških čustev – kakor Bergman, a obenem ostal prisrčen kot njegov junak, Renoir. To je najbolj vidno v pogosto spregledani mojstrovini iz leta 1964, *Nežna koža* (*La peau douce*). Pripravljen sem izraziti morda vidno ekstravagantne trditve o tem nenavadno temačnem, melanholičnem filmu, ki ga imam, ob filmu *Angležinji in kontinent* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971), za najpomembnejši Truffautov dosežek. Po začetnem kritičkem in blagajniškem polomu in po štiridesetih letih relativne prezrtosti film *Nežna koža* kliče po ponovni oceni.

V kontekstu estetike novega vala ga lahko razumemo kot reakcionarnega; to bi bil prvi velik korak proti primerjalnemu klasicizmu, ki je pozneje problematiziral Truffautovo mesto v razmerju do očitneje prenovitvene dediščine gibanja. Vendar štiridesetletna vrzel zagotovo omogoča zadostno oddaljenost, da lahko o tem odklonu sodimo raje v smislu “nečiste” ustvarjalne poti in razvoja zanimanj odločno individualnega filmskega ustvarjalca, kakor o sestavnem delu polemiziranj “nove kinematografije” zgodnjih šestdesetih let. Izogibanje improvizacijskim eksperimentalnim tehnikam, ki so formalno določale njegova prejšnja filma, *Streljajte na pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) in *Jules in Jim* (*Jules et Jim*, 1962), je Truffaut pojasnil v naslednjih komentarjih: “*Kot filmski kritik sem se pogosto norčeval iz režiserjev, ki pravijo, da je film zelo težka stvar, in imel rajši tiste, ki so rekli, da je zelo preprost. Ko sem sam postal filmar, sem spoznal, da mi ni dovoljeno pridružiti se tistim z drugo tendenco ... Vse do zdaj sem imel občutek, kakor da na morje splavim ladjo in potem, dan za dnem, le ravnam krmilo, da bi preprečil brodolom ... Zdaj sem sit pomorskih podob in rad bi, da moj četrti film ne bi bil več potapljajoča se ladja, temveč vlak, ki pelje čez pokrajino. Želim si prijetne, predpisane, ubrane poti ...*”²

Nekje drugje je film *Nežna koža* opisal kot “*antipoetično idejo ljubezni, na neki način nasprotje filma Jules in Jim, nekakšen polemični odgovor nanj*”³.

Izjave je vredno citirati natančno prav toliko zaradi načina, ki odseva formo in ton filma *Nežna koža*, kolikor tudi zaradi tistega, kaj o filmu dejansko povedo. Podton razočaranja in utrujenosti, ki na noben način ne slabi ostrine ali jasnosti, podton želje po novemu redu stvari, ki teži po drugačnem prevoznem sredstvu, primernejšem za razumljivo izražanje in odslikkavo svojih zahtev. Film o prešustvu, ki “vara” v odnosu, ustvarjenem s filmom, ki teži k drugačnemu izkustvu. Don Allen izpostavlja⁴, da protagonist Pierre Lachenay (Jean Desailly) prijazno in strastno ženo Franco (Nelly Benedetti) zapusti zaradi hladne ljubice Nicole (Françoise Dorleac). Podobno se pri tem filmu Truffautova znana paroksizmalna spontanost umakne hladni geometriji, brezhibno koreografinemu vzorcu izbire in usode, ki se prepleta po prostoru in izpopolni obliko veličastne preprostosti – melanholično podobo skoraj sladko neizbežnega brezupa, ki temelji na junakovih slabostih in je onstran sorazmernega pesimizma junaških neuspehov, prisotnega v predhodnih filmih.

Refleksije in odkloni se nadaljujejo. Čeprav je dal Truffaut jasno vedeti, da dogodki v zgodbi o ljubimkanju priznanega akademika z mlado stvardeso in o dramatičnem maščevanju njegove žene izvirajo iz različnih



časopisnih člankov, najdemo v filmu številne avtobiografske elemente, vključno s Truffautovim stanovanjem, ki je dom družine Lachenay. Truffautov zakon je bil v času snemanja filma *Nežna koža* nestabilen in takrat se je romantično zapletel s Françoise Dorleac. Kakor je navada pri osebnem ustvarjanju filmov, je to – dobesedno – zelo blizu doma. In tematsko jedro filma je resnično povzeto v nekaj Pascalovih stavkih, ki jih Lachenay navaja podeželskemu občinstvu, medtem ko predstavlja film o Gideu: “Človekove nesreče izvirajo iz ene same stvari – njegove nezmožnosti, da bi ostal mirno v eni sobi.” Truffaut svoj spremenjeni odnos do improvizacije morda opiše v smislu ladij in vlakov, a v večini so avtomobili in letala tisti, ki razkrivajo, vodijo in spodnašajo Lachenayjeve pripetljaje. Morda najimpresivnejša in najznačilnejša odlika filma *Nežna koža* je spretno in vztrajno vrtavanje pripovedi v gibanje v prostoru. Na potovanju Lachenay spozna svojo ljubico; njen poklic stvarstev, njeni poleti, diktirajo njuna srečanja. Ker se ne moreta dobivati v nobenem izmed njenih stanovanj, morata, da bi bila skupaj, potovati. Njuna ljubezen je, kakor pri paru v Pialatovem filmu *Ne bomo se postarali skupaj* (Nous ne vieillirons pas ensemble, 1972), pravzaprav brezdomna. A medtem ko Pialat ustvari izolirano divjino, v kateri ljubezenska zveza, ki svobodno lebdi med značilno nedoločeni časovnimi koordinatami, na trenutke prevzame skoraj Beckettovsko stopnjo izvzema vsakršne zunanje realnosti, sta Truffautova ljubimca nenehno, negotovo podvržena bremenu prostorov okrog njiju, večno premagujeta neskončni tok ovir in vsiljenih smeri, v katerih past se Lachenay na koncu ujame. Zdi se, da je Truffaut bolj ali manj uresničil svojo znamenito željo, da bi ljubezensko zgodbo posnel kakor Hitchcock, saj je forma, ki jo privzame za družinsko tragedijo, forma trilerja.

Mehanizem “oprostorjenega” suspenza se sproži takoj na začetku. Otvoritveni prizor po napisih predstavi hitečega Lachenayja, ki pride iz podzemne železnice in se ustavi na prehodu za pešce. Na cesti ni avtomobilov, a odštevanje na semaforjih naznanja, da mora poteči še nekaj sekund, preden sme prečkati cesto. Sopostavljeni ozki bližnji plani Lachenayja in semaforja govorijo o tem, kako se odloča; prečka, preden se luč na semaforju zamenja. Obstaja sistem, ki upravlja njegovo gibanje, in čeprav se Lachenay odloči, da ga bo prekršil, neizogibno ostaja znotraj njega. V prvih nekaj posnetkih je Truffaut jasno napovedal svoj dramatični vložek dvoboja med željo in subjektivnim doživljanjem prostora; nesprenemljiv ustroj, kakor zakonska zveza, proti kateremu mora Lachenay poskusiti začrtati individualno pot – včasih napredovati in se včasih ujeti v past.

Ko pride do svojega stanovanja – njegovega trenutnega cilja –, se boji,

da ne bo pravočasno prišel na letalo, s katerim potuje na predavanje v Lizbono. Razkrije se razlog za zakasnitev: samomor je povzročil zamudo vlaka. Na čudovito zlosluten način tako v igro pripelje še tretji element, ki vodi tok filma: naključje, ki deluje skozi manipulacijo časa – vsiljuje odločujoče zamude in povzroča pomenljive časovne usklajenosti. Prijatelj ga v naglici pelje na letališče; nevihta ozko kadriranih bližnjih planov poti z avtomobilom pripelje trilerski *pastiche* “dirke-s-časom” celo do točke, da vpelje policaja, ki jima sledi zaradi prehitre vožnje. Komaj ujame letalo – proti njemu hiti, ko že umikajo stopnice. Približevanje letalu je kadrirano v vse ožjih vožnjah naprej, posnetih s subjektivnega gledišča. V zadnjem trenutku se na vrhu stopnic, prvič v filmu, pojavi Nicole, ki se impresivno dviguje nad Lachenayjem. Stopnice so v trenutku premoščene in Lachenay vzpostavi svojo “zvezo”.

Pretirana mizanscenska dramatizacija dogodkov iz vsakdanjega življenja se nadaljuje skozi ves film – kar pride nedvoumno do izraza v manierističnem razcvetu upodabljanja Lachenayjevega srečanja s podeželskim odborom, kot reinscenacije prizora iz filma *Razvpita* (Notorious, 1946, Alfred Hitchcock) – in potemtakem se nadaljuje tudi občutek pretečene nuje. Časa ni nikoli dovolj, ni ga dovolj za Lachenayja, da bi ga preživel s svojo ljubico, in na koncu ni dovolj časa, da bi obnovil svoj zakon. Nicolin prvi nastop v hitro premikajočem se subjektivnem posnetku subtilno napove Lachenayjevo kronično nezmožnost, da bi “pričvrstil” njuno razmerje. Vsa njuna pomembna srečanja zaznamujejo prostorske frustracije, obotavljanja in ovinkasti sem-in-tja-ji: njuno prvo srečanje v libbonskem hotelu, plod dveh poti z dvigalom in telefonskih pogovorov, končno preložen za en dan za ceno zamujenega poleta; poskus, da bi spala skupaj v Parizu, zaznamovan z dolgotrajnim cincanjem – iti v hotel ali tvegati, da ju bo zasačil vratar v njenem stanovanju; in, najbolj dovršeno, romantična dneva, ki ju poskušata preživeti na deželi.

Pomenljivo je, da prav takrat, ko ljubimca po vijugastih logističnih zapletih končno uspeva preživeti ukraden dan skupaj v počitniški hišici in lahko za kratek čas uživata drug ob drugem v okoliščinah, ki niso obtežene z bremenom gibanja, Franca izve resnico o nezvestobi svojega moža: takoj ko je par pri miru, ju zasačijo. Njeno maščevanje na koncu filma sledi istemu vzorcu suspenza in prostorske zmešnjave kakor nezvestoba njenega moža. Ko Franca najde Noline fotografije, za las zgreši telefonski klic Lachenayja, ki upa, da bosta stvari zgladila. Najde ga v restavraciji in ga z lovsko puško ubije. Lachenayjeva odločitev, da pokliče ženo, je polna neodločnosti; na koncu ga v to prepričajo prijatelji. S klicem jo zgreši za las; oglasi se služkinja, ki poskuša svojo delodajalko priklicati k telefonu z vpitjem po hodniku in skozi okno, a je pač

prepozna. Že vidimo Francin avto, ki pelje stran. Prepozno je, da bi Lachenay rešil svoj zakon; tokrat mu ne uspe vzpostaviti "zveze".

Pred tem je Nicole zapustila Lachenayja. Prizor njune ločitve – tudi zadnjič, ko v filmu vidimo Nicole – se odvija v nedokončanem stanovanju v še ne do konca zgrajenem stanovanjskem bloku. Lachenay želi kupiti stanovanje, da bi v njem začela novo življenje. Pogled na zgradbo – preveč nedokončano, da ne bi prepuščala hladne sivine neba –, v kateri so Lachenayjevi načrti za prihodnost tako nepričakovano opuščeni, je najočitnejša simbolna uporaba prostora v *Nežni koži*. Lupina stanovanjskega prostora je bodoči dom, ki ga nikoli ne bo, in namig na ruševine, razbitine družinskega življenja. Višina nad nivojem ulice poudari Lachenayjevo mučno stanje – povsem zbezanega moža. Tam je tudi konec poti: stojita nad gibanjem mesta, oddaljena od prihajanj in odhajanj, ki so ju držala skupaj. Za kratek čas nad močmi gibanja se morata prvič soočiti v povsem razločnem mirovanju. Prizor se konča tako, da Lachenay z visokega gledišča stanovanja – zares visokega in izsušenega – nemočno opazuje Nicole, ki se zopet priključi razburjenju mesta.

Skrbna uporaba prostora v filmu, ki odseva stanje duha protagonistov, je za Truffautu nenavadna. Čeprav tudi sicer s filmskimi prizorišči ni nemaren in njegovi filmi gledalca ne pustijo željnega česa dodatno vizualnega, je v filmu *Nežna koža* tesna stopnja interakcije med prostorom in liki ter sistematizirana uporaba prostora kot nosilca gibanja edinstveno dovršena. Pomislite, recimo, tudi na ureditev stanovanja družine Lachenay. Ko vstopite iz hodnika, je tam niz stopnic, ki vodijo v areni podobno dnevno sobo, na nivo, ki je nižji od preostalih delov stanovanja. Ob dnevni sobi sta na ravni hodnika kratek prehod in soba s pregrado, ki se spusti kakor okno avtomobila. Truffaut to nenavadno ureditev pogosto snema od zgoraj, ljudje se gibljejo z nižjega nivoja na višjega ali nasprotno. Prostora nikoli ne občutimo kot mirnega, zaprtega območja za sprostitve, temveč se, nasprotno, zdi skoraj kakor gledališki prostor, namenjen nenehnemu razburkanemu obtoku teles. Tudi interierji v *Jules in Jim* so mestoma podobno odprti, a tam zato, da je likom dovoljeno svobodno krožiti po svoji volji. V *Nežni koži* pa se zdi, da like vodijo prostori, skozi katere potujejo. Prostor je v *Nežni koži* gonilo vnaprej določenega toka pripovedi in ne spremenljiva prostranost možnosti, ki jih povzročajo liki. Zato je Truffautov opis filma *Nežna koža* kot "vlaka, ki pelje čez pokrajino" tako primeren. Zapleteno oblikovan vzorec neprekinjenega toka filma se razvija z izredno lahkotnostjo. Če je tek tako imenovanega "vlaka" naracije kompleksen, je zgodba sama otožno preprosta. Med resnico okoliščin in formo uporabljene naracije najdemo zanimivo protislovje; *juggernaut* dogodkov včasih daje občutek, da je Lachenay, à la Hitchcock, nedolžen ujetnik usode, čeprav je pravzaprav kriv najprej ustvarjanja in potem zaostrovanja stanja stvari, ki nazadnje uniči njegovo družino. Po merilih neusmiljene morale ameriških film *noir* trilerjev bi mu bilo strogo sojeno. In čeprav Truffaut na Lachenayjeva ramena nepopustljivo naprti odgovornost za vse, kar se zgodi, in mu celo odreče alibi, ki bi izhajal iz njegovega zakona, saj se ta zdi sorazmerno stabilen, ga noče obsojati. Na videz objektivna, fatalistična forma trilerja, iz katere črpa, je tako tesno povezana z Lachenayjevo izkušnjo begajoče naglice poželenja in izgube, da se konča – čeprav nikoli z opravičevanjem – z nenehnim življenjem v njegova dejanja. Lachenayjeva želja dejansko postane "usoda" in s tem, da z njo ravna skoraj kot z višjo silo, Truffaut zaščiti dostojanstvo svojega lika – celo v njegovih najbolj sovraštva ali pomilovanja vrednih trenutkih. Strašen izid je zadostna kazen.

Truffaut z nepristransko odsotnostjo sodbe obravnava tudi druge like. Odnos med Lachenayjem in Nicole ustreza njegovi paradigmi o plahem moškem in enigmatični ženski. Pri Francinem liku se je močno potrudil, da ne bi bil videti kot histerična karikaturna zapuščene žene. Zato ji celo podeli zaključni posnetek filma, veličasten bližnji posnetek njenega obraza, izčrpanega zaradi trpljenja. Zaključni bližnji plan prevzame melodramo nenadnega umora njenega moža in pretirano dejanje umesti v čustveno opustošenje, katerega resnične posledice – tako slutimo – se šele začenjajo. Z enakovrednim sočustvovanjem z vsemi liki Truffautu uspe ustvariti nepozabno subtilno tragedijo. Le redki filmi so se do črke držali Renoirjeve misli "vsakdo ima svoje razloge" in dosegli tako veličasten učinek.

Seveda večino moči filmu prispevajo igralci: nastopi igralcev in tudi metoda, po kateri jih Truffaut snema. Če "horizontalna" naglica natančno vodene gibanja narativnega "vlaka" grozeče napoveduje hladno, shematično filmsko doživetje, je temu nasproti postavljeno strmenje Jeana Dasaillyja, ki "ubere bližnjico" na poti "vlaka" in njen razvoj opremi s čustveno neposrednostjo. Popoln Lachenay je neprivačen, ima krtu podobno glavo in kontrastno lep, inteligenten obraz, ki se zdi v nevarnosti, da ga bo vsak čas vsrkala povprečnost preostale pojave. Zmagovita izraznost tega obraza govori o čustveni preciznosti, prisotni v tako rekoč vsakem trenutku filma. Čeprav v odlični Truffautovi biografiji de Baecque in Toubiana⁵ piše, da sta se Dasailly in Truffaut sovražila, je igralčev nastop nedvomno eden izmed vrhuncev režiserjevega ustvarjanja.

Drugi dejavnik, ki tako rekoč "ubere bližnjico" po nagli poti naracije filma in nekatere trenutke nepričakovano čustveno poglobi, je glasba Georgesesa Delerueja, ki se mestoma razbohoti v nepričakovane, močno romantične eksplozije. Postavljena ob hrupno sodobnost zračnih poti in izletov z avtomobili se zdi arhaična, neposreden izraz Lachenayjeve senzibilnosti kot strokovnjaka za Balzaca. *Nežna koža* bi lahko, kakor pravi Truffaut, predstavljala antipoetično idejo ljubezni, a vendar ljubezenske prizore krasi nedvomna poetična globina – v veliki meri po zaslugi Deleruejeve glasbe, združene z odlično vodeno, značilno napetostjo pričakovanja in olajšanja. Še posebno močna je podoba prevzetega Lachenayja, ki ljubkuje Nicolina stegna, ko takoj po prihodu v počitniško hišico izčrpana leži na postelji. Ravnotežje med pričakovanjem in olajšanjem, med navzkrižjem svetov šibkih zmognosti in globokih čustev, se zrcali tudi v tem, kako je film posnet. Prizorišča filma so morda banalna in celo enolična, predvsem v primerjavi s tistimi v *Jules in Jim*, a fotografija Raoula Coutarda jih navdahne z zadržano, turbobno osvetlitvijo, ki je nepozabno atmosferska in namiguje na čustva, ki tlijo pod vse poroznejšo skorjo realnosti. Diskretna, a očitna lepota, ki jo Coutard pričara iz neizrazitih prizorišč, ne da bi jih bistveno spreminjal, za piše *Nežna koža* med njegove najpomembnejše dosežke.

Nežna koža je – kakor trdi Truffaut – "polemični odgovor" na *Jules in Jim* prav v svojem zavračanju idealiziranja "svobode". V *Jules in Jim* ljubezen res postane "poetična ideja", ki se je junaki poskušajo izkazati vredne. Čeprav se njihov trud konča s tragedijo, ni nič manj kakor pogumen poskus socialne revolucije na mikrokozmičnem nivoju. *Jules in Jim* je praznovanje veselja različnih možnosti, ki se odslikava tudi v svobodnem filmskem slogu. V filmu *Nežna koža* je ideja ljubezni izključno osebna in (česar tedanji kritiki niso pozabili izpostaviti) buržoazna: uboga in sebična slepa zaljubljenost starejšega moškega v mlajšo žensko, ki se zanj kmalu ne zanima več. Brezup njene poti je v tem, da so vse možnosti izbire tragične. Rajši kot svobodno, film tovrstno ljubezen prikaže kot zavezujočo, destruktivno obsesijo. Nič čudnega, da je film ob izidu propadel in bil od takrat zasenčen z bolj sončnim, a nedvomno manj vrednim, predhodnikom. Vendar okrog *Nežne kože* obstaja očarljiv obup, ki trenutkom upanja ali intimnosti v filmu vliva predirno ganljivo globino, medtem ko mu živahnost njegovega tempa v nobenem trenutku ne dovoli, da bi se vdajal malodušju. *Nežna koža* in vse Truffautove najodličnejše – čeprav ne vedno najbolj cenjene – filme, od *Štiristo udarcev* (Les Quatre cents coups, 1959) do *Dveh Angležinj* in *Moškega, ki je ljubil ženske* (L'homme qui aimait les femmes, 1977), lahko morda najbolje označimo prav tako, kakor je Truffaut označil filme Nicholasa Rayja – "filmi bolečine".•

Maximilian Le Cain je filmofil in filmski ustvarjalec iz Cork Cityja.
prevedla Varja Močnik

Opombe

- 1 Jean-Michel Frodon, "Impurs" (uvodnik), *Cahiers du Cinema*, julij–avgust 2004.
- 2 François Truffaut, citiran v *Truffaut by Truffaut* Dominique Rabourdin (ur.), Harry N. Abrams Inc, New York, 1987, str. 85.
- 3 François Truffaut, v intervjuju Raymonda Bellourja in Jeana Michauda, *Lettres francaises*, 30. oktober, 1963; ponatisnjeno v *Rabourdinu*, str. 86.
- 4 Don Allen, Truffaut, *Secker and Warburg*, London, 1974.
- 5 Antoine de Baecque in Serge Toubiana, *Truffaut: a Biography*, prev. Catherine Temerson, University of California Press, Berkeley, 2000.