

določena tendenco francoskega filma

françois truffaut

Edini namen pričujočih zapiskov je poskus definicije določene tendence francoskega filma – tako imenovanega psihološkega realizma – in zaris njenih meja.

Deset ali dvanajst filmov...

Če francoski film letno proizvede stotinjto filmov, tedaj je jasno, da jih le deset ali dvanajst zasluži pozornost kritikov in cinefilov, potemtakem tudi pozornost naših *Cabiers*.

Teh deset ali dvanajst filmov sestavlja tisto, kar so ljubko imenovali Tradicija kvalitete: s svojo ambicijo silijo v občudovanje tuji tisk, dvakrat na leto pa branijo barve Francije v Cannesu in Benetkah, kjer vse od leta 1946 dovolj redno pobirajo medalje, zlate leve in najvišje nagrade.

Na začetku zvočnega filma se je francoski film pošteno razlikoval od ameriškega. Pod vplivom Hawksovega *Brazgotinca* (Scarface, 1932) smo naredili zabaven film *Dedek Moko* (Pépé le Moko).

Nato je francoski scenarij po zaslugi Préverta doživel najsjajnejši razvoj, *Obala v megli* (Quai des Brumes, 1938) pa ostaja mojstrovina šole tako imenovanega poetičnega realizma.

Vojna in čas po njej sta prenovila naš film. Razvijal se je pod vplivom notranje napetosti, poetični realizem – za katerega lahko rečemo, da je umrl, ko je za sabo zaprl *Vrata noči* (Les Portes de la Nuit, 1947) – pa je zamenjal psihološki realizem z imeni, kot so Claude Autant-Lara, Jean Dellanoy, René Clément, Yves Allgret in Marcel Pagliero.

Filmi scenaristov...

Spomnimo se, da je Delannoy pred kratkim posnel *Grbavca* (Le Bossu) in *Senčno stran* (La Part de l'Ombre), Claude Autant-Lara *Zaljubljenega vodovodarja* (Le Plombier Amoureux) in *Ljubzenska pisma* (Les Lettres d'Amour), Yves Allegret *Sanjsko skrinjico* (La Boîte aux Réves) in *Demone zarje* (Les Démons de l'Aube). Vsi ti filmi so bili prepoznani za strogo komercialna podjetja, treba pa je priznati, da so uspehi oziroma neuspehi naštetih filmarjev posledica scenarijev, ki so jih bili izbrali. *Pastoralna simfonija* (La Symphonie Pastorale), *Vrag v telesu* (Diable au Corps), *Prepovedane igre* (Jeux Interdits), *Maneže* (Maneges), *Mož hodi skoz mesto* (Un Homme marche dans la ville) – vse to so v prvi vrsti filmi scenaristov.

Mar ni tedaj nesporna evolucija francoskega filma mogoča predvsem po zaslugi prenove scenaristov in vsebin, drznosti v odnosu do mojstrov in nenazadnje zaupanja v občinstvo, da bo znalo prisluhniti tudi vsebinam, ki jih ponavadi označimo za težavne?

Zato bo v tem prispevku govora le o scenaristih – prav tistih, ki jim gre pripisati korenine psihološkega realizma znotraj Tradicije kvalitete: to so Jean Aurenche in Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (novi), Robert Scipion, Roland Laudenbach in drugi.

Danes je vsakomur jasno...

Jean Aurenche se je najprej preizkusil v režiji in posnel dva kratka filma, ki sta danes že pozabljena. Nato pa se je specializiral za adaptacije. Leta 1936 je z Anouilhom napisal dialoge za filma *Nič*

nimate za prijavit (Vous n'avez rien à déclarer) in *Lisjaki iz 11. okrožja* (Les Dégourdis de la 11e). V istem času je Pierre Bost pri založbi N.R.F. objavljajl izvrstne kratke romane. Prvič sta se Aurenche in Bost združila v ekipo za priredbo in dialoge filma *Douce*, ki ga je režiral Claude Autant-Lara.

Danes je vsakomur jasno, da sta Aurenche in Bost rehabilitirala adaptacijo tako, da sta preobrnila njeno klasično pojmovanje: stari predsodek dobesedne zvestobe črki sta zamenjala, kot pravijo, z zvestobo duhu – zaradi česar se je lahko porodil celo naslednji drzen aforizem: "Poštena priredba je izdaja" (Carlo Rim, *Travelling in sex-appeal*).

O enakovrednosti...

Preizkusni kamen adaptacij, kakršnih se lotevata Aurenche in Bost, je postopek, ki ga imenujeta enakovrednost. Ta postopek predpostavlja, da obstajajo v adaptiranem romanu prizori, ki jih je mogoče posneti, a tudi taki, ki se jih ne da: namesto da bi te slednje opustili (kot so to počeli včasih), je zdaj treba iznajti enakovredne prizore – se pravi takšne, kot bi jih avtor romana bil lahko napisal za film.

"Iznajdba brez izdaje" – to je geslo, ki ga rada navajata Aurenche in Bost, pri čemer pozabljata, da je mogoče zlahka izdati tudi z opustitvijo.

Sistem Aurenche in Bosta zna tako zapeljivo razglašati svoja načela, da ni še nikomur prišlo na misel, da bi od blizu preveril njegovo delovanje. Prav to je moj namen.

Ves ugled Aurenche in Bosta temelji na dveh točkah:

- 1) na zvestobi duhu del, ki jih adaptirata
- 2) in na talentu, ki ga v to delo vlagata.

Ta slovita zvestoba...

Od leta 1943 sta Aurenche in Bost napisala dialoge in priredila za film naslednja dela: *Douce* Michela Daveta, Gideovo *Pastoralno simfonijo*, Radiguetovega *Vraga v telesu*, Queffelecovega *Rektor na otoku Sein* (*Bog rabi ljudi*) (Un Recteur à l'Église de Sein - Dieu a besoin des hommes), *Prepovedane igre* Françoisa Boyerja in Colettino *Nepožeto žito* (Le Blé en herbe).

Napisala sta še priredbo *Dnevnika vaškega župnika* (Journal d'un Curé de Campagne), ki ni bila nikoli posneta, scenarij o Devici Orleanski, katerega del je nedavno realiziral Jean Dellanoy, poleg teh pa še scenarij in dialoge *Rdeče krčme* (L'Auberge Rouge) v režiji Clauda Autant-Laraja. Opazili boste globoko raznolikost navdihov del in adaptiranih avtorjev. Predstavljam si, da je potrebno za podvig, ki naj ostane zvest duhu Michela Daveta, Gidea, Radigueta, Queffeleca, Françoisa Boyerja, Colette in Bernanosa, imeti neverjetno gibčnost duha in redko videno mnogoplastno osebnost, zapovrh pa še dobršno mero enkratnega eklekticizma.

Treba je tudi upoštevati, da sta Aurenche in Bost sodelovala s kar najbolj različnimi režiserji: Jean Dellanoy, denimo, se ima za mističnega moralista. Toda nizkotnost *Divjega dečka* (Garçon Sauvage), ozkosrčnost *Minute resnice* (La Minute de Vérité) in nepomembnost *Napoleonove ceste* (La Route Napoléon) kažejo na nestanovitnost takega poslanstva.



Gérard Philipe, Micheline Presle
Vrag v telesu

Claude Autant-Lara pa je, narobe, dobro znan po svojem nekonformizmu, "naprednih" idejah in ostrem antiklerikalizmu: priznajmo mu, da v svojih filmih dejansko ostaja zvest samemu sebi. Ker je Pierre Bost tehnični del tega para, se nam zdi, da gre duhovno plat njeguna skupnega dela pripisati predvsem Jeanu Aurenchu. Jeana Aurencha so vzgajali jezuiti, česar se spominja s hkratno nostalgijo in odporom. Spogledoval se je z nadrealizmom in simpatiziral z anarhističnimi skupinami tridesetih let. To gotovo priča o moči njegove osebnosti, verjetno pa tudi o nekompatibilnosti z osebnostmi Gidea, Bernanosa, Queffleca in Radigueta. Več pa se bomo gotovo poučili iz pregleda del. Oče Amde Ayfre je znal zelo dobro razčleniti *Pastoralno simfonijo* in določiti razmerje pisanega dela s filmskim: "Najprej redukcija vere na religiozno psihologijo pri Gideu, zdaj pa redukcija le-te na čisto psihologijo... Temu kakovostnemu poslabšanju bo zdaj, po zakonu, ki je dobro znan vsem estetikom, ustrezalo količinskoboljšanje - dodali bodo nove osebe: Piette in Casteran sta zadolžena za predstavitev določenih čustev. Tragedija postane drama, melodrama." (*Dieu au cinéma*, str. 131).

Moti me...

V tem slovitom postopku enakovrednosti me moti to, da nisem čisto prepričan, če nek roman res vsebuje prizore, ki se jih ne da posneti, še manj pa seveda verjamem, da kdo drug ne bi znal posneti prizorov, ki se jih proglašajo za neposnemljive.

Ko je André Bazin hvalil Roberta Bressona za njegovo zvestobo Bernanosu, je svoj izvrstni članek *Stilistika Roberta Bressona* sklenil s temi besedami:

"Po Dnevniku vaškega župnika sta Aurenche in Bost le še *Viollet-Leduc adaptacije*."

Vsi, ki občudujejo in dobro poznajo Bressonov film, se spominjajo čudovitega prizora v spovednici, ko se obraz Chantal "pričenja pojavljati počasi, malo po malo" (Bernanos).

Ko je Jean Aurenche nekaj let pred Bressonom pisal priredbo *Dnevnika*, ki jo je Bernanos zavrnil, je ta prizor ocenil kot neposnemljiv in ga nadomestil s prizorom, ki ga objavljamo:

- *Hočete, da vam prisluhnem tu?* (Pokaže na spovednico).

- *Nikoli se ne spovedujem.*

- *Pa vendar ste se bili spovedali včeraj, saj ste davi prejeli obhajilo?*

- *Nisem prejela obhajila.*

Gleda jo, ves presenečen.

- *Oprostite, saj sem vam vendar jaz podelil obhajilo.*

Chantal se hitro oddalji h klečalniku, kjer je bila zjutraj.

- *Pridite pogledat.*

Župnik ji sledi. Chantal mu pokaže molitvenik, ki ga je tam pustila.

- *Poglejte v knjigo, gospod. Sama se je morda ne smem več dotikati.*

Župnik radovedno odpre knjigo in med dvema listoma odkrije hostijo, ki jo je Chantal tja izpljunila. Na njegovem obrazu je čutili osuplost in vznemirjenje.

- *Izpljunila sem hostijo, reče Chantal.*

- *Vidim, mirno reče župnik.*

- *Česa takega niste še nikoli videli, mar ne?* reče Chantal ostro, skoraj zmagoslavno.

- *Ne, nikoli, reče na videz povsem mirni župnik.*

- *Ali veste, kaj je treba storiti?*

Župnik za hip zapre oči. Razmišlja ali moli. Nato reče.

- *Zelo lahko je to popraviti, gospodična. Toda grozljivo je to storiti.*

Gre proti oltarju z odprto knjigo. Chantal mu sledi.

- *Ne, ni grozljivo. Grozljivo je prejeti hostijo, ko grešite.*

- *Ste torej grešili?*

- *Manj od drugih, toda njim je to vseeno.*

- *Ne sodite.*

- *Ne sodim, obsojam, silovito izbruhne Chantal.*

- *Utihnite pred Jezusovim telesom!*

Župnik poklekne pred oltarjem, vzame hostijo iz knjige in jo pogoltne."

Sredi knjige naletimo na razpravo o veri, v kateri se spopadeta župnik in topoglavi ateist po imenu Arsene. Arsene zaključí razpravo s stavkom: "Ko si mrtev, je vse mrtvo." V adaptirani verziji je razprava prestavljena na župnikov grob. Zdaj poteka med Arsenom in drugim župnikom ter končuje film. In prav stavek "Ko si mrtev, je vse mrtvo" bi naj bil zadnja replika filma – tista torej, ki jo občinstvo ponese s seboj, morda celo edina, ki jo ohrani v spominu. Bernanos svojega dela seveda ni sklenil s stavkom "Ko si mrtev, je vse mrtvo", temveč: "Kaj je vendar to – vse je milost". "Iznajdba brez izdaje?" Povejte sami, toda meni se zdi, da je tu bolj malo iznajdbe, prav zato pa veliko izdaje. Samo še podrobnost ali dve. Aurenche in Bost nista mogla narediti *Dnevnika vaškega župnika*, ker je bil Bernanos živ. Robert Bresson je izjavil, da mu je prav dejstvo, da je Bernanos še živ, dovoljevalo večjo svobodo. Tako je Aurenchu in Bostu v napoto, če si pri življenju, Bressona pa veliko bolj moti, če si že mrtev.

Strgana maska...

Že samo iz preprostega branja tega odlomka izhajata:

1) vztrajna in premišljena zagata nezvestobe tako duhu kot črki;

2) zelo očiten okus za skrunitev in bogokletstvo.

Ta nezvestoba duhu degradira tudi druga dela: ljubezenski roman *Vrag v telesu* postane proti-vojni in proti-meščanski film, z zgodbo zaljubljenega pastarja v *Pastoralni simfoniji* Gide postane Beatrix Beck, *Rektor z otoka Sein* pa zamenja svoj naslov z "enakovrednim" *Bog rabi ljudi*, medtem ko so otočani uprizorjeni kot sloviti "bebcí" iz Buñuelovega filma *Zemlja brez kruha* (*Terre sans Pain*).

Na bogoskrunstvo pa bolj ali manj zvijačno naletimo vsakič, pač glede na snov, režiserja ali celo zvezdo.

Spomnite se prizora iz spovednice v filmu *Douce*, pogreba Marthe v *Vragu v telesu*, oskrunjenih hostij v omenjeni priredbi *Dnevnika vaškega župnika* (na prizor naletimo nato v filmu *Bog rabi ljudi*), pa celega in še posebej Fernandelovega scenarija lika v *Rdeči krčmi* ter kompletnega scenarija *Prepovedanih iger* (pretep na pokopališču). Vse to torej priča o Aurenchu in Bostu kot avtorjih odkrito antiklerikalnih filmov, ker pa so talarji v modi, sta naša avtorja pač pristala, da se pred njo priklonita. Ker seveda ne smeta izdati svojih prepričanj, je treba tu in tam poseči po temi skrunitve in bogokletstva ter po dvoumni dialogih, da bi tako pokazala znancem, kako znata zadovoljiti producenta in ga obenem "prevarati", zapovrh pa nategniti še enako zadovoljno "množično občinstvo".

Ta postopek si zasluži ime alibizem: njegova raba je upravičena in

celo nujna v dobi, ko je treba na vse načine razgaljati neumnost, da bi lahko sploh razumno delali. Toda – celo če gre v primeru "vrtenja producentov" za pravično vojno – ali ni nekoliko škandalozno zaradi tega delati *re-write* avtorjev, kot so Gide, Bernanos in Radiguet?

V resnici Aurenche in Bost delata natanko isto kot vsi svetovni scenaristi, denimo pred vojno Spaack ali Natanson.

V njihovih glavah ima sleherna zgodba like A, B, C, D. Znotraj te enačbe pa je vse urejeno po kriterijih, ki so znani le njima. Ljubijo v skladu s povsem precizno simetrijo, liki izginjajo, spet druge na novo iznajdeta, scenarij se postopoma oddaljuje od izvirnika in postaja celota, brezoblična, toda sijajna celota, novi film pa korak za korakom slovesno vstopa v Tradicijo kvalitete.

Že, že, porečete...

Rekli boste: "Priznamo, da se Aurenche in Bost ne držita izvirnikov, toda – ali s tem ne zanikate tudi njunega talenta?" Talent, jasno, ni odvisen od zvestobe, pa vendar priznavam veljavnost le tisti priredbi, ki jo napiše filmar (*un homme de cinéma*). Aurenche in Bost sta predvsem literata in očitam jima prezir, ki bije iz njunega podcenjevanja filma. Do scenarija se vedeta približno tako kot tisti, ki hočejo prestopnika prevzgojiti s tem, da mu najdejo delo. Vedno sta prepričana, da sta "storila največ" zanj, ko sta ga očistila vseh subtilnosti, cele znanosti nians, ki so sploh ena glavnih zaslug modernih romanov. Navsezadnje razlagalci naše umetnosti vedo, da prav nič ne počastimo filma, če zanj uporabimo literarni žargon. (Mar nista bila ob delu Pagliera omenjena Sartre in Camus, v zvezi z Allegetom pa fenomenologija?)

V resnici Aurenche in Bost priskutita dela, ki jih adaptirata, saj gre enakovrednost vedno v smeri bodisi izdaje bodisi skromnosti.

Kratek primer: v Radiguetovem *Vragu v telesu* je srečanje François in Marthe na peronu železniške postaje opisano tako, da Marthe skoči z vozečega vlaka. V filmu se srečata v šoli, ki je preurejena v bolnišnico. Kakšen je cilj te enakovrednosti? Dopustiti scenaristoma, da razporedita proti-vojne elemente, ki sta jih delu dodala v soglasju z režiserjem.

Več kot očitno pa je, da je bila Radiguetova ideja že v izhodišču ideja režije, medtem ko je prizor, ki sta si ga izmislila Aurenche in Bost, zgolj literaren. Verjemite mi, da bi lahko primere naštevati v neskončnost.

Nekega dne bo treba...

Skrivnosti ni mogoče večno skrivati, recepti se raznosijo, o novih znanstvenih odkritjih poročajo v Akademiji znanosti – in če gre verjeti Aurenchu in Bostu, da je adaptacija ekzaktna znanost, tedaj nas bosta morala nekega dne podučiti o naslednjem: v imenu katerih kriterijev, ob spoštovanju katerega sistema, katere notranje in tajanstvene geometrije dela režeta, bogatita, množita, delita in "brusita" mojstrovine?

Te domnevne enakovrednosti potemtakem niso nič drugega kot skromne zvijače za izogib težavam: kako z zvočnim trakom rešiti probleme, ki zadevajo podobo, kako počistiti sliko, da na ekranu ne ostane nič drugega kot globokumno kadriranje, komplicirana osvetljava, "polizana" fotografija, vsa ta živahna celota "tradicije kvalitete". Zdaj, ko smo enkrat ponudili to osnovno idejo, se moramo lotiti množice filmov, ki sta jih adaptirala Aurenche in Bost, da bi poiskali vztrajnost določenih tem, ki bodo pojasnile – ne pa tudi upravičile – stalno nezvestobo obeh scenaristov delom, ki jih jemljeta kot "pretvezo" in "priložnost".

Takole so videti njihuni scenariji, če jih povzamemo najbolj na kratko: *Pastoralna simfonija*: Poročeni pastor ljubi, a ne bi smel.

Vrag v telesu: Izkazujeta si ljubezen, čeprav ne bi smela.

Bog rabi ljudi: Bere mašo, blagoslovlja, in daje v poslednje olje - a nima pravice.

Prepovedane igre: Pokopujejo, a nimajo pravice.

Nepožeto žito: Ljubita se, a se ne bi smela.

Rekli boste, da obnavljam tudi vsebine knjig, česar ne zanikam. Rad pa bi opozoril, da je Gide napisal tudi *Ozka vrata*, Radiguet *Ples grofa Orgela*, Colette *Potepuha* – pa ni noben od teh romanov zamikal Delannoyja ali Autant-Laraja.



Povem naj še, da moji trditve potrjujejo tudi scenariji, o katerih se mi tu ne zdi vredno izgubljati besed: *Izza rešetk* (*Au dela des grilles*), *Stekleni grad* (*Le Château de verre*), *Rdeča krčma*...

Kaj hitro uvidimo spretnost branilcev Tradicije kvalitete, ki izbirajo le tiste snovi, ki so kot nalašč za nesporazume, na katerih počiva cel njihov sistem. Pod plaščem literature – in seveda kvalitete – ponujajo občinstvu redno dozo hudobije, ne-konformizma in lahke drznosti.

Vpliv Aurencha in Bosta je ogromen...

Pisatelji, ki so se lotili filmskih dialogov, so se soočili s podobnimi imperativi. Anouilh je med dialogi za *Lisjake iz 11. okrožja* in *Trmo ljube Caroline* (*Un Caprice de Caroline chérie*) v bolj ambiciozne filme vpeljal svoj svet, ki prepleta slikovitost bazarja z ozadjem nordijskih meglic, prestavljenih v Bretanjo; *Bele tačke* (*Pattes Blanches*). Še en pisatelj, Jean Ferry, je postal žrtev mode, saj bi lahko dialoge Manon mirno podpisala Aurenche in Bost: "Misli, da sem devica, v civilu pa je profesor psihologije!". Tudi od mlajših scenaristov ne moremo prav veliko pričakovati. Držijo se nazaj in pazijo, da bi se pomotoma ne dotaknili tabujev.

Jacques Sigurd je eden zadnjih prišlekov k "scenariju in dialogom". Dela z Yvesom Allégretom, francoski film pa jima dolguje nekaj najbolj mračnih mojstrov: *Dad iz Anversa* (*Dad d'Anvers*), *Maneže, Tako lepa majhna plaža* (*Une si jolie petite plage*), *Čudež se je dogodil samo enkrat* (*Les Miracles n'ont lieu qu'une seule fois*), *Mlada norica* (*La jeune folle*). Jacques Sigurd je zelo hitro obvladal recept. Imeti mora občudovanja vredno sposobnost sinteze, saj njegovi scenariji brez težav nihajo med Aurenchem in Bostom, Prevertom in Clouzotom, vse skupaj pa še rahlo pomladi. Religije ni nikoli zraven, zato pa se bogokletstvo vsakič skromno priplazi po zaslugi kakšnega Marijinega otroka ali skupine nun, ki prečkajo polje ravno v trenutku, ko bi jih najmanj pričakovali (*Maneže, Tako lepa majhna plaža*).

Krutost, zaradi katere naj se "buržujem obrne želodec", najde svoje mesto v opaznih replikah tipa "star je že bil, naj crkne" (*Maneže*). V filmu *Tako lepa majhna plaža* Jane Marken zavida Bercku blagostanje, ki mu ga prinašajo tuberkulozni bolniki: družine jih prihajajo obiskovat in posel cveti! (Pomislimo na molitev Rektorja z otoka Sein).

Roland Laudenbach, ki je videti precej bolj nadarjen od večine

kolegov, je sodeloval pri filmih, ki so najbolj tipični za to stanje duha: *Minuta resnice*, *Dobri bog brez izpovedi* (Le Bon Dieu sans confession), *Hiša molka* (La Maison du Silence).

Tudi Robert Scipion je nadarjen. Napisal je eno samo knjigo: knjigo pastišev. Posebni znaki: dnevno obiskovanje kavarn v Saint-Germain-des-Prés, prijateljstvo z Marcelom Paglierom, ki ga imenujejo tudi filmski Sartre – najbrž zato, ker so njegovi filmi podobni člankom iz *Temps Modernes*. Oglejte si nekaj replik iz filma *Ljubimca z mrtve reke* (Les Amants de Bras Mort), populističnega filma, katerega "junaki" so mornarji, tako kot so bili pristaniški delavci junaki filma *Mož hodi skozi mesto*:

- Ženske prijateljev so zato, da spiš z njimi.

- Počneš, kar se ti spleča: za to bi splezal na vsakogar, je že treba reči.

V enem samem kolutu filma, bolj proti koncu, lahko v manj kot desetih minutah slišimo izraze, kot so "cipa, kurba, prasica in sranje". Je mar to realizem?

Pogrešamo Preverta...

Če pogledamo uniformnost in skopost današnjih scenarijev, se nam kar malo stoji po Prevertovih scenarijih. On je verjel v hudiča, torej v boga – in četudi je bila večina njegovih likov iz čiste trme nabita z vsemi grehi stvarstva, se je pri njem vedno našel prostor za par, Adama in Evo, s katerim se je film končal, boljša zgodba pa šele zares začela.

Psihološki realizem: ne realen ne psihološki...

V francoskem filmu redno dela vsega sedem ali osem scenaristov. Vsak od njih zna povedati le po eno zgodbo – in ker si vsak izmed njih prizadeva doseči uspeh "velikih dveh", ni pretirano reči, da vseh sto in nekaj francoskih filmov, posnetih vsako leto, pravzaprav pripoveduje isto zgodbo: vedno gre za žrtev, ponavadi za prevaranega soproga(o). (Če bi ne bil neskončno grotesken, bi bil ta rogonosec edini simpatični lik filma: Blier-Vilbert itd.) Prebrisanost njegovih bližnjih in sovraštvo, s katerim se obkladajo člani njegove družine, vodi "junaka" v pogubo; krivičnost življenja in kot lokalna začimba še hudobija sveta (župnikov, hišnic, sosedov, mimoidočih, bogatih, revnih, vojakov, itd.).

Pozabavajte se ob dolgih zimskih večerih in poskusite najti tiste francoske filme, ki izstopajo iz opisanega okvirja. Ko boste že pri tem, poiščite med filmi tiste, v katerih se med dialogi ne pojavi tak ali podoben stavek, ki ga praviloma izreče najbolj nizkoten filmski par: "Vedno imajo oni denar (ali možnost, ali ljubezen, ali srečo). Ah! Kako krivično je vse skupaj!".

Ta smer, ki meri na realizem, ga uniči vsakič, ko je končno le videti, da ga je ujela, saj jo veliko bolj skrbi, kako bo zaprla bitja v brezizhoden svet, zabarikadiran s formulami, besednimi igrami in maksimami, kakor da bi jim pustila, da se nam pred oči pokažejo taki, kakršni so. Umetnik ne more vedno obvladovati svojega dela. Včasih mora biti Bog, včasih pa njegova kreature. V nekem znanem modernem delu se glavni lik, ki je ob dvigu zastora videti povsem običajen, na koncu predstave znajde kot pohabljenec brez rok in nog, saj je zaporedna izguba vsakega od udov zaznamovala vsako novo dejanje. Čudna je doba, v kateri si zadnji falirani igralec upa rabiti izraz "kafkovo" za opis svojih domačih zagat. Ta tip filma prihaja naravnost iz moderne literature, pol "kafkove", pol bovaryjevske!

V Franciji ne posnamejo več niti enega filma, ne da bi avtorji bili trdno prepričani, da delajo novo *Gospo Bovary*.

Prvič v francoski literaturi je avtor zavzel do svoje snovi oddaljeno, zunanjo držo, zaradi česar je snov postala nekakšen insekt pod mikroskopom entomologa. Toda če je na začetku tega podviga Flaubert lahko rekel: "Vse jih bom povaljal v istem blatu – in ostal pravičen" (kar bi današnji avtorji gotovo rade volje povzdignili v motto), je pozneje vendarle rekel tudi: "Gospa Bovary – to sem jaz". Močno dvomim, da bi taisti avtorji lahko privzeli ta stavek, še manj pa ga izrekli na svoj račun!

Režija, režiser, besedila...

Namen tega pisanja je omejen na preizkus določenega tipa filma, pa še to zgolj z vidika scenarijev in scenaristov. Vseeno pa bi veljalo poudariti, da so režiserji tisti, ki so in hočejo biti odgovorni za scenarije in dialoge, ki jih uprizarjajo.

Omenjal sem že filme scenaristov – in Aurenche ter Bost mi gotovo ne bosta oporekala. Ko predata scenarij, je film narejen; v njunih očeh je režiser tisti gospod, ki skrbi za kadriranje vsega tega – in žal je tako celo res! Omenjal sem že pravo manijo vrivanja pogrebov na vseh mogočih koncih. Pa vendar se prav smrti ti filmi najbolj na daleč izogibajo. Spomnimo se čudovite Nananine smrti ali smrti Emme Bovary pri Renoirju; – v *Pastorali* (La Pastorale) je smrt kvečjemu izziv za maskerja in snemalca. Primerjajte veliki plan mrtve Michele Morgan v *Pastorali*, Dominique Blanchard v *Skrivnosti Mayerlinga* (Le Secret de Mayerling) in Madeleine Sologne v *Večnem vračanju* (l'Eternel Retour): to je isti obraz! Vse se zgodi po smrti.

Citirajmo končno še Delannoyjevo izjavo, ki jo perfidno posvečamo francoskim scenaristom: "Ko se nadarjeni avtorji nekega dne spravijo 'pisati za film' – zaradi dobičkaželjnosti ali zaradi slabosti –, tedaj to počno z občutkom, da se ponižujejo. Lotevajo se številnih nenavadnih poskusov povprečnosti, skrbi jih, da ne bi kompromitirali svojega talenta, predvsem pa so čvrsto prepričani, da mora biti pisanje za film razumljeno od spodaj." (Pastoralna simfonija ali Ljubezen do poklica, revija *Verger*, november 1947). Brez obotavljanja moram razkriti sofizem, ki mi ga nenehno servirajo, preoblečenega v argument: "Te dialoge vendar izgovarjajo nizkotneži in umazano govorico jim posojamo, da bi bolje stigmatizirali njihovo hudobijo. To je naš način, kako biti moralist." Na to odgovorjam: ni res, da take stavke izrekajo le najbolj nizkotni liki. Drži sicer, da v filmih "psihološkega realizma" ni drugih likov razen hudobnih, toda vzvišenost avtorjev nad njihovimi liki je tako prekomerna, da so vsi tisti, ki slučajno niso podli, v najboljšem primeru neskončno groteskni.

Sicer pa poznam vsaj za pest mož v Franciji, ki tako nizkotnih likov, ki izgovarjajo tako nizkotne stavke, preprosto niso sposobni zasnovati, nekaj cineastov torej, katerih vizija sveta je vsaj tako pomembna kot vizija Aurenche in Bosta ali Sigurda in Jeansonona. Gre za imena, kot so Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt. Vse to so prav tako francoski cineasti in – kot po naključju – vsi po vrsti avtorji, ki pogosto pišejo svoje dialoge, nekateri med njimi pa tudi sami iznajdevajo zgodbe, ki jih režirajo.

In še boste rekli...

"Toda zakaj – mi boste rekli – zakaj bi ne mogli z istim navdušenjem govoriti tudi o vseh tistih cineastih, ki se trudijo delati znotraj te Tradicije in te Kvalitete, iz katerih se s tako lahkoto norčujete? Zakaj ne občudovati tako Yvesa Allegreta kot Beckerja, tako Jeana Dellanoyja kot Bressona, Clauda Autant-Laraja kot



Maria Casarès
Dame iz Bulonjskega gozda



Jean Marais, François Périer
Orfej



Serge Reggiani, Simone Signoret
Zlata delada



Jacques Tati
Gospod Hulot na počitnicah

Renoirja?" *Okus je sestavljen iz tisočih gnusov.* (Paul Valéry)
Povem vam, da ne verjamem v miroljuben soobstoj Tradicije kvalitete in avtorskega filma.

Navsezadnje nista Yves Allegret in Dellanoy nič drugega kot karikaturi Clouzota in Bressona.

Razvrednotenja sicer splošno hvaljenih filmov se nisem lotil iz želje po škandalu. Prepričan sem, da je prav pretirano podaljšan obstoj psihološkega realizma osnovni razlog tega, da občinstvo ne razume del, ki so po svoji zasnovi nova, kot so to denimo *Zlata kočija* (La Carrosse d'Or), *Zlata čelada* (Casque d'Or), celo *Dame iz Bulonjskega gozda* (Le Dames de Bois de Boulogne) in *Orfej* (Orphée). Živela drznost, seveda, vendar jo je treba najprej šele poiskati – tam, kjer res je. Če bi se morali ob koncu tega leta (1953) lotiti nekakšne bilance drznosti francoskega filma, tedaj bi se v njej zagotovo ne znašli ne bruhanje iz filma *Prevzetneži* (Orgueilleux), ne zavrnitev blagoslova Claudea Layduja v filmu *Dobri bog brez spovedi*, ne pederastični odnosi likov v *Plačilu za strah* (Salaire de la Peur). Raje bi se odločil za hojo Hulota, za samogovore služkinje v filmu *Ulica Estrapade* (La Rue de l'Estrapade), za režijo *Zlate kočije*, za vodenje igralcev v *Madame de...*, pa tudi za poskuse Abela Gancea z multivizijo. Jasno je, da gre za drznosti filmarjev in ne scenaristov, drznosti režiserjev in nič več pisunov.

Dovolj značilen se mi zdi neuspeh, ki je doletel najbolj bleščče scenariste in režiserje Tradicije kvalitete, ko so se lotili komedije: Ferry-Clouzot *Miguette in njena mama* (Miguette et sa mère), Sigurd-Boyer *Vse poti vodijo v Rim* (Tous les chemins manent Rome), Scipion-Pagliero *Rdeča vrtnica* (La Rose Rouge), Loudenbach-Dellanoy *Napoleonova cesta*, Aurenche-Bost-Autant Lara *Rdeča krčma*, ali, če hočete, *Poskrbi za Amelijo* (Occupe-toi d'Amélie). Kdorkoli se je kdaj lotil pisanja scenarija, se bo strinjal, da je komedija daleč najtežji žanr, da zahteva največ dela, največ talenta, a tudi največ ponižnosti.

Sami buržuji...

Prevladujoča poteza psihološkega realizma je njegova protiburžoazna usmeritev. Toda kdo so Aurenche in Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allegret, če ne ravno buržuji – in kaj je tistih petnajst tisoč novih bralcev, ki jih vsakič privabi film, posnet po romanu, če ne ravno tako buržujev? Kakšna je potemtakem vrednost anti-buržoaznega filma, ki ga buržuji delajo za bružuje? Znano je, da delavci ne cenijo posebej te vrste filma, celo tedaj ne, ko se jim skuša posebej približati. Niso se hoteli prepoznati v pristaniških delavcih iz filma *Mož hodi skoz mesto*, kakor tudi ne v mornarjih iz filma *Ljubimca z mrtve reke*. Morda morajo res poslati otroke na hodnik, da bi se lahko v miru ljubili, toda starši tega ne marajo slišati, še posebej ne v kinu, pa če je izrečeno še s tako dobrohotnostjo. Če se hoče občinstvo družiti s sodrgo pod pretvezo literature, tedaj to prav tako rado počne tudi pod pretvezo sociale. Poučno je opazovati filmski program v Parizu po posameznih četrtih. Videli boste, da ima ljudsko občinstvo morda raje male naivne tuje filme, ki jim kažejo ljudi "kakršni bi morali biti", kot pa take, kakršne si predstavljata Aurenche in Bost.

Kot bi si podali dober naslov...

Vedno je lepo skleniti, to godi vsem. Nenavadno je, da so "veliki" režiserji in "veliki" scenaristi vsi po vrsti dolgo delali drobne filme in da jim ves njihov talent ni pomagal, da bi se razlikovali od drugih (tistih, ki so to počeli brez talenta). Prav tako je nenavadno, da so vsi hkrati odkrili kvaliteto – kot bi si podali dober naslov. Zapovrh pa producent – in režiser – zaslužita več denarja z *Nepočetim žitom* kot pa z *Zaljubljenim vodovodarjem*. "Pogumni" filmi so se izkazali za dobičkonosne. Dokaz: Ralph Habib se na hitro odpove polpornografiji, posname *Nočne družice* (Les Compagnes de la Nuit) in se sklicuje na Cayattea. Kaj navsezadnje preprečuje vsem tem Andrejem Tabetom, Companeezom, Jeanom Guittonom, Pierrom Veryjem, Jeanom Lavironom, Ciampijem in Grangierjem, da se preko noči ne odločijo za intelektualni film, da adaptirajo mojstrovine (nekaj jih je vendarle še ostalo), in da seveda tu in tam dodajo še kakšen pogreb?

No, tistega dne bomo v "tradiciji kvalitete" do grla, francoski film

pa bo z vsem svojim "psihološkim realizmom", "trpkostjo", "strogostjo" in "dvoumnostjo" le še en sam velikanski pogreb, ki se bo lahko odpravil iz studija Billancourt naravnost na bližnje pokopališče, ki je očitno nalašč v sosesčini, da bi lahko kar najhitreje prešli od producenta do grobarja.

Ker se občinstvo rado ponavlja, naj se identificira s filmskimi "junaki", in na koncu bo tudi res pričelo verjeti. In tako bo gledalec nekega dne odkril, da nesrečni dobrodušni debeli rogonosec, s katerim sočustvuje (malo) in se mu reži (veliko), ni morda – kot je mislil – njegov bratranec ali sosed, temveč kar ON SAM, nizkotna družina NJEGOVA družina, zasmehovana religija pa NJEGOVA religija. Tega dne se zna zgoditi, da bo precej nehvaležen do filma, ki se je tako zelo trudil pokazati mu življenje tako, kakor ga je videti iz četrtega nadstropja Saint-Germain-des-Pres.

Seveda moram priznati, da me je pri tem namerno pesimističnem izpraševanju določene tendence francoskega filma vodilo veliko strasti in celo predsodkov. Trdili boste, da je razvpita "šola psihološkega realizma" morala obstajati, da bi sploh lahko nastali filmi, kot so *Dnevnik vaškega župnika*, *Zlata kočija*, *Orfej*, *Zlatolaska*, *Gospod Hulot na počitnicah* (Les Vacances de Monsieur Hulot).

Toda naši avtorji, ki bi radi vzgajali občinstvo, morajo razumeti, da so ga morda zapeljali z glavne poti in ga odvedli na subtilnejše potke psihologije, popeljali so ga v tisti šesti razred, ki je bil tako pri srcu Jouhandeaju – toda enega razreda se ne da v nedogled ponavljati!

Opombe:

1. *Pastoralna simfonija*. V filmu sta dodana lika Jacquesove zaročenke Piette in njenega očeta Casterana, ukinjeni pa so trije pastorejvi otroci. Film tudi ne omenja, kaj se zgodi z Jacquesom po Gertrudini smrti. V knjigi odide v samostan.
"Operacija Pastoralna simfonija": a) Gide adaptira svojo knjigo; b) Presodijo, da se te adaptacije "ne da posneti"; c) Jean Aurenche in Jean Dellanoy napišeta svojo verzijo; d) Gide jo zavrne; e) Prihod Pierra Bosta spravi vse sodelujoče.

2. *Vrag v telesu*. Claude Autant-Lara je med neko radijsko oddajo, ki jo je Andre Parinaud posvetil Radiguetu, izjavil naslednje: Lotil sem se filma, ker sem v '*Vragu v telesu*' videl roman proti vojni. V tej isti oddaji je Radiguetov prijatelj Francis Poulenec izjavil, da ni ob ogledu filma našel ničesar iz knjige.

3. Nesojenemu producentu *Dnevnika vaškega župnika*, ki se je čudil, zakaj je v adaptaciji izgubil lik zdravnika Delbenda, je Jean Aurenche (ki je podpisal tudi režijo) odgovoril: "Morda bo čez deset let kak scenarist lahko obdržal lik, ki umre na sredi filma – sam pa tega ne znam." Tri leta pozneje je Robert Bresson ohranil zdravnika Delbenda in ga pustil umreti na polovici filma.

4. Aurenche in Bost nista nikoli trdila, da sta "zvesta". To so trdili kritiki.

5. *Zeleno žito*. Roman Colette je bil adaptiran že od leta 1946. Claude Autant-Lara je obtožil Rogerja Leenhardta, da je s filmom *Poslednje počitnice* plagiral Colettino *Nepožeto žito*. Arbitraža Mauricea Garcona je spodbila obtožbo Autant-Laraja. Aurenche in Bost sta zaplet, kakor si ga je zamislila Colette, obogatila z novim likom, lezbijko Dick, ki je živela z "Belo damo". Ta lik je nekaj tednov pred snemanjem črtala gospa Ghislaine Auboin, ki je s Claudeom Autant-Larajem "pregledala" adaptacijo.

6. Liki Aurenche in Bosta radi govorijo v maksimih. Nekaj primerov:
Pastoralna simfonija: "Ah! Bolje bi bilo, če bi takih otrok sploh ne rojevali."
"Vsi ljudje nimajo te sreče, da bi bili slepi."
"Nebogljjen je tisti, ki se dela, da je tak kot vsi drugi."
Vrag v telesu (Vojak je izgubil nogo): "Morda je to zadnji ranjenec"
"Lepo nogo bo imel."

Prepovedane igre: Francis: "Kaj pomeni: postaviti plug pred vola?" - Berthe: "To, kar počneva midva." (ljubita se) - Francis: "Nisem vedel, da se temu tako reče".

7. Jean Aurenche je bil del ekipe filma *Dame iz Bulonjskega gozda*, vendar se z Bressonom nista ujela.

8. Odlomek dialogov Aurenche in Bosta za *Devico Orleansko* je bil objavljen v *Revue du cinéma* (št. 8, str. 9).

9. V resnici je psihološki realizem nastal vzporedno s poetičnim realizmom dvojca Spaak-Feyder. Nekega dne bo treba odpreti še dokončno debato o primeru Feyder, preden dokončno ne pade v pozabo.

Prevedel Stojan Pelko