

François Truffaut

»Določena tendenca francoskega filma« je legendaren Truffautov članek (objavljen v 31. št. Cahiers du cinéma, 1954), ki najbrž ni toliko pomemben po tem, kar kritizira — francoske scenariste in »filme scenaristov« —, kot po tem, kar afirmira — režiserje-avtorje. Ta članek je torej vpeljal za evropski film tako »usoden« pojem avtorja in dejansko predstavlja zametek »politiške avtorjev«, ki so jo razvijali pri Cahiers du cinéma, najprej kot kritiki in potem kot cineasti. (Tukaj je članek nekoliko skrajšan v tistem delu, kjer Truffaut podrobneje govori o posameznih scenaristih).

Te beležke nimajo drugega namena, kot da poskušajo definirati določeno tendenco francoskega filma — t.i. tendenco psihološkega realizma — ter ji začrtati meje.

V Franciji vsako leto nastane kakšnih sto filmov, seveda pa jih je le 10 ali 12 vrednih pozornosti kritikov in cinefilov, torej tudi pozornosti Cahiers.

Teh 10 ali 12 filmov tvori to, kar so ljubko poimenovali **Tradicija kvalitete**, kar s svojo ambicijo vzbuja občudovanje tujega tiska in dvakrat na leto brani barve Francije v Cannesu ali Benetkah, kjer ti filmi že od leta 1946 dovolj redno pobirajo medalje.

Na začetku zvočnega filma je francoski film pošteno plagiral ameriškega. Pod vplivom **Brazgotinca (The Scarface)** smo naredili zabavnega **Pépé le Moko**. Potem je francoski scenarij Prévertu dolgoval najsvetlejše trenutke svoje evolucije — **Obala v megli (Quai des brumes)** ostaja mojstrovina t.i. šole **poetičnega realizma**. Vojna in povojno obdobje sta naš film obnovila. Le-ta je evoluiral pod notranjim pritiskom in poetičnemu realizmu — o katerem lahko rečemo, da je umrl, ko so se za njim zaprla **Vrata noči (Les Portes de la nuit)** — je sledil **psihološki realizem**, ki ga zastopajo Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allegret in Marcel Pagliero. Uspehi in neuspehi teh cineastov so v funkciji scenarijev, ki jih izbirajo. **Pastoralna simfonija (La Symphonie pastorale)**, **Vrag v telesu (Le Diable au corps)**, **Prepovedane igre (Les Jeux interdits)**, **Mož koraka v mesto (Un homme marche dans la ville)** so predvsem filmi scenaristov.

In mar ni nesporna evolucija francoskega filma povezana prav s **preroditvijo scenaristov** in snovi, z njihovo **drznostjo** v odnosu do umetnin, ki jih adaptirajo, in končno z zaupanjem občinstvu, da bo dovetno za sižeje, ki na splošno veljajo za težke?

Zato bo tu najprej govor o scenaristih, tistih, ki so v okviru **Tradicije kvalitete** porodili **psihološki realizem**: Jean Aurenche in Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion, Roland Laudenbach idr. (...)

Za francoski film redno dela le kakih sedem ali osem scenaristov. Vsak od njih zna povedati samo eno zgodbo in ker vsak hlepi po uspehu »dveh velikih«, (Truffaut najbrž meri na slavni scenaristično-režiserski tandem »poetičnega realizma«: Jacques Prévert-Marcel Carne), pač ni pretirano reči, da teho sto in nekaj filmov, ki jih v Franciji naredijo vsako leto, pripoveduje isto zgodbo: vselej gre za žrtev, v glavnem za prevara-

nega soproga (ta lik bi bil edina simpatična oseba filma, če ne bi bil neskončno grotesken). Nesramnost njegovih bližnjih ter sovraštvo, ki ga gojijo člani njegove družine, »junaka« nazadnje pogubita; poanta je pač krivičnost življenja, kot lokalna barvitost pa je dodana hudobija sveta. V dolgih zimskih večerih se lahko za razvedrilo poskušate spomniti naslovov francoskih filmov, ki se ne prilegajo temu okviru, in ko ste že pri tem, poskušajte najti med temi filmi tiste, kjer v dialogu ne bo fraze — ali vsaj njej sorodne — ki jo izreče najbolj zoprni par filma: »Oni imajo zmeraj denar (ali srečo ali ljubezen). Oh, kako je to krivično!«

Ta šola, ki meri na realizem, ga zmeraj uniči prav v trenutku, ko misli, da ga je končno dosegla s tem, da tlači bitja v zaprt svet, zabarikadiran s formulami, besednimi igrami in maksimumi, namesto da bi jim pustila, da se pokažejo takšna, kakršna so. Umetnik ne more vselej vladati



FRANÇOIS TRUFFAUT

Določena tendenca francoskega filma

svojemu delu. Včasih mora biti bog, včasih pa njegova kreatura. (...)

Namen teh zabeležk se omejuje na pretres določene forme filma, in to zgolj z vidika scenarija in scenaristov. Najbrž pa je treba dodati, da so režiserji odgovorni za scenarije in dialoge, ki jih ilustrirajo.

Filmi scenaristov, sem zapisal, in Aurenche in Bost mi gotovo ne bi oprekala. Ko oddata svoj scenarij, je film narejen: režiser je v njih očeh le gospod, ki doda kadriranja... in na žalost je to res! Omenil sem že to manj, da zmeraj kažejo pogrebe. Pa vendar je smrt v teh filmih zakrita. Spomnimo se čudovite smrti Nane ali Eme Bauvary pri Renoirju; v **Pastoralni simfoniji (Le Secret de Mayerling)** in snemalska vaja: primerjajte veliki plan mrtve Michèle Morgan v **Pastorali**, Dominique Blanchard v **Mayerlingovi skrivnosti (Le Secret de Mayerling)** in Madeleine Sologne v **Večnem povratku (L'Eternel retour)** — to je en in isti obraz! Vse se doga-

ja po smrti.

Naj navedem še to izjavo Jeana Delannoya, ki jo perfidno posvečam francoskim scenaristom: »Kadar se zgodi, da ti talentirani avtorji bodisi zaradi dobičkaželjnosti bodisi iz slabosti prično 'pisati za film', to počno z občutkom, da se ponižujejo. Predajajo se čudni skušnjavi povprečnosti, na eni strani zaskrbljeni, da ne bi kompromitirali svojega talenta, na drugi pa prepričani, da jih morajo razumeti preprosti ljudje, če pišejo za film«.

Nemudoma moram razkrinkati sofizem, ki mi ga bodo nedvomno ponujali kot argument: »Te dialoge izgovarjajo podli ljudje, zato jim tudi dajemo surovo govorico, da bi bolje zaznamovali njihovo podlost. Na ta način smo moralisti«. Na to odgovarjam: ni res, da te fraze izgovarjajo najbolj podle osebe.

V »realistično-psiholoških« filmih seveda niso samo nizkotne osebe, toda superiornost avtorjev nad njihovimi osebami je tolikšna, da so te osebe, tudi če

niso nizkotne, v najboljšem primeru neskončno groteskne. Končno pa poznam peščico ljudi v Franciji, ki si ne bi nikoli zamislili takšnih nizkotnih oseb, ki govorijo nizkotne besede — to so cineasti kot Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati in Roger Leenhardt. In kakšno nenavadno naključje! — ti cineasti so obenem **avtorji**, ki pogosto sami pišejo svoje dialoge in nekateri si tudi sami izmišljajo zgodbe, ki jih bodo uprizorili. »Toda zakaj«, mi bodo odvrnili, »ne bi enako občudovali vseh cineastov, ki delajo v okviru te Tradicije kvalitete, iz katere se vi s takšno ležernostjo posmehujete? Zakaj ne bi občudovali tako Allegreta kot Beckerja, tako Delannoya kot Bressona, tako Autant-Laraja kot Renoirja?«

Takole odgovarjam: enostavno zato ne, ker ne verjamem v mirno sožitje **Tradicije kvalitete in avtorskega filma**.

Razen tega pa sta Allegret in Delannoy samo **karikaturi** Clouzota in Bressona.

S tem razvrednotenjem sicer tako hvaljenega filma niti najmanj ne želim delati škandala. Prepričan sem samo, da je pretirano podaljšan obstoj **psihološkega realizma** vir nerazumevanja, ki ga občinstvo kaže do tako sveže zasnovanih del, kot so **Zlata kočija (La Carrosse d'or)**, **Gospe iz Bulonjskega gozda (Les Dames du Bois de Boulogne)** in **Orfej**.

Naj živi drznost, kajpada, le da jo je treba odkriti tam, kjer resnično je. Če bi ob koncu tega leta 1953 moral delati bilanco drznosti v francoskem filmu, potem v njej gotovo ne bi našlo mesto niti bruhanje **Oholežev (Les Orgueilleux)**, niti Laydujeva zavrnitev kropila v **Dobrem bogu brez vere (Le Bon Dieu sans confession)**, niti pederastični odnosi med osebama v **Plačilu za strah (Le Salaire de la peur)**, marveč prej Hulotova hoja, samogovori služkinje v **Ulici Estrapade**, režija v **Zlati kočiji**, vodenje igralcev v **Madame de ...**, kakor tudi Ganceovi poskusi polivizije. Saj smo se razumeli: to so drznosti **filmskih ljudi**, ne pa scenaristov, drznosti **režiserjev**, ne pa literatov. (...)



JEAN RENOIR

Prevedel
Zdenko Vrdlovec