

## Nezaupljivost do pogovorov

**Cahiers:** Kaj vam pomeni ta pogovor? Predlagali smo vam ga že pred približno dvema letoma, pa ste očitno imeli zadržke. Zakaj?

**François Truffaut:** Začnimo, a zavedajmo se, da ta pogovor morda ne bo objavljen. Do intervjujev sem zadržan, kajti več ko delam, manj imam povedati o svojem delu. Trenutno sem sredi montaže **Zadnjega metroja**, zanimajo me le razmerja planov, vprašanja ritma, kadriranje, glasbenih vložkov, če pa moram govoriti o drugih stvareh, bi bilo to pretvarjanje.

Včasih smo se veliko manj pogovarjali. Knjigo pogovorov s Hitchcockom sem pripravil zato, ker sem ameriškim novinarjem hotel pokazati, da je ta znameniti mož, ki so ga podcenjevali, največji hollywoodski mojster. Danes je v pogovorih prisoten propagandni element, ki me zelo moti. Treba je prodajati, torej iz tega sledi: „Veste, to ni le zgodba o tipu, ki ima raka, to je tudi pravcati lju-bezenski spev.“ Ta promocijska plat se mi zdi ponižujoča.

Nazadnje pa me film osrečuje prav zato, ker lahko z njim na najboljši način porabim čas. Pisanje scenarija je težko, a to nikakor ni utesnjujoča etapa, kajti če kak dan delate slabo, raztrgate liste in drugi dan začnete znova, edini strošek je cena papirja. Priprave me deprimirajo, kajti z odgovori na vsa zastavljena vprašanja dajem vtis obsedenc, ki ga obravnavajo z nenormalnim razumevanjem. Velika etapa je snemanje, vse gre prehitro, a je intenzivno, vznemirljivo, nenehno delujemo, dobro ali slabo. Nazadnje pride na vrsto montaža, neke vrste tolažba: tudi če so igralci zapisani smrti, smo posneli vse kadre, ki jih potrebujemo. Pri montaži filmu ne moremo storiti nič slabega, imamo čas za eksperimentiranje, za izboljšave.

Začetek prikazovanja filma mi gre na živce, predvsem zaradi promocije. Idealno je oditi iz Pariza. V lepem spominu imam začetek prikazovanja **Adele H.**, kajti odpotoval sem v Ameriko. Mladi protagonisti ki je bilo toliko do tega filma, da sem bil prepričan v zagnanost, s katero ga bo predstavila. Najbolj se bojim vprašanja: „*Kam se umeščate?*“ Res, zdi se mi neprimerno, da bi sam sebe umeščal, to ni naravno. In razen tega je treba lagati, se pretvarjati, da ste na ekranu dosegli vse, kar ste hoteli, medtem ko ste dejansko najboljši, najstrožji kritik samega sebe.

Prek intervjujev skušamo v glavnem ustvariti ugodno predstavo o sebi, to je bedno. Ko sem se začel ukvarjati s tem poklicem, sem verjetno potreboval priznanje, toda sedaj je moja edina želja, da bi filmi pokrili stroške, da bi se amortizirali in bi lahko nadaljevali. Dodajam, da nisem prepričan, ali lahko povem kaj novega, moji pogledi na film se ne spreminjajo veliko, bojim se, da ponavljam iste stvari na isti način. Že deset let v vsakem intervjuju govorim o filmu **Johnny Got His Gun**, kajti ta film je name naredil vtis in me privlači. Verjetno je na nas napravilo najmočnejši vtis ti-

sto, kar smo videli, se preden smo postali cineasti. Včasih si dopovedujem, da bi bilo za umetnika logično, če mu dela drugih sploh ne bi bila všeč. Če berete knjige, če gledate filme, sta vam knjiga ali film lahko popolnoma všeč, ker ste bolj občutljivi na intencije kot na izvedbo. Če pa ste sami v praksi, boste v izvedbi nekoga drugega vedno našli detajl, razliko, odstopanje, ki bo prečilo brezpogojno odobravanje. Chaplina postavljam zelo visoko in zdi se mi neskončno zanimivejši na primer od Kristusa, pri **Grofici iz Hong-Konga** pa sem kritičen do vsega. Menim, da se je pri gledanju stvaritev drugih treba zadržati, sprejeti sistem, ki si ga je drugi izbral, se potruditi, da bi sprejeli njegovo igro in začeti s tistim, kar najdemo v njej dobrega.

**Cahiers:** Pravzaprav je to, kar tu zahtevate, neke vrste poklicna etika. Opravljamo poklic, trošimo čas in ni vzrokov, da bi o tem govorili, to je indis-kretno. Toda, ali niste eden redkih, ki lahko to re-če, glede na to, da je vse manj ljudi, za katere je film poklic, se pravi tisto, kar delaš deset, dvajset let, en film na leto, nekako tako kot Američani? Kajti če ni poklic, postane vsak film napor, igra na srečo: v Franciji je pri filmu sedaj nekaj tega.

**Truffaut:** Da. Če se počutite nerazumljenega ali zavrnjenega, je pogovor priložnost, da pojasnite, upanje, da vas bodo razumeli.

**Cahiers:** To pomeni, da v en film položite vse, ker ne veste, ali boste kasneje posneli še kakšnega, in zagadatelj imamo prenapolnjene, napihnjene filme in potem govorimo, očitno zaradi odsotnosti prepričanja, da smo svoje delo opravili tako, kot bi bilo treba, kar pa za vas ne velja. Malo nas mika, da bi vas vprašali, kako usmerjate svojo „kariero“ oziroma, če vam ta beseda ni všeč, kako vztrajate v svojem poklicu.

**Truffaut:** Beseda *kariera* me ne presune, niti beseda niti stvar sama. To je manj pretenciozno od besede opus. Vsekakor, če nekaj počnemo, in če je to tisto, od česar živimo in kar bi radi nadaljevali, potem delamo *kariero*. Jaz si ne želim drugega kot delati filme. Če bi oslepel, bi skušal nadaljevati, sodeloval bi pri scenarijih.

Napadi na ubogo francosko filmsko industrijo, označeno kot „dobičarski film“, se mi zdijo neumestni, kajti producenti prihajajo na boben drug za drugim. Zdaj napadajo producete z obtožbami, da mislijo le na zaslužek, zdaj se norčujejo iz njih, ker ga izgublajo. V Ameriki je vse preprosteje: dober film je tisti, ki prinese dobiček, slab pa tisti, ki prinese izgubo, to je ista matematika kot pri tekmovalnem športu. V Hollywoodu porabijo malo časa za razprave o estetiki!

**Cahiers:** Dejansko je že dolgo zelo malo cineastov vaše generacije in še manj mlajših, ki bi lahko posneli en film na leto in mislili, da je to, kar počnejo, poklic.

**Truffaut:** Da, mislim, da je na začetku tveganje. Moj očim, ki je vodil družbo „Cocinor“, je bil producent mojega prvega filma, **Štiristo udarcev**. Namignil mi je, naj ustanovim lastno producersko hišo, če hočem imeti proste roke. Ustanovil sem „Les Films du Carosse“ — z referenco za **Zlato kočijo** (Le Carosse d'Or Renoir) — in na srečo je ta mala trvdka dvajset let kasneje še na nogah. Vse se je torej začelo s tem prvim filmom, ki je prisluzil veliko denarja, a tisto, česar nisem mogel predvideti, je bil način, kako se bom obnesel v tem poklicu. Če sem v mladosti šprical šolo in hodil v kino, pa potem, ko sem imel „Les Films du Carosse“ in pisarno, v dvajsetih letih niti enkrat nisem zanemaril pisarne. Celo na dan, ko začnejo predvajati novega Bergmana ali novega Fellinija, počakam do sedmih zvečer, da bi šel v kino, verjetno zato, ker se čutim odgovornega do tistih, ki delajo z mano.

Skratka, sprejmeš obveznosti in toliko bolj se jih je treba držati, če nisi sam. Z Jeanom Gruaultom, Suzanne Schiffmann ali z drugimi scenaristi napravimo snemalno knjigo. Marcel Berbert, ki upravlja „Carosse“ od samega začetka, in moj agent Gerard Lebovici naredita predračun, iščeta financerje in uredite pogodbe, ki ščitijo film; v tej etapi čutim, da mi zelo pomagajo, in vsa igra je v



tem, da naredim tisto, kar nočem, ne da bi finan-  
cerjem izvelkel preveč denarja. Brez te organiza-  
cije in brez teh pomočnikov bi se verjetno odpo-  
vedal vzdrževanju „Carosse“ in delal za producente.  
Za moj drugi film, **Streljajte na pianista**, je bil pro-  
ducent Pierre Braunberger, ki je kupil **Mulce** (Les  
Mistons), zavrnil pa **Štiristo udarcev**, čeprav mu je  
bil roman Davida Goodisa všeč. **Pianist** je bil naj-  
prej fiasko, potrdil je mnenje tiska, naperjenega  
proti „novemu valu“: Skupaj so naredili prvi film,  
ker so govorili o svojem življenju, na drugem pa  
so si polomili zobe, ker niso profesionalci.“

Zaradi tega hladnega tuša je bilo snemanje **Jule-  
sa in Jima** zelo moreče. Film sem posnel, ker mi  
je Jeanne Moreau zaupala, distributerja nismo  
imeli — moj očim je umrl — in šele ko je bil film  
končan, smo bili pomirjeni: Siritzkyjevim je bil  
film všeč, hoteli so ga prikazati, povsod je užgal  
in imel sem vtis, da obvladam poklic.

Toda takoj, ko mi je Ray Bradbury prepustil pravi-  
ce za **Fahrenheit 451**, sem se zavedel, da za ta  
film ne bom nikoli dobil financerja v Franciji.  
Ameriški producent Lewis Allen mi je ponudil  
**Dan kobilic**, roman Nathaëla Westa, jaz pa sem  
mu namesto tega predlagal **F 451** in sprejel ga je  
pod pogojem, da bo film posnet v angleščini in v  
Angliji.

**Cahiers:** Sedaj imam vtis, da ste z leti precej pre-  
mišljeno izpeljali zamenjave projektov. Zdi se  
nam — če pogledamo zaporedje filmov — da ste  
vedeli, ali je ta ali oni projekt tvegan in da z drugi-  
mi ne boste uspeli. Greste se politiko, podobno  
kot kak založnik, ki bi izdal težaven esej, a bi ve-  
del, da ga privlači nekaj drugega . . .

**Truffaut:** Moja edina alternacijska taktika je po-  
sneti po vsakem dragem zelo poceni film, da se  
ne bi pustil potegniti slapu, ki vodi k resnim kon-  
cesijam, k megalomaniji ali k brezposelnosti. Ko  
sem se vrnil iz Anglije, sem se odločil, da bom hi-  
treje delal, da bom snemal predvsem filme v fran-  
coščini in hkrati zastavil več projektov. Medtem  
ko sem snemal **Ukradene poljube**, v začetku 1968,  
sem pripravljaval **Sireno z Mississippija** in **Divjega  
otroka**. Ljudje iz „United Artists“ niso marali  
projekta za **Divjega otroka**, predvsem zato ne, ker  
sem ga hotel posneti v črno-beli tehniki. Nazad-  
nje so rekli: „Naj bo, toda snemali boste hkrati **Si-  
reno z Mississippija**, izgube pa bomo pokrili z do-  
bički drugega filma.“ Sprejel sem in zgodila se je  
prav smešna reč, ki dokazuje, da ni ničesar moč  
predvideti: **Sirena**, ki je stala sedemstopenjdeset  
milijonov, jih je zgubila tristošestdeset, **Divji otrok**,  
ki je stal nekaj manj kot dvesto milijonov, pa jih je  
zaslužil štiristo.

Pravzaprav ne bi smeli govoriti le o uspehih in ne-  
uspehih, temveč tudi o navidezni uspehih in na-  
videzni neuspehih. Nikoli ne bi smeli razmišljati  
na osnovi števila zgolj v Parizu prodanih vstopnic,  
kajti kakšen film lahko to številko v vsej Franciji  
poveča šestkrat in lahko tudi doseže prodajo v  
petdeset držav po vsem svetu.

### Odnosi z vodilnimi ameriškimi producenti

**Cahiers:** Kakšni so vaši odnosi, vaš način dela z  
„United Artists“?

**Truffaut:** Kar najbolj cenim, ko delam s kako ame-  
riško družbo, je svoboda in predvsem možnost,  
da sam izberem igralce, ki mi ugajajo, pa naj bo-  
do znani ali neznani. V **Zadnjem metroju** imam  
znane igralce, toda čutil sem, da bo edini „negati-  
vec“ v filmu prepričljivejši, če ga bo igral kdo, či-  
gar obraza ne poznamo. Vzel sem svojega prij-  
atelja Jean-Louisa Richarda in menim, da je boljši  
od katerekoli zvezde, ki bi jo dodal k ostalim.

No, treba se je zavedati, da delovno razmerje, ki  
ga vzpostavimo s kako veliko družbo, še ne pome-  
ni dolgotrajne zvestobe. Ko je bil scenarij za **Ame-  
riško noč** končan, sem ga seveda nesel k „United  
Artists“, ker smo skupaj naredili štiri filme, in na  
moje veliko razočaranje so ga zavrnil, do česar  
so imeli vso pravico. Po naključju sem srečal Bo-  
ba Sola, ki je iskal francoske projekte za „Warner  
Bross“. Bil je za, pokazal je scenarij ljudem iz Bur-  
banka in strinjali so se. Film je dobil oskarja, še  
deset drugih ameriških nagrad, prava evforija, idi-

lično sozrite z ljudmi iz „Warnerja“, ki so me sprá-  
ševali: „Kdaj nam boste prinesli novo snemalno  
knjigo?“ Naredil sem jim **Adele H. Osuplost**: zav-  
rnili so jo. Imeli so to pravico. Vrnil sem se k  
„United Artists“, **Adele** jim je ugajala, sprejeli so  
jo in ni jim bilo žal, saj smo skupaj naredili še tri  
filme, **Žepnino**, **Moža**, ki je ljubil ženske in **Zeleno  
sobo**.

Pred **Žrelom** in velikimi uspešnicami, ki so me  
sledile, so Američani morali financirati posame-  
zne filme znotraj manjših nacionalnih kinemato-  
grafij, ne le v Franciji, ampak tudi v Italiji in Špani-  
ji, da bi si zagotovili prodor svoje produkcije, ki še  
ni bila zadosti svetovna. V zadnjih petih letih so  
se stvari spremenile, vsaka ameriška tvrdka uspe  
narediti resnično svetovno uspešnico, ki potegne  
za seboj še ostalo njeno produkcijo. Drugače po-  
vedano, Američani nas vse manj potrebujejo, vse  
manj potrebujejo filme, ki bi bili posneti v kakem  
drugem jeziku kot angleškem.

### Cahiers in vi

**Cahiers:** Kako bi lahko pojasnili molk, ki je zavla-  
dal med vami in revijo **Cahiers du Cinema**?

**Truffaut:** Spominjam se Langloisove opazke:  
„Rohmer, Rivette in vi ste nori, ker ste zapustili  
Cahiers.“ Bil sem presenečen in mislil sem, da  
zamenjuje kinoteko in časopis. Revija pripada ti-  
stim, ki pišejo in ne tistim, ki snemajo, to je logič-  
no. Od Cahiers sem se oddaljil takrat, ko sem po-  
snel svoj prvi film, in res je, da se mi je zdelo, kot  
da bi zamenjal tabor. Bolje razumem Cocteauja v  
njegovih napadih proti sodnikom, proti tistim, ki  
razsojajo. Izbral si je solidarnost s tistimi, ki so  
temu podvrženi. Prepričan sem, da sem neko ne-  
deljo pri Bazinu odkril mrežo sodb z zvezdicami,  
ki jo je Doniol krstil za „Svet deseterice“, in na  
dan, ko sem posnel tri metre traku, sem postal  
nasprotnik tega ekspeditivnega načina delitve  
pravaice: postavljati križce, številke, krogce in ni-  
čle na delo drugih, kakšna predrznost! Ko žalijo  
Durasovo ali Zidija iz principa, ne zaradi izvedbe  
dela, temveč zaradi njunih namenov, se čutim so-  
lidarnega z njima. Pred dvajsetimi leti me je osup-  
nila izjava Juliette Greco v „Paris-Presse“: „Go-  
spodična Sylvie Vartan in jaz ne opravljava istega  
poklica.“ To se mi je zdelo najbolj smešno, predv-  
sem zato, ker je prišlo iz ust že uveljavljenega člo-  
veka in se je nanašalo na novinko. Mislim, da ni-  
mamo pravice napadati mlajšega od sebe, in to iz  
zelo preprostega razloga. Na splošno, če se ozre-  
mo nazaj, nimamo posebno radi tistega, kar smo  
bili pred petimi leti in mislimo, da smo sedaj bolj-  
ši, modrejši in zrelejši. Torej je najmanj, kar lahko  
storimo, to, da mlajšemu kolegu dopustimo isto  
pravico do napake in mu damo enako možnost,  
da postane boljši. Zadeva se zaplete, ko naj ne bi  
napadali tudi starejših, iz preprostega razloga, da  
imajo verjetno pred seboj manj časa za življenje.  
Tako kot besede Juliette Greco je naredil name-  
vtis Bernanosov stavek v **Dnevniku vaškega žup-  
nika**: „Dojel sem, da je mladost blagoslovljena,  
da je tveganje, ki ga moramo prevzeti, in da je tu-  
di to tveganje samo blagoslovljeno.“ Ta čudoviti  
stavek je deloval name, prežet sem z njim, resni-  
čen je in čaroben, name vpliva celo na področju  
produkcije. Na primer, če nočem, da bi moji finan-  
cerji izgubljali denar, mi postane misel na to nez-  
nosna; če gre za financerje, ki so mlajši od me-  
ne, imam vtis, da jih goljufam. To mi bo kmalu  
povzročilo težave, kajti vse več delam z ljudmi,  
ki so mlajši od mene.

Kritizirati ljudi svoje generacije ni nič bolj ripo-  
ročljivo, ker gre za drugo pregrado, za možnost.  
Kritizirati koga, ki ima manj možnosti, kot vi, ni lo-  
jalno, kritizirati koga, ki jih ima več, je zavist, edi-  
ni naglavni greh, ki je res naglavni. Glede ljudi iz  
iste generacije, ki se ukvarjajo z isto dejavnostjo,  
se mi prikazuje podoba zadnjega prizora Rosselli-  
nijevega filma **Fioretti**: Menihi so sklenili, da se  
razidejo. Na polju so. Vse hitreje se vrtijo okrog  
sebe, dokler jih omotičnost ne pritisne ob tla, po-  
tem pa se poberejo in vsak odide v smer, ki jo je  
nakazalo naključje glede na položaj njihovih te-



les. Kar se mene tiče, se še pogosto videvam z Rivettom (pomagal mi je pri filmu *Nevesta je bila v črnini*), govorim z Jeanom Aurelom, Claudeom Berrijem, Marcelom Ophulsom, Claudeom Millerjem, Pierreom Kastom ali Resnaisom, kadar se pač srečamo...

### Godard

**Cahiers:** *Toda, ali je cineastu mogoče resno razpravljati z drugim o svojih stališčih, opredelitvah? Zdi se nam, da do tega nikoli ne pride. V tristoti številki Cahiers je Godard izrazil misel, da se pozitivne stvari pokažejo, ko govorita vsaj dve osebi, dva scenarista v hollywoodski kantini, dva kritika v trenutku novega vala, danes morda Coppola in Wenders... Se danes s kom pogovarjate?*

**Truffaut:** Omenjate Godarda, toda primer je slabo izbran, ker le-ta pripada prav skupini hudih zavistnežev. Ko je Rivette dobil največjo finančno pomoč, ki so jo kdajkoli odobrili, dvesto milijonov za štiri filme, se je Godard v „Pariscope“ razpel: „Rivettovo zadovoljstvo je enako Verneuillevemu, vendar to ni moje zadovoljstvo. Rivette nima nič več človeškega.“ Potem je prišel na vrsto Rohmer, ko je ves svet občudoval **Markizo O.** Ko je Resnais dobil šest ali sedem Cezarjev za **Providence**, je Jean-Luc siknil: „Resnais po **Hirošimi** ni naredil nobenega filma.“ Kar se mene tiče, Godardovih sovražnih izjav sploh ne štejem več, on pa zaradi mene menda ne spi več. Vedno se mi je zdelo, da poklicno ljubosumje lahko najde svojo potrditev samo v umoru. Kako si kdo drzne opravljati isti poklic kot vi? Torej ga je treba ubiti ali pa se naučiti živeti z njim. Godard dobro pozna doraščajoča dekleta Valeryja Larbauda, ki so pogosto ponavljala besedo „prune“, da bi si izboljšala obrobo ustnic, in prepričan sem, da postaja njegov obraz zelo zloben od kremženja, ko reče: „Truffaut? Še nikoli ni naredil dobrega filma!“ Junak Bunuelovega filma **On (El)** je mnogo bolj odkrito dejal: „Sreča drugih mi greni srce.“

Če vam je res do tega, bomo o Godardu še govorili, lahko spravimo skupaj celo knjigo: „Da, da, res sem rekel Godard!“, toda treba je tudi povedati, da je za vsako umetniško delo potrebna določena samota. Če si predstavljate: dve nosečnici si lahko izmenjata nekaj podatkov o svojem stanju, o svojih pričakovanjih, in moreta pa si med seboj izmenjati nosečnosti.

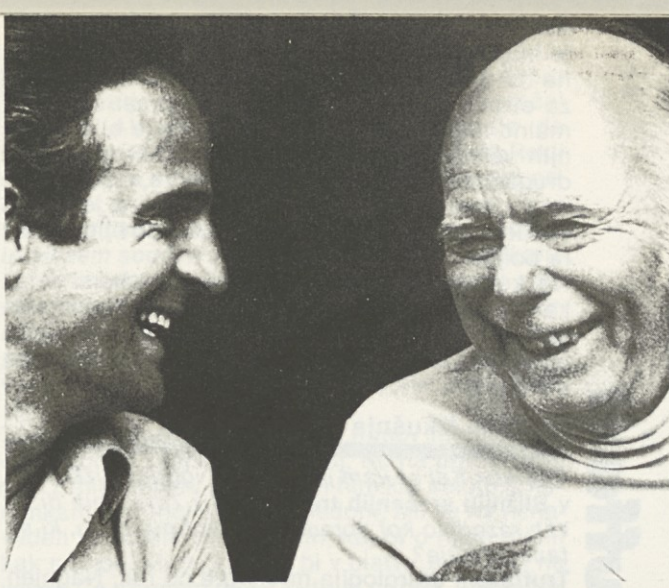
V stavku Marcela Duchampa je veliko resnice: „V umetnosti misli vsak nase, tako kot pri brodolomu.“ Ta stavek izraža vse, kar je umetnega v ideji o šoli ali skupini. Seveda, med snemanjem pogoltniš velik silovitih, strastnih misli, sovražnosti ali graj, za kar potrebuješ zaupnika, morda asistenta ali tajnico režije, in isto velja za igralce, ki morajo svoje težave izliti morda kaki frizerki ali kostumerki.

Res je, da so slučajna srečanja dveh cineastov precej mučna: „Kdaj začnete? Koliko tednov? Za kdaj je predvideno miksanje? In premiera?“ Zgodi se celo, da si pozabita zaželeli srečo. To je nekam mračno.

**Cahiers:** *In to, kar pravi Godard, kakor da je bil na začetku novega vala čas, ko so bile stvari možne?*

**Truffaut:** Ne, ne verjamem in vem, da se Godard pretvarja, da verjame. Celó v novovalovskem obdobju je prijateljstvo zanj funkcioniralo le enosmerno. Ker je bil zelo nadarjen in že sposoben pritoževanja, smo mu oproščali njegove podlosti, toda, vsi vam bodo povedali, da premetenost, ki je ni mogel več prikrivati, je že bila v njem. Ves čas mu je bilo treba pomagati, mu delati usluge in v zahvalo pričakovati kak nizek udarec.

Sloviti bratski dialog neorealitov verjetno ni bil nič boljši, toda rivalski prepiri so v Italiji bolj šarmantni, slikovitejši, s tikanjem in humorjem. Odo-bravam njihovo navado, da snemalno knjigo piše pet ali šest ljudi, jaz tega zaradi denarnih razlogov nisem mogel nikoli početi, včasih pa tudi zaradi obzirnosti do drugih. Nisem fanatičen pristaš samostojnega avtorstva. Ko Bresson najame Giraudoux, Bernanosa, Devico Orelansko ali Cocteauja, je močnejši kot če bi bil sam. Z užitek sem gledal Bressonov film z dialogi Marguerite Duras. V bistvu je važen samo rezultat in vpra-



Francois Truffaut in Jean Renoir

Truffaut



Ukradeni poljubi, 1968



Ameriška noč, 1973





šanja nečimrnosti je treba pustiti ob strani. Film je majhen otrok in stvari so razdeljene na dvoje: na tisto, kar je za otroka dobro, in na tisto, kar je za otroka slabo. Ko dobiš v roke ameriško snemalno knjigo, lahko uganeš, koliko je bilo prejšnjih verzij, kajti za vsako verzijo izberejo papir drugačne barve, tako da imate modre, rožnate, zelene strani in bele strani izvirnika. Jasno je, da se vedno vprašaš, ali prejšnje verzije niso bile nemara boljše!

Naj končam s filmom kot majhnim otrokom: tisto, kar mi je pri Renoirju in Hitchcocku vedno ugajalo in kar je ena njunih skupnih točk, je, da sta bila umetnika, ki sta imela raje svoje delo kot svojo osebnost.

**Truffaut**

### Igralska izkušnja

**Cahiers:** Kaj se vam je glede na igralsko izkušnjo v *Bližnjih srečanjih tretje vrste* v *Združenih državah* razodelo kot spremenba, kot mutacija, ki se tam zarisuje?

**Truffaut:** Futurologija mi ne gre od rok. Nagnjen sem k mnenju, da je sodobni ameriški film kljub svoji vitalnosti in čudežnemu komercialnemu uspehu manj dober od evropskega. Ko bo Holly-



Francois Truffaut v filmu *Bližnja srečanja tretje vrste* Stevena Spielberga

wood naredil film, kakršen je *Zakon Marije Braun*, ga bom šel trikrat gledat. Vsebina ameriških filmov je manj konvencionalna kot nekoč, toda ker je lažno nekonvencionalna, si vsi želijo konvencionalnost. Ko ljudje vidijo star film „Warner Bros“, ki se odvija z vso hitrostjo z lažnimi osebami v lažnih situacijah, toda v bliskovitem ritmu,

pravijo: „Zakaj zdaj ne delajo več takih filmov?“, ne da bi se zavedali, da bi prav tak film odklonili, če bi bil posnet danes, isti film, ki jih tako očara, ker je velik časovni odmik preglasil njihov kritični občutek. Isto se dogaja z mrtvimi igralci. „Zakaj danes ni več tipov, kot so bili Marcel Herrand, Louis Salou, Jules Berry?“ Toda saj so tu, Patrick Dewaere, Michel Serrault, Charles Denner, a vas ne presunejo, ker so živi, pa tudi zato ne, ker jih (zastonj) vidite na televiziji.

Če se povrnemo k sodobnemu amerškemu filmu, moram reči, da se mi zdijo nekateri filmi posledica številnih administrativnih pripomb, ko jih gledam, čutim najrazličnejše posege, ki nikakor niso filmu v prid. Včasih si rečem, da pomen Oskarjev pogubi določene filme. Vidite stransko osebo, poštarja, ki prinese telegram in začne igrati kot bi bil histeričen. Ljudje vam govorijo: „Ste videli, kako je najmanjša vloga dodelana?“ In ne morem si kaj, da ne bi pomislil, kako je producent zahteval ta prizor, da bi dobil Oskarja „for the best supporting actor“!

**Cahiers:** Lani sem imel v Ameriki občutek, da se zelo malo zanimajo za evropski film in še tisto malo zanimanja, ki so ga pokazali, so skoraj v celoti pokrili vaši filmi, ki so zadostovali za izoblikovanje globalne ideje o Franciji. Se tega zavedate in kako to doživljate?



**Truffaut:** Ne, ne, ne, ne boste me prisilili reči, da sem edini, sam, in da so drugi zanemarljivi! Spadam med kakih petnajst cineastov, katerih filmi se razmeroma pogosto prikazujejo izven Francije in ki so dobro sprejeti, dokler so projicirani s podnaslovi. Mislim, da Rohmera v Ameriki zelo dobro razumejo. In Chabrola tudi. Če gledamo vsakega posebej, noben od mojih osemnajstih filmov v Ameriki ni dosegel uspeha, kakršnega so imeli *Moški in ženska*, *Z ali Bratranec*, *sestrična*. Gre le za določeno navado. Zakaj bi bilo pomembnejše, da je film predvajan v Ameriki kot v štirih filmofilskih deželah Skandinavije. In Japonska? In Španija? Povsod so ljubitelji filmov in če je kakšna zgodba res francoska, ne da bi bila pariška, bo razumljena povsod.

### Pripadnost

**Cahiers:** Ideja, da komu pripadate, je zanimiva. V oddaji „Cineasti našega časa“ je spraševalce najbolj osupnila tendenca, da se umeščate v nekakšno osamljenost, hkrati pa se sklicujete na pripadnost.

**Truffaut:** Da, sklicujem se na pripadnost. Ne bi snemal filmov, če bi bil v Franciji edini, ki to počne. Kritizirati družbo je eno, misliti, da niste njen del, pa je otročje. Zelo modna tema „Trebaja izstopiti iz družbe“ ustreza fantom, ki so v mladosti trpeli zaradi premočne zaščite, to je nekoliko snobovska tema. Od *Štiristo udarcev* do *Divjega otroka* kažem ljudi, ki se hočejo integrirati, sodelovati. Ko sem bil mladenič, sem hodil z dekleti, ki so ponavljala Gidovo geslo „Družine, sovražim vas“, toda to me je spravljalo v smeh, kajti v devetih od desetih primerov so bili njihovi starši šarmantni in navdušen sem bil, ko sem bil povabljen k njim. V svojih filmih iz serije o Antoinu Doinelu kažem samo to.

Po pravici povedano, sprejemamo ideje, ki nam ustrezajo, ki so protiutež šokom, ki smo jih bili deležni, in sami moramo odkriti iskrenost, ki se skriva izza nasprotnih idej, kakršne sprejemajo tisti z drugačno biografijo. Chaplin mi je tako všeč prav zato, ker je največji, ki je obravnaval temo pripadnosti.

Ljudje, ki so intervjuvani, včasih menda doživijo osebnostno krizo, ki jih prisili, da se opredelijo proti drugim: nisem eden tistih tipov, ki postavljajo kamero na tla ... edini sem, ki zna odmontirati foto celico ... edini dobitnik Goncourtove nagrade sem, ki je delal v tovarni ... Zadnjič je v oddaji Jacquesa Chancela neki romanopisec dejal: „Zagotovo sem prvi Francoz, ki je bral Prousta v nadzvočnem letalu.“ To je blazno, da mora nekdo do te mere razglašati svojo enkratnost, to verjetno pride od vzgoje, od šolskega uspeha, od rivalstva z brati, to je res noro.

Ko sem snemal blizu Bombaya, za Spielberga,



sem prvič v življenju srečal ljudi, Indijce, ki se ne vidijo kot posamezniki niti ne kot žitna zrna med drugimi žitnimi zrni, naravnost, kot prah. Zelo star Indijec, ki je včasih statiral, je vprašal, kdaj bodo začeli film predvajati, nato je povsili glavo, da bi nam dal vedeti — kot nekaj popolnoma naravnega in nepomembnega — da bo tedaj mrtev.

**Cahiers:** Če vzamemo osebe iz vaših zadnjih filmov, dobimo vtis, da na zunaj niso marginalci, izgledajo kot integrirane ali integrabilne osebnosti, njihov način nepripadanja naj bi bil skrbnostnejši, notranji; to pomeni, da tudi potem, ko se integrirajo, vseeno počnejo nenormalne stvari, o družbi pa mislijo, da jih je osamila. Ne marginalnost, ampak neke vrste nori beg od „znotraj“.

**Truffaut:** Mislim, da sem v svojih prvih filmih hotel prepričati. Prikazoval sem tako imenovana „graje vredna“ obnašanja z željo, da bi bila sprejeta. Nato, vendar ne vem, od kdaj, sem se zanimal za prenapeta obnašanja, za osebe, ki jih razvema kaka fiksna ideja, še vedno z željo, da bi jih vzljubili. V bistvu se sprašujem, če tisto, kar postavlja evropski film nasproti ameriškem, ne tiči v temle: za ameriške cineaste je režija poudarjanje scenarija, za evropske pa nasprotovanje scenariju. Če je ta ideja pravilna ali deloma pravilna, bi bila režija pri nas vseskozi paradoksalno početje. Celo literarno je vsaka dobra pripoved paradoksalna: tip, za katerega smo mislili, da je to, je bil tisto, če ne se vprašamo, v čem je smisel zgodbe. Kje je torej alternativa za evropskega režiserja? Ali imate banalno, vsakdanjo zgodbo in z režijo iz nje izvlečete nenavadno plat, ali pa imate izjemno zgodbo in jo skušate narediti na videz normalno. Ta teorija je vredna svojega denarja in skoraj prepričan sem, da bi jo nekateri prijatelji odklonili, mislim na primer Alexandra Astruca ter še na Roberta Enricoja ali Costo Gavrasa, vse cineaste poudarjanja. O tem bi bilo treba povprašati Rivetta . . .

Oprostite, prejle ste me vprašali, kaj menim o dvanajstletnem molku med *Cahiers* in menoj, in morda se vam je zdelo, da nisem hotel odgovoriti. Leta 1968 ste objavili uvodnik, v katerem ste napovedali, da boste odtlej film v reviji proučevali v luči marksizma-leninizma; prav, sem si rekel, to se me ne tiče. Nekaj številčk sem samo gledal fotografije in nato ni bilo več niti fotografij in teksti so bili res težki za branje, zame nemogoči, ker nisem obvladal besednjaka. Vse to pripovedujem brez ironije. Ne mislim, da so šole zapori in kaj slaba tolažba mi je, da nimam izobrazbe, ki bi mi omogočila branje Sartrovega **Flauberta**, na primer. Skratka vedel sem, da se boste opredelili za neko novo vrsto filmov in da vam bodo moji vse manj ustrezali. In potem, po tradiciji naj bi bile mesečne revije namenjene komentiranju filmov, ki jih visokonakladni tisk zanemarja in, iskreno povedano, z mojimi filmi je bilo redkokdaj tako. Zelo mi je ugajal film **Hipoteza o ukradeni sliki** in prav po zaslugi tistega, kar je bilo o njem napisano v *Cahiers*, sem ga šel gledat. Kot sem vam povedal, mislim, da pravi boj cineastov ni s kritiki niti z industrijo, temveč z indiferentnostjo občinstva. Pravzaprav ne vem, če so *Cahiers* komentirali na primer **Divjega otroka** in domnevam, da ta komentar ne bi mogel biti zelo naklonjen filmu. Edinokrat, ko sem občutil nekakšno zagrenjenost in osamljenost, je bilo po premieri **Dveh Angležinj**, kajti kljub pomanjkljivostim mi je bil film všeč in čutil sem se z vseh strani odklonjenega. A nič hudega.

Potem ste od politike prešli k semiologiji. Dobro vem, da je tu nekaj zanimivega. Ne bi porabil petih mesecev za montažo **Zadnjega metroja**, če ne bi vedel, da podobe povzročajo določene učinke glede na način, kako manipuliramo z gradivom. Iz razporeditve svetlobe znotraj kadra, iz nepričakovanega zaporedja kadrov, iz razmerja med dvema planoma se porajajo zakoni, ki niso bili nikoli formulirani, ki jih odkrivamo na montažni mizi, da bi jih takoj pozabili in znova odkrili v naslednjem filmu. Vse to področje je neobdelano, kajti tisti, ki ga raziskujejo, nimajo intelektualnih možnosti,

da bi o njem govorili, tisti pa, ki imajo intelektualne možnosti, nimajo izkušenj z montažno mizo. Nazadnje sem se razjezil na *Cahiers*, ker dobro poznam veljavo Andreja Bazina v svetu, in vprašal sem se: „Ali se fantje, ki to pišejo, zavedajo, da nihče ne more prevesti *Cahiers* v tuji jezik?“ Rekli mi boste, da mora v vsaki deželi vsekakor biti nekaj tipov, ki lahko razumejo . . .

**Cahiers:** Lani sem v Ameriki predaval semiologijo in bil sem soočen z nekakšno zelo resno karikaturjo, zelo ameriško priredbo stvari, o katerih smo razmišljali in pisali med leti 1970 in 1975, in namučil sem se, da sem jim predaval dvakrat preprosteje in bolj neposredno. In mislim, da ste v vašem odgovoru zelo „ameriški“, ker pravite: interpretacija se me ne tiče.

**Truffaut:** Interpretacija mojih filmov me zanima, če jo dobim kasneje, od zunaj. Ko na primer končam z miksanjem, si ogledam film kot celoto, z nekoliko distanciranim pogledom, zdi se mi nenavaden in včasih se vprašam, kaj bi o njem mislil kak psihoanalitik, vendar bi v bistvu tega raje ne vedel. Če vzamem najizrazitejši primer, zaključek **Štiristo udarcev**: če bi uganil, da bo otrok, ki pride na morje (fr. la mer), interpretiran v razmerju do lika svoje matere (fr. la mere), vam zagotavljam, da ga ne bi naredil, poiskal bi kaj drugega! Esejist ni nikoli dovolj inteligenten, toda pripovedovalec zgodbe se zaveda svojih meja. Mislim, da je bolj ostati naiven, če delamo na področju fikcije.

**Cahiers:** Kratko besedilo Henryja Jamesa o „Hitchcocku“, ki ste nam ga posodili, bi lahko po mojem mnenju uporabili tudi glede nekaterih vaših filmov: ideja o nekom, ki se na zunaj zdi banalen, vendar ga preveva nekakšna notranja norost.

**Truffaut:** Ne, ne, besedilo Henryja Jamesa se po moje nanaša natančno na Hitchcocka. Bazin je bil precej zadržan do Hitchcocka, a kljub temu je prav Bazin prvi uporabil ključno besedo, besedo **ravnotežje**. Poglejte Hitchcockovo silhueto, videli boste, da se je ta človek vse življenje bal, da bi izgubil ravnotežje. To je še ena njegova skupna točka z Renoirjem, ki ga je — morda zaradi očeta — obsedla paraliza. V Renoirjevem opusu je nešteto zlomljenih nog, spodrstov, pavec, palic. In Hitchcock! . . . V Ameriki sem srečal profesorja Hughja Graya, ki je prevajalec Pindarja in Bazina! To je čudovit človek, ki govori francosko z zaprtimi očmi, da bi bolje okusil vsako besedo. Leta 1910 je bil v kolegiju Saint-Ignatus pri Londonu, v istem razredu kot Hitchcock. Zelo dobro se ga spominja kot majhnega, okroglega dečka, ki se med odmorom edini ni igral na dvorišču. Prislonjen k zidu je gledal svoje male tovariše, ki so se igrali z žogo, s prezirljivim pogledom in z na trebuhu prekrizanimi rokami. Očitno je, da si je Hitchcock organiziral vse svoje življenje tako, da nikomur ne bi prišlo na misel, da ga mahne od zadaj. Po prvem srečanju z njim, okrog leta 1940, je Selznick pisal svoji ženi: „Srečal sem Hitchcocka. Še kar simpatičen je, vendar ni eden tistih, ki bi jih vzel s seboj na taborjenje.“

No, najbolj tipična podoba Hitchcocka je podoba nedolžneža, ki od nikogar nič noče in ki se je znašel na žlebu, ki se bo vsak čas odlomil.

## Okupacija

**Cahiers:** Če se vrnemo k temu, kar ste rekli o meoarih igralcev in igralc: najbolj vas pritegne, pravite, obdobje okupacije. Zakaj?

**Truffaut:** Zares, vsakič ko odprem knjigo sodobnih spominov, grem naravnost k poglavju, ki obravnava čas okupacije, saj si tako lahko ustvarim sliko avtorja, njegove iskrenosti, njegovega načina gledanja. Med avtobiografijami igralcev je avtobiografija Jeana Maraisa daleč najbolj poštena. Druge knjige so zanimive, a v njih pogosto nalitete na iste neresnice. Ravnatelj in ravnateljice gledališč zmerom pravijo: „Nemški častniki so bili v vseh gledališčih, v mojem pa ne.“ V resnici so Nemci šli povsod, videli vse, prednost pa so dajali Comedie Française.

Veliko let sem odganjal misel na film o okupaciji, ker si nisem upal zaradi **Žalosti in usmiljenja** (Le



Chagrin et la pitie) Marcela Ophulsa. S svojim prepričljivim soočanjem različnih oseb v različnih trenutkih njihovega življenja, z uravnavanjem idej in občutkov je zame to morebiti edini film s proustovskim vonjem. V zvezi z **Žalostjo in usmiljenjem** so v tedanjem nestrpnem okolju napisali veliko pristranskih reči. Komunisti so imeli občutek, da so pomanjkljivo prikazani, gaullisti prav tako, jaz pa sem prepričan, da bo postajala pomembnost tega filma vse večja. Leta '68 je **Žalost in usmiljenje** soočal preteklost s sedanostjo, danes pa ves (ta) film vari preteklost in se mu dogaja, da daje dragocene podatke tako stanju duha iz '68 kot tudi iz obdobja okupacije.

Potreboval sem torej nekaj časa, da sem se spustil v podjetje, katerega ambicije so manjše, v kroniko nekega pariškega gledališča med 1942 in 1944. **Zadnji metro** ni tisti film, ki bi ga lahko naredil o okupaciji in ki ga bom nekega dne morebiti naredil; bil bi film o fantiču, ki odkriva laži odraslih. Ob začetku vojne sem imel osem let, ob koncu dvanajstih, v vmesnem času sem odkril svet, katerega natančen odsev sem znova našel samo v Clouzotovem **Krokarju** (Le Corbeau), ta svet odraslih, ki se mi je v moji adolescenci prikazal kot svet gnilobe in nekaznovanosti.

**Cahiers:** *Istočasno pa ob pogledu na celoto vaših filmov nimamo vtisa, da bi se približevali sklepu takega tipa kot je Hitchcockov v Senci dvoma* (Shadow of a Doubt), po katerem je svet svinjak.

**Truffaut:** Ne, ne, jaz nisem puritanec. Hitchcock se je umaknil iz sveta in gledal nanj z neko nezasišano strogostjo. Ko pravim, da je praktičar film kot religijo, to ni interpretacija z moje strani, to je resnica. Hitchcock sam je v najini knjigi večkrat uporabil ta izraz: „Ko so se težka vrata studia spet zaprla za menoj“ . . . Strinjam se z vami, da je Hitchcock tisti, ki večkrat govori skozi usta Josepha Cottena v **Senci dvoma**. Hitchcocka, kakršen je bil, vidim tudi v **Razvpiti** (Notorious), ko gre Claude Rains sredi noči trkat na vrata matrine sobe, da bi ji kot kak krivi fantič povedal: „Mati, oženil sem se z ameriško vohunko.“ Hitchcocka spet najdemo v tistem prizoru **Spovedujem se** (I Confess), ko mežnar pravi svoji ženi Almi, ki je prikazana kot angel: „Midva sva tujca, v tej deželi sva našla zaposlitev, ne bova pripominjala . . .“ Hitchcocka, ki je zmožen določene verbalne vročnosti, vidim za sodnikom Charlesom Laughtonom, ko se vrne domov, kosi z ženo, ko moleduje za prizanesljivost do Alide Valli, prešuštnice in morilke, in ji odgovori: „Ne, Paradine mora biti obešena!“

Drugače rečeno, ne zanima me ritualno pojavljanje Hitchcocka v njegovih kratkih vinjetah, ampak trenutki, ko vidim, da se prebijejo na dan osebna čustva, vsa njegova zadrževana in osvojenost nasilnost, ta povsem enkratna zmešnjava prizorov ljubezni in prizorov umorov. Zanimivi cineasti se skrivajo za različnimi osebami. V Hitchcockovem primeru čutim, da je vložil velik napor, da bi pripravil publiko do tega, da bi se identificirala s prvim mladim zapeljivcem, medtem ko se on, Hitchcock, ni skoraj nikoli identificiral z junakom, ampak največkrat z drugotno vlogo, z zasmehovanjem moškimi, Claudeom Rainsom, Jamesom Masonom, pošastnejem, zavržencem, s tistim, ki nima pravice ljubiti, ali z moškimi, ki gleda, ne da bi bil udeležen. Ob tem pa je vseeno moral opravljati svoje delo in držati publiko za roko, poznal je pravilo in je vedel, da se je publika pripravljena identificirati le z njegovo-malce izboljšano predstavitvijo, naložil si je torej ogromno prisilo in zdi se mi, da veliko lepot njegovega dela



izvira iz te prisile. Kar največkrat je moral prestaviti v prakso svoj slogan „*Bolj ko je zlikovec uspel, bolj uspel je film*“.

### Pogum, pogum

**Cahiers:** *Mar ni nesporazum ali nesmisel, če imajo ljudje, publika in kritika težnjo jemati vaše filme bolj optimistične, kakor so? Vaši filmi se nam vendarle zdijo nekoliko obdelani skoz nekakšno idejo smrti; to je vsaj v vaših najnovejših filmih dovolj razvidno.*

**Truffaut:** Ne, jaz sem optimist v vsakem primeru ljubim življenje, to se v mojih filmih najbrž vidi, to lahko draži tiste, ki življenja ne ljubijo, še bolj pa one, ki se delajo, da ga ne ljubijo. Edino kar me je motilo pri Sartru, ki je bil vendar zelo pošten, je bilo, da je dopuščal misliti o sebi, da ne ljubi življenja, pri tem pa vam bodo vsi, ki so ga poznali, zadržali nasprotno. V svojem zadnjem intervjuju, dva meseca pred smrtjo, je rekel približno takole: „Živeti mi je še pet let, pravzaprav mislim, deset...“. V tistem intervjuju je prvič govoril o upanju...

Skratka, pogosto povedem s seboj prijatelje gledat **Johnny je dobil puško** (*Johnny Got His Gun*), in ko pridejo ven vsi prsteni in sesuti, jim rečem: „Kako, mar niste videli, da vliva entuziazem?“ Zame to sploh ni protivojni film, protivojna plat je zgolj naznačena z napisi v zadnji špici. Ta tip, Johnny, ki nima več rok niti nog in niti obraza, ampak samo prsi, zadnjo polovico glave, trebuh in spolovilo, bi bil lahko preživel v kakšnem mersarskem karambolu na avtocesti med potjo na vikend. Gre torej za skrajni primer preživetja. Zdravniki menijo, da gre zgolj še za motorične odzive brez posegov zavesti. Zavest pa je tu, omogoča mu, da interpretira zaželene in nezaželene spremembe v njegovi hospitalizaciji. Odzove se na sončni žarek, ki mu pade na telo, negovalka ga ljubkuje, mu povzroča ugodje, in uspe mu, gibaje z okrovčkom, ki mu nadomešča obraz, da se izrazi z morsejevimi znaki in da ga razumejo. Seveda je pokončan, toda ta komunikacija za vsako ceno me navdušuje. Všeč bi mi bilo, če bi bil naredil ta film, tu gre konec koncev za bistveno. Malo je filmov, ki pripovedujejo zgodbo o telesu, malo je mesenih filmov, malo je filmov, ki rečejo, da je važno biti dobrega zdravja in da je življenje dragoceeno.

Ob podobi cineasta v smokingu, ki na festivalu v Cannesu predstavi film, katerega junak si petnajst sekund pred napisom Konec porine nož v trebuh, sem zmerom zaprepaden. Če snemam s

**Truffaut**



can-Pierrelom Leaudom, rečem, to zjutraj pri-  
de: „Torej, danes pogum velja, kajne?“ V petdeset-  
tih letih je bila neka dobra češkoslovaška risanka  
Mož-vzmet (L'homme a ressort)... Chaplin v svojih  
Spominih odlično povzame svoje delo: „Gre za to,  
da se osebe potunka v sitnosti in jih nato povleče  
ven.“

**Cahiers:** *Povleči jih ven, to vam pomeni končati s  
happy endom?*

**Truffaut:** Zadnji kolot **Adele H.** predstavlja zame  
srečen konec: Adele in poročnik Linton se sreča-  
ta, a ona ga ne prepozna, torej je osvobodjena lju-  
bezni, katere teža je postala neznosna. Predpo-  
stavljam, da je bilo zadnjih štirideset let v življe-  
nju Adele, ki jih je preživela v bolnišnici Saint-  
Mande, najboljših in najmilejših v njenem življe-  
nju. Julien Davenne, oseba iz **Zelene sobe**, ljubi  
svoje mrtve brez žalosti, kaže enako vznemirje-  
nost kakor bibliofil ali zbiratelj znamk. Tu imamo  
z njegovo smrtjo spet srečen konec: v kapeli je  
ostalo eno mesto za eno svečo. Davenne razume,  
da za njegovo!

Delavci so med snemanjem nadeli filmu vzdevek  
„Mož, ki je ljubil plamene.“

Ta filma sta očitno obravnavana kot komorna gla-  
sba, imata elegično plat, iščeta vizualno enovi-  
stost, nasprotujeta ideji raznolikosti.

**Cahiers:** *Ali kot cinefil gledate s strani starega ki-  
na, klasičnega kina, ali pa ste v položaju, ko bi ho-  
teli in mogli preplašiti nove talente, prežeč na to,  
kar se danes dela novega?*

**Truffaut:** Kakopak, teža vseh teh filmov iz prete-  
klosti pritiska na inspiracijo. Od dvajsetega leta  
dalje so me v glavnem impresionirali filmi, ki so  
jih snemali nehollywoodski, skoraj amaterski re-  
žiserji, **Morilca za medenih mesecev** (Honeymoon  
Killers), **Johnny je dobil puško**, **Billy Bud**, **Prsti**  
(Fingers) in tradicionalni ameriški filmi so se mi  
zazdeli manj lepi, manj inventivni. Kako bi radi  
posneli thriller, ki ne bi bil superioren, ampak vsaj  
enak na primer **Velikem snu** (The Big Sleep)? To je  
nemogoče.

**S Streljajte na pianista** sem skušal narediti film,  
ki ne bi bil videti niti francoski niti ameriški, to se  
je začelo z izbiro Aznavourja in njegovih armen-  
skih bratov. Fassbinderjevega dela ne poznam do-  
bro, a zdi se mi, da je z **Zakonom Marie Braun** pre-  
koračil oviro kinofilmskega filma. V tem filmu se  
da najti križanje mnogih vplivov, od Godardovega  
**Prezira** (Mepri) do Douglasa Sirka prek Brechta  
in Wedekinda, vendar imamo resnično romanesk-  
no in poetično zgodbo, konflikti vseh vrst postavl-  
jajo v ospredje le osebe, prikazane s plemenitost-  
jo. Druga odlika tega filma, ki ga približujejo Vi-  
scontijevi **Sandri** ali celo Muranu, je enakost gled-  
danja na moške in ženske, kar je dovolj redka  
stvar. Fassbinder ljubi moške in ženske, ne dela  
diskriminacije med telesi; golota črnega G.I.-ja,  
ne tolstega, a odkrito rečeno debelega, se pridru-  
žuje lepoti gole čarovnice v **Dnevu jeze** (Dies irae).

**Cahiers:** *Eden vidikov vašega dela je, da daje  
vtis, kakor da so vaši filmi poprej dobivali hrano iz  
vaje dejavnosti kritika, cinefila, potem pa gre to  
naprej, vse bolj nastaja vtis, da je vse ostalo za-  
daj, kakor spodnji del rakete, in da gre za neko vr-  
sto stroja, ki se hrani le še iz samega sebe, vključ-  
no formalno.*

**Truffaut:** Tako je, beseda *opus* (oeuvre) je ohlapna.  
Problema iskanja tem resnično ne poznam. Že  
vnaprej imam načrte filmov, kakor tudi čas, da jih  
naredim. Nikoli nimam ničesar povedati, še ved-  
no pa imam kaj pokazati, na primer o materah, ta-  
ko o moji kakor o drugih. Spočetka so me privlačili  
otroci, saj sem trpel zaradi tega, ker sem bil edi-  
nec, in sem imel zelo rad pet malih mulcev. Svoj-  
čas sem hotel, v maniri **Paisa**, narediti film, se-  
stavljen iz petih epizod o otroštvu, a na koncu ni-  
sem bil zadovoljen z **Mulci** in sem raje razširil dru-  
go zgodbo, Antonov pobeg, da bi iz nje naredil **Šti-  
risto udarcev**. Petnajst let pozneje sem za **Žepni-  
no** zbral in medsebojno pomešal ostale zgodbe.  
To nagnjenje do otrok je sreča, saj me je obvaro-  
valo pred nevarnostjo, da bi kopiral režiserje, ki  
sem jih občudoval...

No, za otroke in zenske, slednjic ljubezen, ki na-  
stoipi v **Streljajte na pianista**. Po **Julesu in Jimu**  
sem se vsakega svojega filma lotil z zamisljivo, da  
bi enega svojih predhodnih filmov postavil v proti-  
slovje ali pa ga dopolnil, iz česar so nastali ciklu-  
si ali skupine, katerih se nisem bil zmerom zave-  
dal, razen kar zadeva seveda Antoina Doinela. **An-  
gležinji** je odgovor na **Julesa in Jima**, ki se mi ni  
zdel zadosti fizičen. **Zelena soba** podaljšuje **Ade-  
le H.**, ki ni bil dovolj vibranten. Moč za nadaljeva-  
nje črpaš iz nezadovoljstva in iz gotovosti, da ti je  
spodletelo. V relativnem si do grla.

## Breme preteklosti

**Cahiers:** *Ljudje Novega vala so tvorili prvo gene-  
racijo cinefilskih cineastov, ki so o filmih poprej  
pisali, jih veliko videli in ki so terjali očetovstva,  
modele. Minilo je dvajset let, kino je naredil še  
več filmov in se vzpostavil kot kultura. Zdaj postane  
težko videti vse filme, pride torej do dveh poja-  
vov hkrati: do več kulture, a čedalje manj žive. Če-  
sto se dogaja, da cineaste naše generacije (med  
30 in 35 leti) filme, ki so jih gledali, ovirajo, priti-  
skajo nanje s preveliko težo. Se ne bojite, da bi se  
zaradi tega kulturnega bremena izgubilo nekoliko  
naivno razmerje do cineastovega publika, ki ga vi  
do neke mere ponazarjate; mislim na aspekt „zla-  
ti časi so za nami“?*

**Truffaut:** Da, zlati časi so prav zares za nami. Z  
vsakim desetletjem je teže začeti. Zakaj so največ-  
ji režiserji tisti, ki so začeli med leti 1920 in  
1930? Naše mnenje o **Bengalskem tigru**, **Grofici  
iz Hong Konga** (A Countess From Hong Kong),  
**Nabodenemu desetarju** (Le Caporal epingle), **Mir-  
ni človek** (The Quiet Man), **Rdeči liniji 7000** (Red  
Line 7000) je lahko kakršnokoli, a ko jih gledamo,  
smo prepričani, da nobenega teh filmov ne bi mo-  
gel posneti (na tak način) nekdo, ki bi začel po le-  
tu 1930. Zares bi bilo treba analizirati ta fenomen,  
vendar to ni lahko. Možno je misliti, da so vsi tisti  
režiserji, ki so začeli deset ali petnajst let pred  
zvočnim filmom, v času nemega filma rešili tako  
težavne probleme, da jih ni moglo nič več prestra-  
šiti in so bili prepričani, da se bodo spet ujeli na  
noge. Izostanek dvoma in bojzani v filmih Forda  
in Hawksa je osupljiv.

Ne zadostuje reči, d so bili režiserji nemega filma  
prisiljeni pripovedovati vizualno, treba bi bilo na-  
šteti vse priložnosti, ki jih, soočeni s problemom,  
zagrabijo, da bi izbrali najradikalnejšo rešitev.  
Katerikoli režiser, ki je izšel iz zvočnega filma in  
bi moral posneti **Bengalskega tigra**, bi si rekel:  
„Dobro, pa se bom izmazal z velikimi plani in pre-  
miki“, da bi se izognil nevarnosti, da bi bil sme-  
šen. Fritz Lang pa v celoti sprejme nase naivnost  
scenarija, načrtuje prizore v splošnem planu in  
rezultat ni nikoli smešen. V **Grofici iz Honk Konga**  
sta presenetljivi organizacija dekorja, ki je zasno-  
van tako, da ni izgubljenih sekund, in praksa reži-  
je, ki je zelo razdrobljena, a lateralna, kakor v  
Chaplinu iz leta 1913. Premiki aparata pri filma-  
nju fiksnih kadrov so izvajani z leve proti desni in  
od nazaj proti naprej, nikdar pa poševno, in v svoji  
jasnosti, natančnosti in dinamiki so genialni. V  
delu izvajalcev, ki so začeli za časa nemega fil-  
ma, je *odločilni* vidik, ki je bil pozneje nepoprav-  
ljivo izgubljen.

## Amerika brez Renoirja in Hitchcocka

**Cahiers:** *Kakšna bo zdaj za vas Amerika, po smrti  
Renoirja in Hitchcocka? Enaka kakor prej ali ne?*

**Truffaut:** Ne, ne bo več enaka. V Ameriko sem red-  
no odhajal osemindeset let ur po vsakem sne-  
manju, da bi znova zajel zrak in obiskal Jeana  
Renoirja. Ni se mogel več vrniti v Francijo in četudi  
je bil obdan s toplino, je imel potrebo govoriti  
francosko in slišati novice iz Pariza. Zelo rad je  
imel Rivettea. Telesno je Renoir zelo trpel, a je del-  
lal vse dni. Nekoč se ni zanimal za svoje preteklo  
delo, a Dido, njegova žena, je vseeno zbrala vse  
njegove 16-milimetske filme in on je bil zadovol-  
jen, da jih je gledal po večerji, včasih je izrekel o  
svojih filmih zelo stroge besede, a je vedno občuo-  
doval Michela Simona ali Jeana Gabina. Navse-

# Truffaut



zadnje je bil **Francoski kankan** (The French Cancan) tisti, ki ga je najraje gledal zaradi različnih razlogov, ki jih je lahko uganiti. Nikdar ni izgovoril trpkega ali grenkega stavka, ni govoril o smrti, vse do konca je imel zelo veliko željo po življenju. Ko sem ga v letu 1974 prvič zapustil po dolgem bivanju pri njem, da bi se vrnil v Pariz, sem mislil, da ga ne bom videl nikoli več, pa je zdržal še pet let in objavil štiri knjige. Danes neprestano odkrivajo načrte, rokopise, sinopsise, in jasno postaja, da je moral pripraviti stotino filmov. Dasiravno redko dosežemo 84 let, je smrt Jeana Renoirja zaradi te mešanice genija in dobrote, ki je impresionalna vsakogar, zares žalostna.

**Cahiers:** Boste zaradi tega poredkeje hodili v Združene države?

**Truffaut:** Šel bom, ko bom imel tam kaj delati. Mogoče bom večkrat šel v New York, ki je odločno bolj stimulativen kot Kalifornija!

## Delo za televizijo

**Cahiers:** Si ne želite delati za televizijo?

**Truffaut:** Pač, vendar mi tega nihče ni predlagal razen Braunbergerja, ki je hotel, da bi naredil življenje Victorja Hugoja v osmih urah in po Aragonovi snemalni knjigi. Rekel sem, da ne in da bi v vsakem oziru raje izbral Raymonda Queneauja, ki je malo zatem umrl. Če bi mi predlagali Grofa Monte-Crista ali Brez družine (Sans famille), bi le težko odklonil, slednjič pa bi se varneje počutil pri zasebni televiziji. Če bi United Artists odklonila financiranje **Divjega otroka**, bi ga gotovo nesel ponuditi na televizijo. Mreža TF 1 je skupaj s SFP in Carosse koproducent **Zadnjega metroja**, bili so zelo korektni, niso zahtevali na vpogled niti metra filma pred standardno kopijo; to je nov način financiranja filmov z denarjem davkoplačevalcev ali onih, ki plačujejo televizijsko naročnino. Včasih mislim, da je težko biti zares levičar, ko snemaš film, na primer, če se snemanje prekine zaradi stavke... Še slabše od tega je — zamislite si, da zmanjka elektrike, medtem ko v laboratoriju razvijate rushe; to je dan izgubljenega dela, ki ga morda ne bo več mogoče znova opraviti. Piscu, ki sistematično ovaja vse dežele, v katerih ne spoštujejo človeških pravic, bodo tu in tam morda njegove knjige prepovedali, a to ni najhuje. Zamislite si usodo tako ognjevitnega cineasta; kaj se zgodi, če bo njegov film za osem milijonov frankov prepovedan v tridesetih ali štiridesetih državah, kako bo producent zbral vloženi denar? Drugače rečeno, cineast je pokrovitelj, v vsakem primeru je po sili razmer pokrovitelju blizu, uporabljam besedo *blizu*, ker nisem zadosti levičarja, da bi uporabil besedo *sokriv*.

Ko delate film in ker je to dejavnost, ki prinaša velike odgovornosti, implicitno privolite v družbeni red, imate željo, da bi vse potekalo normalno. Reči, „treba je vse razbiti, vse destruirati“ in istočasno delati film je nekoliko protislovno.

**Cahiers:** Tega ne pravi danes nihče več!

**Truffaut:** Da, toda ko so to govorili, je bilo prav malo prepričljivo.

## Epizoda o prodajanju Cause du peuple

**Cahiers:** Kaj vas je napeljalo k temu, da ste prodajali **Cause du peuple**?

**Truffaut:** To je bilo v letu 1970. Vsak dan sem prebiral v *Mondu*, da je policija aretirala tega ali onega prodajalca **Cause du peuple** in da so bile te aretacije ilegalne, saj prefektura časopisa ni bila prepovedala. Ko sta Sartre in Simone de Beauvoir od znanih ljudi zahtevala, naj prodajajo časopis na ulici, sem takoj odšel tja, ker imam rad tiskane stvari, bodisi knjige bodisi časopise, in sem **Fahrenheit** posnel v tem duhu. Ko sem prišel tja, sem znova srečal staro prijateljico Marie-France Pisier, ki sem jo bil izgubil izpred oči po **Ljubezni pri dvajsetih**, in zvedel, da je Godard, ki je tedaj veljal za čistega in težkega militantneža, zapustil zbor in odšel domov, ker se je ustrašil, da bi ga aretirali. Pet ali šest oseb je storilo isto kakor on. Drugi, ki so imeli na skrbi kakšnega svojca, a so se vseeno hoteli udeležiti, so nam bili za sprems-

tvo, ne da bi razdeljevali časopis, a pravičnivo, da bi pričali o tem, kar bi videli. No, potem smo se spustili po ulici s Sartrom in njegovimi prijatelji. Ganila me je Simone de Beauvoir, pri kateri je bilo videti, da se za njenim pogumom skriva vznemirjenost, in začeli smo razdeljevati **La Cause du peuple**. V nekem trenutku sem opazil, da sem edini, ki prodajam časopis, drugi so ga delili zastoj, vzel sem bil navodilo dobesedno! Pet minut pozneje je Sartra pograbil mlad kifeljc, ki mu je dejal: „Sledite mi!“ Tedaj smo vsi sledili policaju, vse do trenutka, ko se mu je približal mimoidoči in mu dejal: „Se zavedate, da aretirate Nobelovega nagrajenca?“ Tedaj nas je kifeljc vse ostro premeril, ovedel se je, da je v zagati in je pričel hoditi hitreje in hitreje, da bi nas razsejal. Bilo je kot v Chaplinu.

Osem dni pozneje je Sartre organiziral drugo manifestacijo, obširnejšo in na širokih bulvarjih, tokrat je bil tam Godard, to je postalo *must* in časopis ni bil nikdar več zasežen. Vseeno pa je prišlo do procesa, ki se je vlekel, in ko sem poslal svoje pričevanje predsedniku sodišča, sem mu napisal: „Mislim, da je bil Jean-Palu Sartre aretiran zato, ker je nosil ponošen jopič iz semiša. Jaz sem prišel skoz, ker sem nosil belo srajco in kravato. Treba se je torej obleči po nedeljsko, če hočete v miru prodajati časopise na ulicah Pariza.“

## Nesoglasje z Godardom

**Cahiers:** Dogaja se dandanes, da govorijo ali prenašajo govorice, kot so: Godard, Truffaut et. Co. so v določenem trenutku kljub vsemu ustvarili kino, a Truffaut je zdaj urejen, Godard je asocialen. Niso se še otresli določene manire. To je neprijetno, se vam ne zdi?

**Truffaut:** Prepuščam vam, da menite, da sem „urejen“, vendar ostajam skeptičen glede Godardove „asocialne“ plati. Ko cineast prosi za predum od subvencije, odpošlje svoj dosje, ko je kandidat za kakšen festival, predstavi svoj film selekcijski komisiji, Godard pa zavrti telefon, kosi s predsednikom tega, direktorjem onega, zaupajte mu, njegovo svetovljansko življenje je perfektno organizirano, četudi v intervjujih igra osamljenega mučenika in organizira domenke, da bi loščil prestižno podobo obstranca.

Jean-Luc je bil zmerom zelo preokupiran s *kaj bodo o tem rekli*. Ko sem odhajal v Anglijo snemat **Fahrenheit 451**, mi je že rekel: „Ne razumem te. Če bi bil na tvojem mestu, bi naščuval tisk in rekel: pogledjte, kako je to neokusno, Francija mi ne dovoli snemati tega filma v moji deželi, prisiljen sem zapustiti domovino, itn.“ To je tipično njegov način. V trenutku alžirske vojne je bil edina zares učinkovita peticija Manifest 121, ki je opogumljal vojake iz kontingenta, naj dezertirajo, oziroma, naj ne izvršujejo ukazov. Ta tekst je zares povzročil škandal in prispeval k hitrejši neodvisnosti Alžirije. On je kratkomalo odklonil, da bi ga podpisal.

Neiskrenost ne sme imeti nič s tem in niti za trenutek ne pozabljam, da je Godard naredil nekaj najlepših francoskih filmov po letu 1959, a ker tako rad denuncira svoje sodobnike, se primerja z njimi, da bi izpadel v ugodnejši luči, jim deli lekcije in jih ponižuje, se mi zdi, da smem reči tistim, ki jih morda plaši ali terorizira, naj ga ne jemljejo preveč resno. Nihče ne sme nikomur dajati lekcij. Pustimo politiko in se vrnimo h kinu.

Ker je igralcem vedno dajal dobre vloge in ker zna uporabiti njihovo vrednost, ne bo Godard nikoli imel hudih problemov s snemanjem filmov, torej nima nobenega motiva, da bi se pritoževal. Sicer pa se mi zdi, da se ne bi smel noben cineast pritoževati razen Roberta Bressona, ki se nikoli ne pritožuje! Zakaj Bresson? Ker je skoraj sam, ki hoče ustvarjati zunaj sistema zvezdnikov, zavračajoč celo poklicne igralce. Zaradi tega mora pluti med mecenatom in subvencijami, a v tem je skoraj sam, mogoče s Tatijem, ki je sam svoj zvezdnik. Od Romy Schneider do Isabelle Huppert prek Catherine Deneuve, od Yvesa Montanda do Jacquesa Dutronca prek Deweara, Noireta, Serraulta, Depardieuja, Venture, Delona je v Franciji do-



rih dvajset zvezdnikov, ki berejo vse in ki jih osupnejo slabosti scenarijev.

**Cahiers:** In vi, ste si kdaj želeli biti igravec?

**Truffaut:** Ne gledam nase kot na igralca, le kot na priložnostnega tolmača. Ko sem v Londonu snemal **Fahrenheit 451**, so imeli igralci dublerje, ki so zavzeli svoja mesta med pripravljanjem luči, in opazil sem, da so dublerji, vajeni angleškega kina fiksnih kadrov, imeli odpor do premikanja znotraj dekorja. Ko sem često pripravljajal plane — sekvence z Nicholasom Roegom, sem se večkrat postavil na mesto Oscarja Wernerja in opazil sem, da je pred kamero inspiracija za režijo dokaj različna. To me je napeljalo k odločitvi, da bom igral vlogo doktorja Itarda v **Divjem otroku**, vzel otroka v popolnejšo oskrbo in igral absolutno nevtralnost. Ista vaja je v **Ameriški noči**, kjer krožim med igralci, namesto da bi jim dajal znake iz daljave.

V **Bližnjih srečanjih tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind), kjer bi se slednjič moral počuti kakor igravec, nisem nikdar imel vtisa, da igram vlogo, ampak le, da posojam svojo telesno ovojnico. Spielberg mi je pokazal dva tisoč krokijev iz svojega storyboarda, vedel sem torej, da hoče dobiti velik strip in da lahko spravi v kovček knjigo Stanislawskega, ki sem jo kupil za to priložnost. Hotel sem biti idealen igravec, tak, ki ne postavlja vprašanj, hotel sem, da Spielberg ne bi nikdar imel skrbi zaradi mene. Za nekatere prizore je premike kamere uravnaval računalnik, da bi bila zamčena preciznost nadaljnjih trikov, mi smo torej lahko takoj preverili rezultat na televizijskih sprejemnikih. Gledal sem torej podoba in si rekel, da bi bilo ljubkeje, če bi nekoliko odstranil roko, da bi bila silhueta jasnejša. Bilo je resnično zadovoljstvo.

Igra igralca-režiserja je vedno posebna, zdi se mi, da sem nekaj o tem napisal v zvezi z Orsonom Wellesom. Različna je ne le igra, ampak tudi vodenje režije.

Če igram v prizoru z več igralci, zapustim kader, ko v njem nimam več kaj govoriti ali početi in se vrnem poleg kamere, da bi sledil prizoru, če pa bi šlo za igralca, bi ga postavil na mesto, od koder bo pozneje nadaljeval, in ga tam zadržal vse do konca plana. Vstopi v kader in izstoipi iz njega so torej v filmih igralcev-režiserjev drugačni. Prav tako se dvojna funkcija dotakne tudi stila igre, to je igra nadzorovanja. V **Plesu vampirjev** je to ganljivo in zelo smešno za gledanje. Imate starega igralca, ki je tam, poleg njega pa Romana Polanskega. Stari ima na trenutke zelo dolge odgovore in če namesto njega opazujete Romana, boste videli, da skupaj s starim premika ustanice in ga napeto gleda v upanju, da bo prišel do konca, ne da bi se zmotil.

**Ples vampirjev** je zelo dober film in četudi ga ne bi imel rad, bi se čutil z njim solidarnega zaradi takih detajlov.

## Starost in svoboda govornice

**Cahiers:** Se zaradi tega izrekate le še glede filmov ljudi, ki so mrtvi?

**Truffaut:** Res je. Godard, spet on, mi je nekje očital, da nisem objavil dovolj uničevalnih kritik v svojem zborniku **Filmi mojega življenja** (Les Films de ma vie), toda med temi ljudmi, ki sem jih tam raztrgal, so tudi taki, ki danes delajo reklamne filme, da bi lahko ostali v poklicu, ali ki za televizijo filmajo avtomobilski salon; zakaj bi jim dal brco, s tem, ko bi ponatisnil star članek? Nasprotno pa sem raztrgal **Rdeči balon** (Le Ballon rouge), ker je Lamorisse mrtev in nima več z njim kaj početi. Sicer pa je umrl v helikopterju, med svojim delom . . .

Obstaja absurden in zanimiv pojav, namreč ta, da laže prizadene neposreden napad, kakor psovanje v obraz. Vsaka žalitev, prenešana prek tretjega, je občutena kot težja in če nisi po bistvu zloben, moraš to upoštevati. To je ena napak vzgoje, navajajo nas, da precenjujemo sodbo drugega, to je norost, a je tako. Tak je natančen pomen Sartrovega stavka, ki ga često neustrezno

navajajo: „Pekel, to so drugi“, to se pravi, pogled drugih, kakor jih občutimo, sodba drugih. Vendar pa menim, da s starostjo naš epidermis otrdi in da postanemo manj ranljivi.

**Cahiers:** *Obstajajo cineasti, ki dajejo vtis, da postajajo stari. Godard na primer, pravi danes v zvezi s Številko dve* (Numéro deux; celoten naslov: A bout de souffle numéro deux): „Bliže sem staremu očetu, kakor očetu.“ V vaših filmih ni čutiti misli na ostarevanje. Kakor da se ne bi starali, bodisi zato, ker kakor da niste bili nikoli mladi, bodisi zato, ker kakor da ne boste nikoli postali stari.

**Truffaut:** Seveda postajam star, vendar mi ni do tarnanja. Zelo rad bi bil dedek in bi tudi že bil, če ne bi moje hčere zapravljal časa z goltanjem kontracepcijskih pilul. Starost nudi določene prednosti, na primer veliko svobodo govornice. Zares, če mi ciklus o Donielu ni uspel, mi ni zato, ker Antonia nisem uspel postarati, bil je fiksiran kakor kakšna oseba iz risanke. (Gre za knjigo F. Truffauta, Les Aventures d'Antoine Doinel, 1970 - op. prev.).

Ko sem snemal **Štiristo udarcev**, sem bil junakov starejši brat, ko sem snemal **Divjega otroka**, sem bil Victorjev oče, ko sem snemal **Zepnino**, sem se počutil kakor stari oče, vrh tega pa sem posnel prizor, ki sem ga moral izrezati, ker je bil slabo odigran, to je bila upodobitev pesmi Jeanne je bila ob kruhu in vodi, vzete iz Kako biti stari oče.

V zvezi s svobodo govornice starcev bi vam rad citiral eno mojih starih prijateljic, imela jih bo 85 in je ravnateljica neke pariške koncertne dvorane. Navdušena nad obiskom papeža, ki ga je spremljala na televiziji, je poklicala svojo tajnico in ji rekla: „Narekovala vam bom pismo za papeža.“ In prične: „Predragi Sveti oče, imeli ste me prav do kocena . . .“

**Cahiers:** *Godardu je jasno, on pravi: Imam petdeset let, star sem,“ in to ga prične vznemirjati. In potem, ko vidite njegove filme, zelo dolgo je pripovedoval o moškem in ženski: nič starih, nič otrok. Naenkrat, s Številko dve, pa pridejo otročiči, vidi se, da se določen cineast stara, ker ga pričnejo zanimati ljudje, ki so veliko mlajši od njega ali pa enake starosti, kot je on . . .*

**Truffaut:** Med Godardovimi filmi sem zmerom imel raje tiste, kjer je prikazoval ljudi, mlajše od sebe, tako **Moško-žensko** (Masculin-féminin) ali **Tolpo obstrancev** (Bande à part) ali **Kitajko** (La Chinoise). Niso mi bili preveč všeč njegovi poskusi socioloških raziskav. Všeč mi je bil njegov čustven pogled na ljudi, stare dvajset let, ko jih je on imel petintrideset.

**Cahiers:** *Zdaj, ko jih ima petdeset, se zanima za deset let stare . . .*

**Truffaut:** Zanje se zanima samo s pogojem, da rečejo tisto, kar želi slišati. V **Tour detour** imate ono punčko, ki deset minut odklanja, da bi rekla, da je šola zapor, preprosto zato, ker tega ne misli. Na koncu Godard doda čez posnetek svoj glas v offu, da bi povedal, da ta punčka govori že „kakor mala starka“. To je odvraten postopek, to je tisto, čemur on pravi komunikacija z drugimi!

**Cahiers:** *To je čudno, kajti vidva si recipročno delita očitke etičnega reda.*

**Truffaut:** Zato ker vsakdo od naju misli o drugem, da je hinavec in umazanec. Nekje je rekel: „Ta film sem naredil, da bi razumeli otroke.“ Otroci nimajo potrebe, da bi jih razumeli, potrebo imajo, da bi jih ljubili.

**Cahiers:** *Se vam zdi, da ste bili novator? Ste to celo skušali biti?*

**Truffaut:** Na začetku sem dokaj glasno zatrdil, da nisem novator, a to je morda bilo zaščitno sredstvo, kajti po projekciji **Štiristo udarcev** v Cannesu so ljudje govorili: „Toda v tem ni nič novega“, delno zato, domnevam, da bi vzpostavili nasprotje do **Hirošime, moje ljubezni** (Hiroshima, mon amour). Ko so napadli **Štiristo udarcev**, rekoč, zaradi teme nezakonstva, „to je Pagnol“ ali pa „to je Dickens“ ali tudi „to je melodrama“, nisem nobe ne od teh trditev občutil kot pejorativne. Zadovoljil sem se s tem, da sem citiral star pregovor: „Kdor posluša samo en zvon, pozna samo en



“, z dodatkom, da bi tudi sam, če bi mi pustili proste roke, prispeval svoj lastni „zven zvona“. Ne, jaz gotovo nisem novator, saj pripadam poslednjemu četverokotniku, ki še verjame v pojme oseb, situacij, napredovanja, peripetij, napačnih sledi, z eno besedo, v predstavljanje. Ni dano mnogim cineastom, da bi bili novatorji. Griffith je iznašel spoj v osi, njegova učenca John Ford, Howard Hawks sta izpopolnila ta način pripovedovanja, Hitchcock je skoraj iznašel subjektivno uprizoritev in spoj pri devetdesetih stopnjah, Orson Welles je iznašel poševne premike. Danes odkriva veliki vizualec, kot je Fellini, a njegova iznajdba se razvija pred kamero. Med snemanjem **Fahrenheita 451** sem občutil svoje meje v vizualnem; šlo je za prevelik razmik med izvirnostjo teme in banalnostjo obdelave, in dojel sem, da je moja prava pot na strani filmov z osebami. Kaj je dejal John Ford? „Filmam simpatične osebe v zanimivih situacijah.“

Politično me moje ideje potiskajo proti levici, levici menděsovskega tipa, a to se ne izraža neposredno v mojih filmih, morda zato, ker se mi zdi, da se polaga v politiko preveč čustev in da se ne bi smelo biti na levici ali od levice zato, ker te to naredi mladega in simpatičnega, ampak zgolj zato, ker je to pravičnejše. Slogan „vse je politično“ mi ni všeč, kajti če je vse politično, ni nič politično. Včasih me je imelo misliti, da je vse afektivno, a to je enaka napaka. Tip, ki bi rekel, da je vse erotično, bi bil obsedenec in nič več.

Ko mislim na svoje delo, se mi zdi, da je dostikrat sestavljeno iz tega, da filmam prizore, ki sem jih doživel in ki jih želim rekonstruirati, prizore, ki bi jih rad doživel, in prizore, ki bi se jih bal doživeti ali znova doživeti. Po tem sistemu, ki je vreden, kolikor je vreden, se potem, ko je tema izbrana, scenarij piše skoraj sam in jaz se ne brigam pretirano okoli pomena, ki se oblikuje.

Film, kot je Chaplinov **Fantič** (The Kid) združuje vse, kar mi je všeč: smeh, jok, ples, sanje, prehranjevanje, preživljanje, poulični uk in celo to, čemur danes pravijo „iskanje identitete“.

**Cahiers:** Vam delati pomeni hoditi po isti brazdi? Nekoč ste rekli, da ni nič slabšega, kakor če si sredi tirnice rečete, „to bom v celoti spremenil.“ Bolje je nadaljevati znotraj meja . . .

**Truffaut:** Prav gotovo je slabo spreminjati zamisel sredi snemanja, lahko pa jo spremenite med enim filmom in drugim in to napravite prisilno. To je neka relativna sprememba, v tej meri, da delamo — menim tako kot Simenon — z vsem tistim, kar smo doživeli med rojstvom in starostjo štirinajstih let. Kakopak, če bi se publika ne smela več delati, da verjame zgodbam, ki ji jih navidezno pripovedujejo, če bi morala odkloniti linearnost in sprejemati le še pretrgane fikcije (pretrgane s pesmimi, preganjanji ali karatejskimi spopadi), tedaj bi prenehal delati filme, ker se ne bi mogel prilagoditi.

Veliko se govori o režiji, a nisem nikdar slišal čisto jasne opredelitve tega izraza. Zdi se mi, da bi bilo mogoče reči, da je režija nekaj odločitev, sprejetih pred snemanjem, med njim in po njem ter v obsegu, kolikor te odločitve zadevajo končni rezultat. Soglašam z mislijo romanopisca Johna Buchana: „Nobene pomembnosti ne dajem niti besedam niti stavkom niti čustvom niti idejam, veliko pa nejasni, nehoteni mešanici vseh teh stvari.“

Delati film ali pisati pismo ni tako različno. Ko delam film, se mi dogaja, da mislim izključno na določeno osebo, ki ga morda niti ne bo šla gledat, in pravim si, da bom porabil pet milijonov, medtem ko bi, če bi napisal pismo, porabil frank trideset. **Cahiers:** Če torej delate film, za kaj še gre, poleg tega, da se izražate?

**Truffaut:** To ni samo izražanje, je kazanje ugodja, ki ga daje izražanje, in spuščanje tega ugodja med vrste igralcev. Ugodje porazdelitve. Dve stvari, ki povzročata največ zla v življenju, sta pomanjkanje domišljije in nesposobnost urejanja informacij v lepem redu. Delati film pomeni, da nas to delo stalno navaja k mislim, kaj bodo občutili dru-

gi, in nas obvezuje k urejanju informacij v takem redu, ki bo priskrbel večje zanimanje.

Če moram prikazati boječo osebo, ki si močno želi pridružiti se drugemu, se ne bom zadovoljil s tem, da jo bom filmal, kako se vzpenja po stopnišču in potrka na vrata in oni drugi reče: „Naprej.“ Prikazal bom osebo, ki zaman trka na vrata, se žalostna vrača navzdol po stopnicah in sreča svojega tovariša na sredini poti. Ta poenostavljajoči primer ilustrira razliko med dokumentarcem in fikcijo. Delati v fikciji pomeni organizirati srečanja.

Če delate filme, gre poleg tega, da se izražate, še za to, da ga drugi hočejo. Treba je, da ga drugi hočejo. Vsaj kar zadeva super 8, se mi sama volja tištega, ki hoče snemati, še ne zdi zadostna. Treba je, da imajo tehniki in igralci željo snemati z vami, da mislijo, da bo to zanje dobro. Treba je, da si producenti rečejo: „Pazi, s tem tipom se bo morda zaslužilo.“ Fellini to večkrat izrazi: „Napravil sem film, ker sem podpisal pogodbo.“ To je kakor v ljubezni, treba je biti željen. Če jadikujete, da vam ne pustijo posneti filma, je to tako, kakor če bi poslali naokrog peticijo, ki bi povedala tole: „To je preveč krivično, zahtevam, da se me ljubi.“ Bodite pozorni na to, da bi bilo dokaj lepo . . .

(Pogovarjali so se **Serge Daney, Jean Narboni in Serge Toubiana**).

Intervju s Truffautom je preveden iz **Cahiers du cinema**, št. 15 in 316, 1980.

Prevedla:  
**Brane Kovič in  
Bojan Baskar**

# INAJ ŽIVI TRUFFAUT

*Ko sem se ukvarjal s filmsko kritiko, sem bil mnenja, da mora film, ki želi biti uspešen, hkrati izraziti idejo o svetu in idejo o filmu.*

François Truffaut

Skorajda vsi Truffautovi eseji, kritike, knjige, pogovori in izjave so navidez tako „preprosti“, „skromni“ in „zadržani“ kot zgornja misel. Toda za to stilistično in „všečnostno“ preobleko se skrivajo lucidna teoretsko-praktična spoznanja, ki jih lahko izreka le življenjsko, filmsko in vednostno tako izkušen „subjekt“, kot je bil Francois Truffaut. Kot kritik pri reviji *Cahiers du cinema* in drugih časopisih ter kot eden vodilnih tvorcev še danes znamenite kritiške metode *avtorska politika* je sicer začel nekoliko drugače, udarno in napadalno, brezkompromisno in provokativno. Ta poteza njegovega kritiškega početja pridaja podobi Truffauta kot tenkočutnega kritika in senzibilnega ustvarjalca neki madež, neko „agresivnost“, ki pa v današnji perspektivi prej dograjuje fiziognomijo Truffauta kot kritika in ustvarjalca, kakor pa da bi nanjo metala kakšno senco, ki bi jo bilo v imenu avtorjeve čistosti bolje zamolčati oziroma spregledati. Truffautov kritiški „radikalizem“ iz petdesetih let se namreč ni izkazal kot kakšen provokativen manifest oziroma samovšečna poza, ki bi se narcisoidno postavljala z drugačno „idejo o svetu“ in drugačno „idejo o filmu“, ampak za izredno natančno in argumentirano „ocenev“ stanja, ki ji je tudi danes težko oporekati, še manj pa jo prezreti. Morda bi lahko celo dejali, da je Truffautov kritičen vpogled v takratni francoski film in vzporedna „akcija“ za rehabilitacijo mojstrov hollywoodskega žanrskega filma pravzaprav kritiška pote-