

zven“, 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 levi, levič menšesovskega 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* levi 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 sedite tirnice rečete, „to bom v celoti spremenil.“ Bolje je nadaljevati znotraj meja...

Truffaut: Prav gotovo je slabo spreminjati zamišl 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 François 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 „ocenitev“ 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-



za, ki je aktualna še danes, poteza, ki je uvidela, da je „razvoj“ filma možen le kot dialektično sožitje avtobiografsko intuitivnih „idej o svetu“ in „idej o filmu“ kot zavestnega kinematografskega spomina. Prav zato je tako ostro napadel tako imenovano *tradicijo kvalitete*, francoske filme petdesetih let, o katerih je sodil, da so predvsem projekti scenaristov, ki so po tekočem traku predelovali velika dela francoske literature za filmske upodobitve. Ta „verziran“ scenaristični aparat je namreč že skorajda z avtomatičnim postopkom prilagajal klasične tekste za lase privlečenim zahtevam filmskega medija, pri čemer je miselnost svojega početja videl v nacionalni in evropski pomembnosti literarnih del, svoj „artistični“ prispevek pa v ustreznem prilagajanju literarne ideje zakonom filmske gramatike. To ustrezno prilaganje pa po Truffautovi interpretaciji ni nič drugega kot banaliziranje literature, še dodatno podkrepjeno s prepričanjem, da je pri filmu kot množični umetnosti treba računati tudi na „povprečnost“ navadnega gledalca; po drugi strani pa nič drugega kot premetovanje nekega možnega profिल्skega materiala v pripravno shemo, model, ki je kot naročen za deskriptivno filmsko predstavitev. Filmska govorica kot „specifičen sistem“ artikuliranja pomenov je bila tako degradirana na najnižjo možno funkcijo, na opisovanje kot vnaprej natančno določeno prepisovanje v scenariju zajete literarne „ideje“. Filmi scenaristov so bili tako filmi brez „ideje o filmu“. In ni naključje, da je Truffaut za *tradicijo kvalitete* uporabljal stilistični sinonim „psihološki realizem“, ki je na izmalichen način nadaljeval poetiko francoskega „poetičnega realizma“ tridesetih let (Jean Renoir, Marcel Carne). Menimo, da je pojem „psihološki realizem“ tudi danes še zelo prikladen ne samo za francoske filme petdesetih let, ampak tudi za precejšen del tuje in še posebej naše filmske produkcije. Če ga razpolovimo, potem „realizem“ pomeni „objektiv-

no“ držanje ogledala literarni ideji, kategorija „psihološki“ pa se nanaša na znameniti psihološki učinek filma, ki ga v mnogočem najbolje zajema pojem „vtis realnosti“, torej pojem, ki je svojo ideološko pogojenost zamaskiral s tehnično operacijo. *Tradicija kvalitete* je tako filmska smer, ki je „idejo o svetu“ sprevrgla v idejo o literaturi ter „idejo o filmu“ izdala z idejo o tehniki kot gramatično natančni filmski deskripciji, ki je le transparenten mehanizem za sevanje od drugod, v našem primeru iz literature prevzetih idej. In morda je prav na primeru filmov „psihološkega realizma“ najlažje nakazati, kako je na videz nedolžna filmska tehnika, neka iluzorno čista forma pravzaprav tehnična laž, saj v kolikor filmska forma pristane na svojo „čistost“, s tem postane kot ideologija „meščanskega realizma“ podložnik prefabriciranim literarnim idejam. In ker se je Truffaut zoperstavil lažem filmske tehnike, izganjal iz filma realizacijsko opisovanje ter zahteval *režijo* kot temeljni postopek filmske govorice, je z metodo *avtorske politike* izpostavil mojstre danes klasičnega hollywoodskega filma, torej avtorje, ki so film *režirali*, predvsem Alfreda Hitchcocka, Howarda Hawksa, Douglasa Sirka in Fritza Langa.

Smo prva generacija cineastov, ki se je formirala v kinotekah. Zelo rad se učim ob gledanju filmov drugih režiserjev.

François Truffaut

Françoisu Truffautu sta bila kinoteka in „cinéma d'essais“, kakor tudi sejmarski kinematograf doživljenjska „šola“, „filmska univerza“, ki jo je v primerjavi z obveznim šolskim programom veliko bolj resno jemal. In Truffaut ni samo namigoval, ampak je brez kakršnekoli slabe vesti oziroma strahu pred degradacijo lastne ustvarjalnosti izjavljal, tako neposredno kakor tudi posredno preko

Truffaut



svojega filmskega alter ega Antoina Doinela, da je — če parafraziramo — delanje filma devetdesetodstotno „izhlapevanje“ drugih filmov in metod drugih režiserjev in le desetodstotno izkoriščanje lastne inspiracije. Prav zato je tudi Truffautov prispevek k francoskemu novemu valu utrjevanje predpostavke, da je to gibanje fantastična simbioza zgodovinskega spomina in originalnih avtorskih poetik. Vsekakor je ta vlomek le abstraktno poenotujoče „zakulisje“ novega vala, saj bi skupni imenovalec režiserjem, kot so Rohmer, Godard, Rivette, Chabrol in ne nazadnje Truffaut, prej našli v razlikah, ki ločijo posamezne režiserje v pogledu „idej o svetu“ in „idej o filmu“. In če se le bežno zastavimo pri Godardu in Truffautu, potem bi o razliki med njunima rekapitulacijama, rehabilitacijama „zgodovine filma“ zapisali tole: Godard svojo „kinetično pamet“ (ameriški B-filmi, Rossellini) večinoma inkorporira v filme v obliki citatov, z direktnimi aluzijami, s „potujitvenim“ posnemanjem stilnih in ideoloških matric; Truffaut pa „prepisuje“ kinematografski spomin na veliko bolj sublimiran način, v bolj „predelani“ in „sintetizirajoči“ obliki, z bolj „zapletenim“ sistemom narativizacije, ki fragmente zgodovine filma vključuje ali v samo predstavljeno realnost ali pa jih „pretopi“ v samo režijsko metodo. V Truffautovih filmih tako lahko prepoznavamo dva njegova največja vzora, Jeana Renoira in Alfreda Hitchcocka, lahko razbiramo sledi črnega filma (*film noir*), celo poteze Keatonove komike v igri Jean-Pierre Leauda, in še in še „hommageov“ evropskim in ameriškim režiserjem, vendar pa nas vsakokratni seštevki vseh teh vplivov v primeru Truffautovega opusa vedno pusti na cedilu, saj kot skupek, kot nek „vsemogočni ključ“ Truffautovega rebusa o njem ne pove „ničesar“. Prisotnost „zgodovinske scene“ je v procesu branja Truffautovih filmov učinkovita le kot referencialno območje, kot nekaj, kar je neprestano tu, kar je na videz mogoče celo „fizično“ zgrabiti, a vendar sočasno uhaja, beži in se kontinuirano preoblači v drugačno podobo. Kinematografski spomin je v Truffautovi kinematografski praksi le eden

izmed „motorjev“, ki poganjajo fikcijo, eden izmed „fonov“, na katerem se prepletajo številne govorice od literarno-filozofske pa do fotografsko-naravne, govorice, ki niso specifično medijske v purističnem pomenu besede.

In morda so prav zaradi te „nečistosti“ Truffautovi filmi tako *filmski*.

V časopisu Arts sem zapisal ... da filmom v današnjem trenutku ni treba pripovedovati zgodbe, dovolj je, če pripovedujejo o prvi ljubezni, o odhodu na plažo ... Toda ta misel je postala skorajda splošno mnenje, tako da se počutim zelo nelagodno, kadar jo navajajo v zvezi s sodobnim filmom. Scenariji so se tako izmaličili v zadnjem času, da v nasprotju s prejšnjim gledanjem danes raje gledam lepo pripovedovane zgodbe. To pa vsekakor ne pomeni, da se moramo za vsako ceno vrniti k filmom preteklega časa.

François Truffaut (1962)

Truffautov prvenec **Štiristo udarcev** (1959) je avtorski film v polnem pomenu besede, avtobiografsko delo z Antoinom Doinelom kot glavnim likom, najstnikom, ki se „upira“ družinskim in institucionalnim represijam. Toda že za naslednji Truffautov film **Streljajte na pianista** (1960) bi lahko zapisali, da je to „žanrska“ mojstrovina, saj se naslanja na tradicijo „črnega filma“ (*film noir*), ki se je tudi v francoski kinematografiji v štiridesetih in petdesetih letih uveljavil kot dovolj plodna usmeritev. Vendar pa se v Truffautovem opusu avtobiografska in „filmsko zgodovinska“ linija ne pojavljata le kot nekaj diahronnega in diametralnega, ampak kot večina sinhrona simbioza, če uporabimo Truffautove pojme, „ideja o svetu“ in „ideje o filmu“. Morda je najlepši primer tovrstne Truf-

Nevesta je bila v črnini, 1967



Živela nedelja!, 1983

filmografija, F. T. v Ekranu

FRANÇOIS TRUFFAUT
(Pariz, 1932—1984)

filmografija

- 1956 Obisk (Une visite), 16 mm
- 1958 Mulei (Les Mistons), kratki film
- 1959 Zgodba o vodi (Une histoire d'eau), kratki film skupaj z Jean-Luc Godardom
- 1959 Štiristo udarcev (Les quatre cents coups)
- 1960 Straljajte na pianista (Tirez sur le pianiste)
- 1961 Jules in Jim (Jules et Jim)
- 1962 Ljubezen pri dvajsetih (L'amour à vingt ans; epizoda Antoine in Colette, Antoine et Collette)
- 1964 Nežna koža (La peau douce)
- 1966 Fahrenheit 451
- 1967 Nevesta je bila v črnini (La mariée était en noir)
- 1968 Ukradeni poljub (Baisers volés)
- 1969 Sirena z Mississipi (La sirène du Mississippi)
- 1970 Divji otrok (L'enfant sauvage)
- 1970 Družinska postelja (Domicile conjugal)
- 1971 Dve Angležirnji in kontinent (Les deux Anglaises et le Continent)
- 1972 Lepa deklica kot jaz (Une belle fille comme moi)
- 1973 Ameriška noč (La nuit américaine)
- 1975 Zgodba Adele H. (L'histoire d'Adele H.)
- 1976 Žepnina (L'argent de poche)
- 1977 Mož, ki je ljubil ženske (L'homme qui aimait les femmes)
- 1978 Zelena soba (La chambre verte)
- 1978 Ljubezen na begu (L'amour en fuite)
- 1980 Zadnji metro (Le dernier métro)
- 1981 Soseba (La femme d'à côté)
- 1983 Živela nedelja! (Vivement dimanche!)

François Truffaut v Ekranu

- Streljajte na pianista 1963, štev. 11, str. 1024—1025
- Jules in Jim 1964, štev. 13—14, str. 1357
- Jules in Jim ali zgodba o ženski 1964, štev. 15. str. 1382—1383
- Nežna koža 1965, štev. 25—26, str. 441—443
- Štiristo udarcev 1969, štev. 67—68, str. 224
- Ukradeni poljubi François Truffauta 1972, štev. 98—99, str. 383—385
- Ameriška noč 1973, štev. 113—114, str. 158—167
- Primernost Ameriške noči 1974, štev. 115—116, str. 286—289
- Zadnji metro 1982, štev. 7—8, str. 47—48

fautove prakse prav njegov zadnji film **Živela nedelja!** (1983), ki je žal zaradi njegove pre zgodnje smrti tudi dokončno zadnji, kjer pa se ne prepletata le „travestirana“ osebna izkušnja in v sublimirani obliki segmenti iz zgodovine filma, ampak je to tudi Truffautov „obračun“ končno uspel narediti dober film, ampak zato, ker je v tem filmu mogoče „prepoznavati“ ne samo filme drugih velikih evropskih in ameriških režiserjev, temveč tudi prejšnje Truffautove filme, „prepoznati“ je mogoče skorajda celotno Truffautovo filmografijo. **Živela nedelja!** je tako film, ki gradi vso fikcijo na „ideji o svetu“ in „ideji o filmu“, da bi vanjo vpletel še dihal bližnje in prerane smrti, je v svojem zadnjem filmu zai gral še na karto svojega cinefilskega življenja, da bi jo „iztrgal“ minljivosti življenja in jo predal trajnosti fikcije.

Živela nedelja! je film, kjer se prepletajo skrivnosti življenja in skrivnosti filma. To je najbolj avtobiografski Truffautov film, saj se v njem loteva svojih najbolj obsesivnih tem — zapeljevanja, vzljubljanja in ljubezni, ter hkrati njegov najbolj kinematografski film, saj je to film o abstrakcijah, enigmah, misterijih, travestiji in fikciji.

Predvsem pa je to „črni film“, na meji med kriminalko in filmom detekcije. To je film, ki odlično pripoveduje zgodbo, da bi povedal nekaj drugega. To je film, ki prikazuje zločine, da bi govoril o ljubezni, to je film, ki upri zarja smrt hollywoodskih fetišev, da bi v novi perspektivi razkril „iztrošene“ fascinacije: žensko telo, oči, kolena, noge. To je film, ki nas zapeljuje s pripovedovanjem, da bi nam pripovedoval o zapeljevanju s filmom in zapeljevanju z žensko.

Ljubim film, ker je prozna oblika, ker je posredna umetnost; umetnost, ki skriva, medtem ko prikazuje.

François Truffaut
Naj živi Truffaut!