



FRANÇOIS TRUFFAUT (1932–1984) filmjei

- 1955-ben készíti el első kisfilmjét a **Látogatást**, egy fekete-fehér némafilmet, amit csak 1982-ben mutattak be.
- 1956: rövid ideig Roberto Rossellini asszisztense.

1957-ben újabb kisfilm: **A CSIRKEFOGÓK / KÖLYKÖK** (*Les Mistons*).

- A kisfilm Maurice Pons elbeszélése alapján készült. Szereplők: Bernadette Lafont (Bernadette), Gérard Blain (Gérard), Alain Baldy, Robert Bulle, Henri Demaegd, Dimitri Moretti, Daniel Ricaulex (a csirkefogók), kommentár: Michel François. Forgatási helyszín: Nîmes és környéke. Brüsszelben, a *Festival du film mondial*on díjat kap.
- A kamaszkor előtt álló kis „csirkefogók” életkoruknak megfelelő „voyeurista” módon tapasztalják meg az élet, a szerelem (és a halál) színjátékát. A meglesett szerelmespár iránti ambivalens érzéseik feszültségét apró csínytevésekkel próbálják levezetni (megzavarják őket, falfirkákat írnak róluk, a moziban botrányt csapnak az erotikus jelenet közben, stb.).
- Az élet és a mozi világa még szétválaszthatatlan egység számukra, mindkettőnek külső, vágyakozó szemlélői (ennek jele, ahogyan a szerelmespár meglesett csókja a stadionban úgy jelenik meg előttük, mintha egy óriási vetítövászonon szemlélnék a nézőtérrel). Az erotika zavarba ejti még őket, de a burleszkkal és a klasszikus kalandfilmekkel azonosulni tudnak, s filmekben látottakat szerepjátszással élik újra.



- A „csirkefogók” történetét keresztül a film az új hullámos fiatal rendezők *cinéphile* (mozirajongó) szellemiségét, generációs összetartozását és a „papa

mozija” elleni kritikájukat is kifejezi. A film megidézi a gyerekjáték során *A megöntözött öntöző* klasszikus gegjét, a moziban részletet láthatunk Jacques Rivette első kisfilmjéből, a *Susztermattból*. (A mozivásznon ugyanaz az erotikus élmény hozza őket zavarba, mint a „botrányos” képeslapokon és az életben.)



- A kisfilmben a kölykök letépi Jean Delannoy *Chiens perdus sans collier* (1955) című filmjének plakátját. Később ezt szimbolikusan értelmezték: az új hullám rendezőinek gesztusát látták benne, ahogyan megtagadják a korábbi nemzedék filmkészítői stílusát.¹
- A **személyesség** hangulatát megteremtő eljárások:
 - a) egy „történet” fölépítése helyett élményszerű beszámoló, emlékezés.

¹ Delannoy filmje kallódó gyerekekről szól, akárcsak *A csirkefogók* és a *Négyszáz csapás*. És Truffaut filmes gesztusát nagyon rossznéven vette. Truffaut egyébként több interjúban is említi Delannoy filmjét, mint olyat, aminek témája hasonló az ő korai filmjeihez, de aminek eljárásait szándékosan kerülni akarta, amihez képest mást szeretett volna megmutatni.

- b) A földézett élménnyel könnyen azonosul a néző, hisz olyasmi, ami bárkivel megtörténhetne (kamaszkori élmények, zavaros vágyak, érzelmek).
- c) A főszereplő nincs kiemelve, a film nem jellemzi őt külön (nem is világos, melyik gyerek az elbeszélő, csak a nézőpont egyértelmű), a gyerekek egy csapatban jelennek meg,
- d) a mesélő úgy szól róluk, mintha a néző jól ismerné őket.
- A film az új hullámra jellemző módon egy hirtelen halállal ér véget. A háború (Algéria) abszurdításának élménye a halál véletlenszerűségével, érthetlenségével párosul.
- 1958-ban a kisfilmet egy Godard-ral közös alkotás követi: **Árvízi történet**. (A Truffaut által leforgatott képekhez Godard ír narrátori szöveget és alakítja történetté a képsorokat.)

NÉGYSZÁZ CSAPÁS (*Les Quatre Cents Coups* 1959)

- A filmet apósa finanszírozásával² 1958 november 10-én kezdték forgatni. Ugyanezen a napon leukémiában meghalt André Bazin, aki így nem érte meg, hogy tanítványa első nagyjátékfilmje elkészüljön. A filmet Truffaut Bazinnek ajánlja.
- A film a következő évi Cannes-i filmfesztiválon elnyeri a legjobb rendezés díját.
- A filmet *A csirkefogókhoz* hasonlóan a **személyesség** hangulata határozza meg.³ Ezúttal számos önéletrajzi elemet is beépít a filmbe.
- A nézőpont itt is a gyereké (a gyerekeké), akivel azonosul a kamera. Az ő(k) szemével látjuk a felnőttek világát, az iskola sivárságát, a mozi bűvöletét, Párizs utcáit.



- Meghatározó élmények: a szeretet hiánya, az **otthontalanság** (utcára szorultság), **bebörtönzöttség** (szűk kis szoba, rendőrségi zárka, rácsos ablakú rendőrautó, fiatalok börtöne) és ezeket ellensúlyozandó: **irodalom** (Balzac, akinek házioltárt emel), **mozi** (Bergman, akinek filmjét reklámozó képet lopják el), vásári mutatványok, **játék**, **szabadságvágy**.



² Felesége Madelaine Morgenstern, egy jőnévű filmforgalmazó cég vezetőjének lánya.

³ Jacques Rivette „az egyszerűség diadala”-ként értékelte a filmet.



- A szegényes életmóddal, a felnőttek kiégettségével, kicsinyességével, szűklátókörűségével szemben a gyerek világa nem idealizált, de őszinte vágyak, **spontán** érzelmek, illetve pillanatnyi **ötletek** irányítják. A rideg és képmutató kispolgári világban eleve esélytelen az, hogy ennek a gyermeki spontaneitásnak jó következményei legyenek. Antoine egyre inkább a társadalom periferiájára sodródik, a felnőttek nem tudják, mit kezdjenek vele.
- A film ismét beépít utalásokat más filmekre: a tornasorból a tanár tudta nélkül lelépő gyerekek jelenete Jean Vigo Magatartásból elégtelen (*Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*, 1933) című filmjének hasonló jelenetét írja át, mintegy ezzel adózva a fiatalon elhunyt tehetséges filmes előd emlékének (a Vigo film témájában is elődje a *Négyszáz csapásnak*, amint alcíme is jelzi: „Ördögfiókák a kollégiumban”).



- A moziban Antoine és barátja Bergman *Egy nyár Mónikával* (1953) című filmjének plakátját viszik magukkal (ezúttal inkább hódolatból, nem úgy mint a „csirkefogók”, akik letépték a plakátot)⁴.
- A *Csirkefogók*ban idézett Delannoy filmre való újabb, burkoltabb utalásként értékelhetjük azt a jelenetet, amelyben Antoine éjszaka kóborol az utcán, és találkozik egy hölgygel, aki pórázról elszabadult kiskutyáját keresi. A mulatságos jelenetben, amelyben a lovagiasan fellépő kamaszt a megjelenő érett férfi elkergeti, az új hullám két emblemikus színésze látható villanásnyi szerepben: Jeanne Moreau és Jean-Claude Brialy.



- A film végén a szabadság szimbólumaként (?) a végtelen tenger képe jelenik meg. Antoine futása egyszerre menekülés a börtönből és tiltakozás az egész, őt bebörtönző világ ellen.
- Kimerevített arca a szembesülés pillanatában állítja meg a filmet. A két kép egymás mellett: a tenger és a gyerek közelije nem olyan egyértelmű katarzist, megvilágosodást sugall, mint például Fellini *Országúton* című művének befejezése. A tenger: valóban a végtelen szabadságot idézheti föl, de ugyanakkor a végtelen semmi (űr, üresség) ábrázolása is (amit Truffaut konkrétan az „üres” táj és a vele szemben eltörpülő fiú alakjával érzékeltet, aki mintha a zárt térből a semmibe, az űrbe kerülne ki). A tenger mint látvány, kép rögzítődik, s egy ilyen – a metafizikai távlatokat nélkülöző – filmben, amelyben inkább a naturalisztikus ábrázolás, a konkrét helyzetbemutató életszerűsége dominál, nem sok jót jelenthet. Egy ideál képe: nem egy reális, megélhető alternatíva, nem az életét megváltoztató felismerés. A film vége így inkább csak egy nyitott kérdés.



⁴ A filmről a *Cahiers du cinéma* lapjain elismerő kritika jelent meg Godard tollából, s egyikévé vált az új hullámos filmzés példaadó darabjainak.



- Az elemzés számára érdekes kérdéseket vet f l:
 - a) Antoine arckifejezése (Mi olvasható le róla?  r m, illúzióvesztés, kétségbeesés, beletörődés, dac, félelem?)
 - b) Az a tény, hogy Antoine a kamerába néz, tehát r nk, a n z ke (vádolja a korabeli társadalmat?, meglepődött és tanácstalan gyermeki tekintet ez?, segélykérés? vagy kérdés?). „Itt már nem mi n zz k a filmet, hanem a film néz minket.” (Croce)
 - c) A k p megállítása. (Megdermed s, paralízis? Halál,  ngyilkoss g? Antoine-t foglyul ejt  beállítás? Dehumaniz ci , elt rgyias t s? Rendőrségi pillanatkép?)
- „A négyszáz csapás sikere teljesen meglepett,” – vallotta Truffaut⁵– „ s a sikert több k r l m ny rendk iv l szerencsés egybeesésének tulajdonítom: a cannes-i fesztiválra való jelölésnek (...), az új hullám jelentkezésének (...), a francia fimgy rt sban abban az évben mutatkozó válságnak stb. Ez a szerény családi vállalkozás  gy egyszerre nemzetközi érdeklődéssel kísért nagy filmmé vált.”
- **Antoine Doinel** (Jean-Pierre L aud) a későbbiekben a rendező egyfajta altereg j v  válik. Több ez után készült filmjében jelenik meg ugyanezen néven, ugyanez a szereplő (*Antoine  s Colette*, 1962; *Lopott cs kok*, 1968; *Családi fészek*, 1970; *Menekülő szerelem*, 1979)
- A Doinel/Truffaut ifjúkori élményeit bemut t  további történetekben egyfajta fiktív önéletrajz bontakozik ki. Ezekben is vannak valós önéletrajzi elemek, de már sokkal kevesebb, mint a *Négyszáz csapás*ban. Antoine hasonló szerelmi csal d sokon esik  t, mint a fiatal Truffaut, a rendező a 68-as párizsi eseményeket, szerencsétlenül végződő katonaságát is beépíti Doinel fiktív  lett rt net be (*Lopott cs kok*), Antoine megházasodik, majd elválik, mint Truffaut, de később Doinel nem filmrendező lesz, hanem hotelport s, magándetektív, t v szerel  majd korrektor egy kiadónál. ( tt telesen  gy inkább a szereplő állhatatlansága rokonítható a rendezővel, aki szintén  gy hamar eltávolodott attól a filmst lust l és művészi



Antoine  s Colette

⁵ Az idézetek forrása: Fran ois Truffaut: * nvallom sok a filmről*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996.

igényességtől, ami első filmjeiben megjelent.⁶⁾ A *Négyszáz csapás* képei emlékként/idézetként jelennek meg néhány filmben.

- Egészében az **Antoine Doinel ciklus** a személyesség és a fikció egyedülálló keveréke a filmművészetben. Egy olyan alakot hoz létre, aki egyszerre Truffaut maga, a mintegy a felvevőgép előtt felnövő, ezáltal mindenki ismerősévé váló Jean-Pierre Léaud és a filmekben megjelenő fiktív szereplő, Antoine. A filmek ugyanakkor az új hullám fiatalos lendületének a kifulladását is példázzák, a kései művek egyike sem éri el a *Négyszáz csapás* színvonalát, a filmek egyre konvencionálisabbak lesznek. 1970-ben könyv alakban is megjelentek az Antoine Doinel történetek.
- 1960: Godard *Kifulladásig* című filmjének alapjául szolgáló történet szerzője. Ő maga a

LŐJ A ZONGORISTÁRA! (*Tirez sur le pianiste!* 1960) címmel forgat filmet.

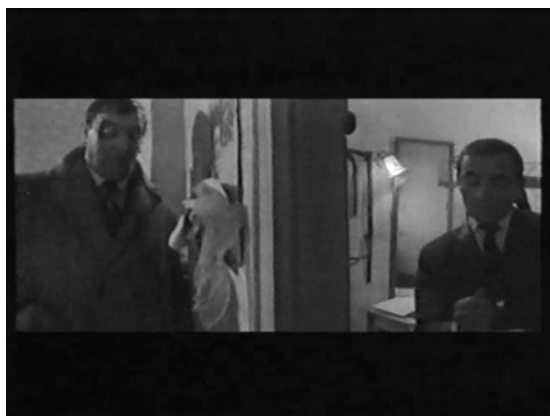
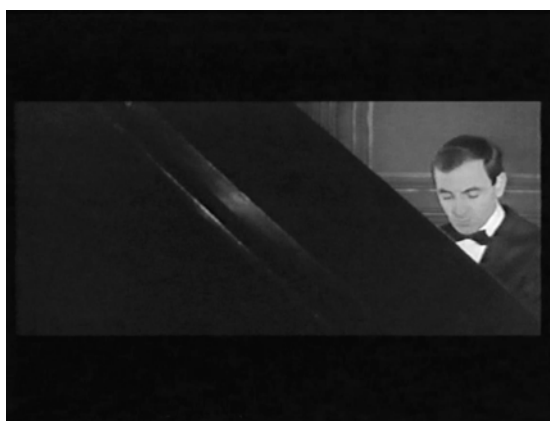
- „Bizonyos értelemben a *Zongoristát* a *Négyszáz csapás* ellenében rendeztem meg, mert a film számomra váratlanul feltáruló sikere annyira meglepett, hogy azt mondtam magamban, vigyáznom kell, nem szabad demagógiába esnem” – írja róla Truffaut.
- A film forgatókönyve David Goodis *Down There* című regénye alapján készült bűnügyinek nevezhető történet.
- Truffaut: „Ezerötszáz amerikai filmet láttam. Ezeknek a filmeknek a hangulatát szerettem; most francia módra megpróbáltam felhasználni ezeket a dolgokat, kinyilvánítani hódolatomat irántuk. Van ebben csipetnyi irónia, de minden gúnyolódás nélkül, és ott van a vágy, hogy komolyan vegyem” – nyilatkozta.
- A film főhőse zenész, aki előadóművészből köznapi emberré fokozódik le, és bűnügybe keveredik.
- Truffaut „A *Lőj a zongoristára!* valószínűleg abból a gondolatból fakadt: végy egy detektívregényt (...), és bontsd ki teljesen a hőbortosságát, hogy előtűnjön a felnőtteknek szánt tündérmese. Tehát állítsd előtérbe az autózást, a behavazott házat, stb...A *Zongoristával* egy műfaj ellentétét akartam létrehozni. A konvenció szerint ebben a műfajban a rosszak a film végén halállal lakolnak. Az én filmemben az ártatlanoknak kellett meghalniuk, tehát a lánynak, Marie Dubois-nak.”
- A filmre hatottak: Alberto Moravia: *Megvetés* című regényének⁷ hangulata (a férfit segítő nő, akiről a férfi azt gondolja, megveti), Nicholas Ray *Johnny Guitar* című filmje.
- A történetmondás **szaggatottsága**. A véletlenek, az esetlegesség szerepe. („A *Zongoristában* szakítani akartam a *Négyszáz csapás* egységességével. Amikor a film elindul valamerre, megszakítom, és más irányt szabok neki.” Truffaut)

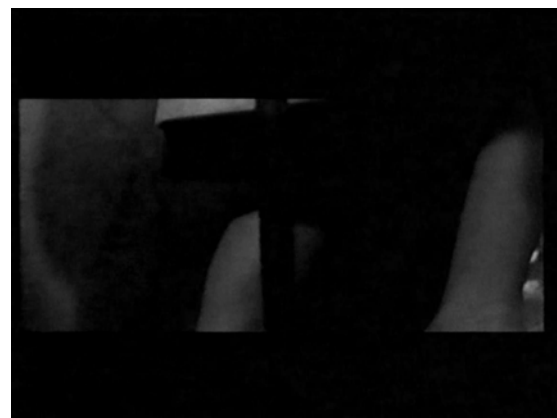
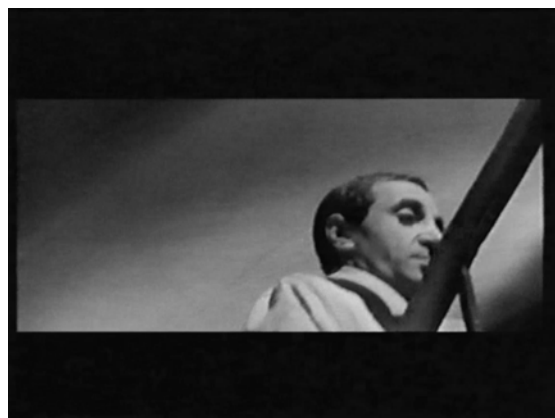
⁶ „Truffaut életműve tele van csalódást és meglepetést kiváltó filmekkel (...). Filmjei tagadhatatlanul személyesek, ám Truffaut mozija a kereskedelmi stabilitást és a fősodorba való elfogadottságot is célul tűzi ki.” (M. Le Cain) Truffaut maga egyfelől megvetéssel ír a nem „filmrajongó”, csupán évente egy-két alkalommal moziba járó, szórakozásra vágyó nézőkről, de filmjeivel keresi a közönség kegyeit. Úgy véli, hogy a közönséget megvető alkotói merészség csak az elsőfilmes rendezők előjoga.

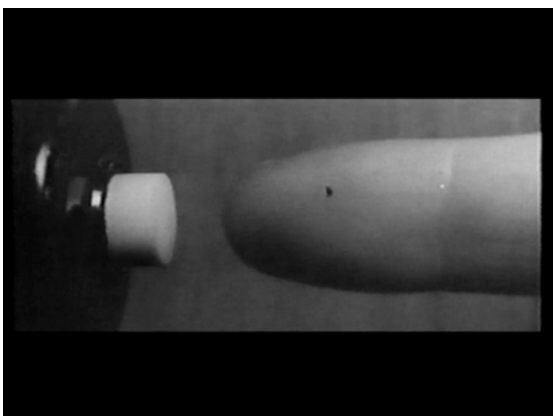
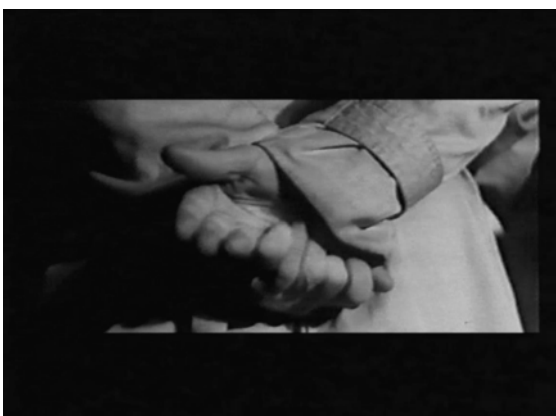
⁷ A könyvből később Jean-Luc Godard készít azonos címen egy rendhagyó adaptációt.

■ **Kollázshatás:**

- a) műfajok keveredése (melodráma, gengszterfilm),
- b) az egyes jelenetekben belüli váltások pl. hangulatban: komolyról groteszkbe, komikusba majd líraiba forduló hangnem; a realiztikusnak induló jelenetbe beékeltek az amerikai filmek jellegzetes párbeszédeiből és fordítva: a gengszterfilmes részeket megszakító lírai vagy realiztikus részek, hangsúlyváltások: pl. izgasmas jelenet, gengszterek az autóban ⇒ hosszasan tartó beszélgetés.
- c) a filmkép elemeinek nem illeszkedő összerakása (kép/hang/belső monológ),
- d) Képek a képekben (képmező két síkra osztása: mindkét felében különböző jelenet zajlik, vagy egyik felét egy semleges tárgy képe foglalja el, elkeretezés, íriszelés, medallionszerű képek, a képek geometrikus szétvágása, egymásrafényképezés), ugrások beállításról beállításra.
- e) A jeleneteket szétadaraboló közelképek.









JULES ÉS JIM (1962)

- Henri-Pierre Roché regénye alapján készült. „Amikor felfedeztem a könyvet [...] valójában a címére figyeltem fel, és az ajánlásra, amely szerint ez egy 77 éves ember első regénye. Ez nagyon kíváncsivá tett. Szeretem a »megélt« elbeszéléseket, az emlékiratokat, a visszaemlékezéseket, az életüket elmesélőket. A könyvet csodálatosnak találtam: megkapott mind a helyzetek pikantériája, mind a történet egészének tisztasága. Azt gondoltam, nem lehet filmen visszaadni, amíg csak később nem láttam Ulmer *Banditáját* (*The Naked Dawn*). Ez egy olcsó western, de negyedórán keresztül mutat egy nőt, aki nem tud választani két egyformán rokonszenves férfi közül, akárcsak a *Jules és Jim*ben, és ugyanannyi üdeséggel.” (Truffaut)⁸
- „A *Jules és Jim*ben bemutatott fiatal nő valójában úgy akar élni, mint a férfiak, de ez csak a jelleméből fakad, és nem feminista magatartás vagy követelésekkel való fellépés. [...] Erről a nőalakról azt mondhatom, hogy sablonokból és ellensablonokból áll össze. Ezért, amikor már túlságosan Scarlett O’Harává válik, szemüveget vetetek fel vele, megpróbálom emberibbé, valóságosabbá tenni. Jót akartam tenni Jeanne Moreau-nak, a színésznőnek, úgy láttam, meg kell akadályoznom, hogy elbűvölővé váljon, meg kell kímélnem mindenfajta önmutogatástól. Rokonszenvesse akartam tenni, de arra vigyáztam, hogy ne váljon az amerikai vígjátékokból ismert »gyönyörű méregkeverővé«” (Truffaut).
- „Kétfajta érzélem ellentétes, egymással összefonódó története a film: a **szerelemé** és a **barátságé**. (...) A barátság tisztább és időtállóbb, mint a beteljesülést teljesen soha el nem érő szerelem. A szerelem női attribútum, Catherine képviseli; a lánynak számtalan kalandja van, de mélyebb kapcsolatra vágyik, Jules mellett azonban csak valami testvéri barátságot érez, ezért hajszolja bele önmagát és Jimet egy új szerelem lehetőségébe. Mindkét férfi óvatosabb nála: Jules boldog – semleges testvérként is boldog mellette –, Jim pedig megnősül, érzelmi biztonságot áhít, befolyásolható, gyenge ember, de gyengeségét nem ismeri fel. Roché regényében nyilvánvalóbb a két férfit egymáshoz fűző látens homoszexuális vonzalom, Truffaut inkább csak érzékelteti, sejteti ezt. A film néhány emlékezetes képsorát köszönhetjük e sejtetésnek. Catherine fiúnak öltözik, bajuszt fest magának, a két férfi vihogva kergeti egy füstös vasúti hídon: izgalmas kalandot élnek át e játékban. (A felszíni réteg, „első jelentés” persze a korrajze: anarchista lányok, emancipációért küzdő feministák,



⁸ Részletek a *François Truffaut. Önvallomások a filmről* című kötetből. Budapest, Osiris Kiadó, 1996 (a *Jules és Jim*ről: 119–136. old.).

polgárbotránkoztatás – a „fiút játszó” Catherine ebben a környezetben játszik.) (...) A barátság bonyolult és ellentmondásos kettősségét Truffaut-nak mindvégig kitűnő érzéssel sikerül ábrázolnia – éppúgy, mint a szerelem megfoghatatlan többrétegűségét, a szexuális szerepek állandó felcserélhetőségének izgalmát.” (Bikácsy Gergely⁹)

- „A filmben van egy dal, a címe: *Az élet forgataga*, ez a dal jelzi a film hangulatát, és kezünkbe adja a film kulcsát. Talán mert egy öregember írta, a *Jules és Jim* számomra himnusz az élethez. Ezért hosszú időközöket akartam érzékeltetni, amit a gyerekek születése jelez, de megszakít a háború, a halál, amelyek teljesebb jelentést adnak egy egész életnek. Talán nagyravágyás volt öreguras filmet készíteni, de a távlat elbűvölt, és így egy bizonyos távolságot tudtam tartani.”
- „A *Jules és Jim* forgatása közben ébredtem rá, – írja Truffaut – hogy eddigi filmjeimben éppen az a közös, hogy melodramai témára épülnek. A *Négyszáz csapás* tulajdonképpen egy olyan gyerek története, akit nem szeretnek. A *Lőj a zongoristára!* egy lesüllyedt zongoraművészről szól, a *Jules és Jim* pedig egy asszonyról, aki két férfit szeret, és ebbe belehal.”
- „Az egész filmet családi és szeretetteljes hangulat itatja át, és éppen ezt akartam: »szeretetteli felforgató filmet csinálni«, a közönség megbotránkoztatása nélkül, sőt gyöngédséggel véve körül a közönséget, hogy a filmvásznon elfogadjon olyan helyzeteket, amelyeket az életben elítélt volna.”
- A »ménage á trois« a legrégebbi s legősibb francia irodalmi hagyomány (...). Catherine nagy kísérlete, hogy két férfivel éljen együtt, hogy az egyiket testvérként szeresse, a másikon meg nőstényként uralkodhasson - végül is nem sikerül, a dilemmát csak az önkéntes halál oldja meg.” (Bikácsy)
- **Stilizálás:** a) a történet hosszú időt ölel föl, de az alakok ennek ellenére egyfajta időtlenségben jelennek meg (nem öregednek, csak a divat, a kor változik). „Az élet forgataga” örökkévaló és üde jelenséggé jelenik meg. b) A képek képszerűségének hangsúlyozása (elkeretezéssel, kép a képben megoldással, a kép néhány pillanatig tartó megállítással, áldokumentumszerű, archaizáló betétekkel). c) Az élet játékként való bemutatásával.
- „El akartam kerülni a fizikai öregedést, az őszülő haját. Gruault [a társforgatókönyvíró] talált egy megoldást a múltó idő jelzésére, amely nagyon



⁹ Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy. A francia film ötven éve*. Héttorony Könyvkiadó–Budapest Film, Budapest, 1992.

tetszett nekem: Picasso fő műveinek elhelyezését díszletként. Így megvan a fokozatosság, végigjárjuk az impresszionizmust, a kubista korszakot, a kollázsokat.” (Truffaut)

- A film legfontosabb intertextusa Goethe *Vonzások és választások* című regénye.¹⁰
- „Truffaut minden regényszerűsége ellenére kerüli a szó klasszikus értelmében vett epikát, ő elbeszél, mesél ugyan, de hőseit kívülről s néha felületesen ábrázolja, a mese pusztá jelenlétét többre tartja, mint magát a cselekményben rejlő drámai magot.” (Nemeskürty)¹¹
- **ANTOINE ÉS COLETTE (1962)** rövidfilm, a *L'Amour à vingt ans (Húszévesek szerelme)* epizódfilm része.

BÁRSONYOS BŐR (*La Peau douce*, 1964).

- A film főszereplője irodalomtörténész (Balzac szakértő), aki beleszeret egy stewardessbe. „Az irodalomtudós az a foglalkozás, amelyből a legkevésbé következik bármiféle váratlanság, izgalmas kalandosság (...). Maga a mindenek fölött álló tradicionalitás. Ezzel szemben a stewardess foglalkozása maga a könnyűség, a súlytalanság, a sehova se tartozás. Az üres mosolyok, a semmit sem ígérő és semmire sem kötelező kedvesség, az üres érzékiség mestersége. (...) Mi történik akkor, amikor a intellektuális tradíciónak eme felkent embere szembe találja magát saját érzékiségének kihívásával. (...) Nem arról van szó, hogy a főhős enged-e érzékei parancsainak, hanem arról, hogy hatalmas kultúrája ad-e neki támpontot ahhoz, hogy kezelni tudja ezt a »kulturálatlan« eseményt. A film e próbálkozás tragikus csődjéről szól. Truffaut arra is vigyáz, hogy a csőd ne csak a főhős személyes gyávaságának az eredménye legyen.” (Kovács András Bálint)¹²
- 1966: megjelenik a Hitchcock-kal folytatott beszélgetéseket tartalmazó kötet első változata (a végleges változat 1984-ben, Truffaut halálának évében jelent meg).



További filmjei:

- **FAHRENHEIT 451** (1965)
- **A MENYASSZONY FEKETÉBEN VOLT** (*La Mariée était en noir*, 1967)
- **LOPOTT CSÓKOK** (*Baisers volés*, 1968)
- **A VAD GYERMEK** (*L'Enfant sauvage*, 1970)
- **CSALÁDI FÉSZEK** (*Domicile conjugal*, 1970)
- **KÉT ANGOL LÁNY ÉS A KONTINENS** (1971). Egy újabb Henri-Pierre Roché adaptáció.
- **EGY ILYEN SZÉP LÁNY, MINT ÉN** (*Une Belle fille comme moi*, 1972)

¹⁰ Lásd erről T. Jefferson Kline részletes elemzését. T. Jefferson Kline: *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. The Johns Hopkins University Press, 1992.

¹¹ Nemeskürty István: A filmművészet nagykorúsága, Budapest, Gondolat, 1966.

¹² Kovács András Bálint, *Metropolis, Párizs*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992.

A MISSISSIPPI SZIRÉNJE (*La Sirène du Mississippi*, 1969)

A film főszereplői: Catherine Deneuve és Jean-Paul Belmondo.

A konvencionális film noir-szerű krimi az intertextuális utalások színezik, hasonlóképpen a korai Truffaut filmekhez (a *femme fatale* szerelméért a bűnözést vállaló férfi Balzac *A számárbőr* című regényét olvassa, ami egyfajta irodalmi, allegorikus párhuzama a sorsának, hiszen *A számárbőr* mesészerű elemekkel dolgozó története a vágyak kielégítésének áráról szól. Egy másik referencia a Hófehérke, amelyben a mérgezés motívuma közös a főhős sorsával, akivel lassanként méreggel próbál végezni szerelme.¹³



- **AMERIKAI ÉJSZAKA** (*La Nuit américaine*, 1973)
- **ADELE H. TÖRTÉNETE** (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975)
1975: Megjelenik filmkritikáinak gyűjteménye *Életem filmjei* (*Les films de ma vie*) címmel.
- **ZSEBPÉNZ** (*L'Argent de poche*, 1976)
- **A FÉRFI, AKI SZERETTE A NŐKET** (*L'Homme qui aimait les femmes*, 1977)
- Steven Spielberg *Harmadfokú találkozások* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) című filmjében elvállalja a tudós, Claude Lacombe szerepét.
- **A ZÖLD SZOBA** (*La Chambre Verte*, 1978)
- **MENEKÜLŐ SZERELEM** (*L'Amour en fuite*, 1979)
- **AZ UTOLSÓ METRÓ** (*Le Dernier Métro*, 1980)
- **SZOMSZÉD SZERETŐK** (*La Femme d'à côté*, 1981)
- **VÉGRE VASÁRNAP!** (*Vivement dimanche!* 1983). Egy *film noir* szerűen szövevényes, fekete-fehérben forgatott krimi. Főszerepben Jean-Louis



¹³ A film remake-je, Michael Christofer *Original Sin* (2001) című filmje, Antonio Banderas és Angelina Jolie főszereplésével, ezeket az allegorikus és ironikus párhuzamokat már nem használja.

Trintignant és Truffaut utolsó szerelme, Fanny Ardant. A film számos filmes referenciával van megtűzdelve.

Visszatérő témák, jellegességek filmjeiben:

- Személyes élmények ihlető hatása. Könnyed, személyesnek ható történetmesélés.
- A traumatikus gyerekkor nyomán: a sérülékeny, érzelmeiben eligazodni nem tudó gyermek visszatérő alakja, aki a felnőttiséggel, a felnőttek világával, a beilleszkedés nehézségeivel szembesül (*Csirkefogók*, *Négyszáz csapás*, *A vad gyermek*, *Zsebpénz*).
- A bűnügyi regények, filmek hatása, idézetei. A szerelem és bűn/halál témáinak összekapcsolása a melodramatikus filmek, a film noir-i hagyományok nyomán.
- Törekvés arra, hogy kialakult stílussal, rögzített esztétikai elvekkel, hitvallással ellentétben minden filmjével valami újat kezdjen, anélkül viszont, hogy a filmművészet megújításának szándéka vezérelné (ebből következik az életmű tematikus-stilisztikai eklektikussága, minőségbeli egyenetlensége).
- A férfiak és nők világának ambivalens kezelése:
 - a) Egyfelől az apafigurák kritikája, és az apák társadalmába való beilleszkedés lehetetlenségének ábrázolása. Másfelől a szocializációra, az elismertségre, a sikerre való görcsös kísérletek bemutatása (Antoine Doinel történetek, *A vad gyermek*).
 - b) A férfiszerep fölértékelése a nőivel szemben. (Ezért egyenesen nőgyűlölőnek tartják sokan Truffaut filmjeit.) Saját munkájukban elmerülő férfiak, kreatív férfibarátságok dicsőítése a destruktív (a férfiakat elpusztító) női alakokkal szemben (*Jules és Jim*, *A menyasszony feketében volt*, *A Mississippi szirénje*).
 - c) Ugyanakkor nőies külsejű férfisztárok kedvelése (Jean-Pierre Léaud, Charles Aznavour, Oscar Werner, Truffaut maga stb.) szemben az energikus, határozott, férfiasan cselekvő színésznőivel; a nemi szerepek felcserélése (lásd a férfinak öltöző Jeanne Moreau-t a *Jules és Jim*-ben, a *Bársonyos bőr* fegyvert ragadó feleségét, a *Két angol lány és a kontinens* című filmben egyenesen két nő áll a tétova Léaud-val szemben).
 - d) Egyes késői filmekben a férfiakkal szemben nők jutnak főszerephez (*Szomszéd szeretők*, amelyben ismét a nő fog fegyvert), a férfiaknak pedig valamilyen oknál fogva korlátozott cselekvési lehetőségük van (*Végre vasárnap!*, *Utolsó metró*).
- Az irodalom tisztelete:
 - a) Filmjei gyakran adaptációk, gyakran játszanak rá irodalmi művekre, amelyek iránt ekképp róják le tiszteletüket (a *Jules és Jim* kapcsolódása Goethe *Vonzások és választások* című regényéhez, az Antoine Doinel ciklus egésze felfogható Balzac *Elvesztett illúziók*-beli regényhőisének modern átirataképp, aki hasonlóan több műben is megjelenik).
 - b) Irodalmias, képre ráolvasó narrátorok használata több filmben.
 - c) A *Két angol lány és a kontinens* kezdőképei nyíltan adóznak az irodalomnak, a filmvászon és a könyvlap világát egymásra vetítik.
 - d) A könyvek „életfontosságának” bemutatása. (a *Bársonyos bőr* főhőse az irodalom tudományából él, a *Négyszáz csapás*-ban az irodalom fiktív világa a gyerek menedéke, a *Fahrenheit 451* negatív utópiájában üldözik és elégetik a könyveket, ám lelkes „ellenállók” maguk válnak könyvekké/könyvemberekké, hogy az emberiség eme kincsei megmenekülhessenek.)