

drugi strani razširja »kraj« in prostor ter jim poleg tega daje še marsikatero možnost, ki je oder vsaj doslej še ni skušal dati ali pa le izjemoma.

Režiser Hieng je z »Macbethom« postavil na oder res samo osnovno zgodbo in dramo »prirezal« tako, da je na odru ostal samo igralski vrh, vse stranske zgodbe in vsa bujna podoba življenja, kakršno je znal s svojo čarovniško umetniško palico pričarati Shakespeare iz najbolj mrtve snovi, vse tisto je odpadlo ne kot balast, marveč kot neuprizorljiva sestavina vsaj v celjskih okoliščinah. Kolikor je od vse obilice podob, značajev, modrosti in lepote ostalo, sta podala samo igralca, ki sta oblikovala Macbetha in njegovo ženo, vse ostalo osebje je bilo samo zunanji in niti ne preveč potrební dekor k dejanju. Le nekoliko so posegli v dogajanje Banquo (Strnad) Macduff (Eržen), kralj Duncan (Jeršin, Penko), Malcolm (Krošl) in Lenox (Belak). Če bi primerjal predstavo drevesu, bi rekel, da je vrh zelenel, vse ostalo pa je bilo osmukano in je, žal, res bilo videti mrtvo ali vsaj nepotrebno. Manjkala je kajpada vsaj merica odrske iluzije, nekaj spektakla, ki ga je Shakespeare visoko cenil kot eno bistvenih sestavin teatra. Abstrakcija Shakespeara je šla v »Macbethu« predaleč, nikdo pa ne more trditi, da do določene meje ne bi smela iti. V obeh glavnih vlogah lahko poročamo o Černetovi, da je njena lady Macbethova močna igralska stvaritev, njena doslej najboljša vloga, Penkov Macbeth pa v večini prizorov prepričljiv in skrbno naštudiran.

»Macbetha« bo kronika celjskega gledališča zapisala med poučne eksperimente. Bil je trda šola in trda preizkušnja, zato upajmo, da bo v korist nadaljnjemu umetniškemu razvoju ambicioznega celjskega gledališča.

Tine Orel

FILM

AVANTGARDA SEDME UMETNOSTI

Nobenega dvoma ni, da je film v pravem pomenu besede umetnost 20. stoletja... O pomenu te umetnosti za življenje našega človeka in časa ni treba več izgubljati besed...

(André Bazin v »Regards neufs sur le cinéma«, 1955.)

Povsem se strinjamo gotovo vsi z mislimi uglednega francoskega filmskega teoretika in kritika, ki so jih v različnih formulacijah neštetokrat izpovedovali vsi, ki so premišljali o sedmi umetnosti. In o njej so premišljali ljudje pravzaprav od tistega decembrskega dne, ko je 1895. leta skupina prvih gledalcev v Salon Indienne Velike kavarne na Boulevardu des Capucines v Parizu brez besede, a s strahom v srcu prisostvovala prvi filmski predstavi na svetu — projekciji petih kratkih filmov, ki sta jih posnela in predvajala brata Lumière.

Sestdesetletnica filmske umetnosti je v svetu močno odmevala, mimo nas pa je šla skoraj popolnoma tiho. Ko sem zadnje dni aprila lani stal poleg drugih filmskih ljudi pred festivalsko palačo v Cannesu in pomagal polagati cvetje na spominsko ploščo pionirjem filma, sem sam pri sebi mislil bolj kakor na brata Lumière, Melièsa in druge pionirje prvega obdobja filma na avant-

gardo sedme umetnosti, ki povezuje pionirje filma z največjimi rezultati filmskega ustvarjanja. Omejiti pa sem se moral le na one velikane, ki pomenijo za filmsko umetnost temelje, na katerih počiva današnje filmsko ustvarjanje.

Francija je bila s svojimi prvimi pionirji filma zibelka filmske umetnosti (četudi je prvi pečat umetnosti filmu dejansko vtisnil David Wark Griffith). Naj torej te zapiske posvetim francoski avantgardi.

Če francosko filmsko ustvarjalnost pogledamo skozi prizmo zgodovinskega razvoja, bomo opazili, da se v francoskem filmu sprepletata realizem in fantazija. Komaj so si utrle v letih 1895/96 pot v svet filmske reportaže bratov Lumière, je že zaživela tudi v filmu fantastična domiselnost igralca iluzionističnega gledališča Roberta Houdina — Georgea Méliésa. Vso svojo domiselnost je izlil nepoznani Méliès v »žive slike« in postal z njo oče filmske ukane. Hkrati z njim se je sprostila tudi burleska, ki je dala prostor na soncu Maxu Linderju, predhodniku velikega Chaplina.

Ob začetku prve svetovne vojne je sicer Méliésu padla iz rok njegova čarovniška palica. Tedaj je namreč že padel v pozabo, kajti na pragu je že naturalistični film z Victorinom Jassetom, z Leonca Perreta »Otrokom Pariza« (1912) in z na pariških ulicah posnetima filmoma »Vampire« (1915) in »Judex« (1916) Louisa Feuillada. Danes še z veseljem pogledamo stare Feuilladove filme, ki so bili za tedanji čas izredno osvežilo, toda v njih vidimo le še dokumente časa, v katerem si je film — po poteh gledališke umetnosti sicer — skušal pridobiti domovinsko pravico v hramu umetnosti. Med redkimi, ki so tedaj razumeli te napore in gledali jasno naprej, je bil filmski kritik Louis Delluc, ki je leta 1919 sam postal filmski režiser in z drugimi iskal filmu nova pota. Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbière so novi ljudje časa, ki se razteza preko zadnjih predvojnih let v leta prve svetovne vojne. V njihovih poetičnih, čustev prepolnih in z esteticizmom in intelektualizmom navdahnjenih filmih se razodeva pot tedanjega francoskega filma, ki je bila pogosto blizu impresionizmu, včasih pa vodila že v čisti larpurlartizem.

Izreden vpliv na francoske filmske ustvarjalce je pomenil Wienenjev »Caligari« (1919), ki je prišel z dveletno zamudo iz Nemčije v Pariz in ga je z navdušenjem pozdravil Delluc. Pod vplivom »Caligarija« in drugih nemških ekspresionističnih filmov, kakor »Torgus«, »Utrujena smrt«, »Golem«, pa tudi onih filmskih del, ki so prišla v Francijo preko Atlantika (»Rojstvo nacije«, »Nestrpnost«), so začeli ustvarjati tedanji francoski filmarji, posebno Marcel L'Herbière, ki je s svojim filmom »Don Juan in Faust« (1922) uveljavil v Franciji ekspresionistično uporabo svetlobe in sence, stilizirano sceno, kostum in igro. Vplivom, ki so prišli iz Nemčije in Amerike, so dodali Francozi svoj realizem in impresionizem, in tako se je rodila francoska avantgarda.

Kje so njeni začetki? Navadno po svetu mislijo, da se začenja s tipičnimi in svetu dobro poznanimi filmi »Entr'acte« (1924) Renéja Claira, »Ballet Mécanique« (1924) Fernanda Légera in filmi Mana Raya (»Emak Bakia«, »Le Retour à la Raison«, »Les Mystères du Château du Dé«). V bistvu vsi trije, kakor tudi Gance, L'Herbière in Dulac, pa tudi Delluc, Jean Epstein, Cavalcanti, ki so prišli za njimi, sodijo — kakor zatrjuje Henri Langlois — v skupino impresionistične avantgarde. Le tu in tam v njihovih delih zasledimo glasnike one prave francoske avantgarde, ki jo je 1914 napovedoval film Abela Gancea »La Folie du Dr. Tuba«, kjer si je ta neutrudni iskalec novih poti v filmskem izražanju (ki s svojim vztrajnim prizadevanjem posega tudi v naš čas) pomagal s

konveksnimi zrcali, da bi dobil vizualno podobo zmedenega, blaznega in normalnemu človeku povsem odmaknjenega sveta, v katerem je živel neumni Dr. Tube. Pri vsem je zanimivo, da je Gance posnel film že leta 1914, a ga ni pred prihodom »Caligarija« v Pariz nikomur pokazal.

Svet pa pozna v glavnem le drugo francosko avantgardo, za katero navajajo kot najbolj značilno začetno delo Jeana Epsteina film »Coeur fidèle« (1923), a je morebiti še bolj značilno nekoliko poznejše delo »Propad hiše Usher«, ki je nastalo leta 1928. Vendar ne smemo prezreti, da počiva vse prizadevanje te druge generacije francoske avantgarde na pobudah impresionistične avantgarde. To je še vedno čas nemega filma, ki je omogočal marsikomu tudi filmsko eksperimentiranje, kajti filma se še niso polastili v tolikšni meri finančniki. Tako so mladi ljudje z dejansko majhnimi sredstvi lahko sami za sebe snemali filme, ki so jih ustvarjali tako, kakor jim je narekovalo njihovo notranje razpoloženje. To je čas, ko je Dada prisilil Pariz, da je prisluhnil njegovim pesnitvam, čas, ko je nastajal kubizem, ko so ustvarjalci tipali za novim, kar jim bo odprlo možnosti umetniškega izživeljanja in ustvarjanja. Na horizontu se je začela počasi oblikovati nova smer — surrealizem.

Medtem ko je v Nemčiji avantgardistični film vedno bolj zahajal v abstraktnost, v iskanje »absolutnega« filma, ko je Hans Richter ustvarjal komplicirane metafizične zakone filmskega ustvarjanja, francoska avantgarda ni bila nikoli abstraktna, kajti v francoski miselnosti je preveč težnje po jasnosti in čistosti, da bi se dala premamiti od abstraktnosti nemške filmske avantgarde. Ključ v drugo generacijo francoske avantgarde je položeno dejansko v Clairovem filmu »Entr'acte«, ki je bil na Piccabiervo pobudo posnet kot medigra za švedski balet. René Clair je o njem pomenljivo dejal: »To je prostor, samo prostor, ki ga naša imaginacija tako rada prekriža sem ter tja; to je sreča trenutka brez refleksij.« Torej nič filozofskih izpovedi, temveč krik veselja ob igri variacij gibanja. Tako je mislil Clair, saj je poudaril, da »mora biti tema filma v prvi vrsti vizualna« in da ne smemo pozabiti, da je bil »film ustvarjen zaradi tega, da bi registriral gibanje«. Clair je posnel leta 1924 svoj prvi film »Paris qui dort« kot reakcijo in protest francoskega esprita proti sentimentalnosti »wertherjevske mesečine« nemškega avantgardnega filma. Clair, preizkušeni novinar in igralec v Feuilladovih filmih, je dobro obvladal misel svoje teme. Spretno je znal žonglirati z optičnimi domisleki, kar je izrazil tudi v svojih poznejših filmih, izmed katerih naj kot primer zvestobe načelom, ki so ga postavila v prvo vrsto francoskih avantgardistov, omenim tudi pri nas dobro znana filma »Poročil sem se s čarovnico« in »Lepotice noči«.

Za razliko od Renéja Claira ima Man Ray, ta znani ameriški fotograf in današnji pariški slikar, ki si je izbral Francijo za drugo domovino, mnogo več sreča. Tudi on je iskal nova pota, nove izrazne možnosti in zato uporabljal pri snemanju ornamentirano steklo, optične prizme; v težnji, da bi izbrisal svojim igralcem v filmu »Le Mystère du Château du Dé« vsakdanjo mimiko, je zavil njihove obraze v svilen nogavice. Oba njegova prva filma (»Emak Batia« in »Retour à la Raison«) sta bila posneta posebej za dadaistične večere. S svojimi domislicami je znal gledalca prestaviti v povsem nov svet. Njegovo najbolj zrelo filmsko delo pa je vsekakor film »L'Etoile de Mer«, v katerem je prenesel v filmsko govoricu najlepšo pesem v koncentracijskem taborišču umorjenega pesnika Roberta Desnoja. V tem delu se je končno otnesel dadaističnih vplivov. Bil pa je vnet pristaš surrealizma in zaradi tega so njegovi filmi še danes izraz

poštenih in iskrenih prizadevanj, ki gledalca ogrejejo za razliko od filma »Ballet Mécanique« Fernanda Légera ali filma »Cinq Minute de Cinéma Pur« Clairevega zgodaj umrlega brata Henrija Chometta.

Nekdanja dramska kritičarka in dramatičarka Germaine Dulac je sicer s svojimi prvimi deli, posebno pa s surrealistično navdahnjenim filmom »La Coquille et le Clergyman« (1927), danes ohranila nekakšen vtis zakasnelosti — psihična dogajanja je namreč poskušala interpretirati s pomočjo slikovnih asociacij — vendar je v avantgardi pomembna po svojem izrazitem nagnjenju k svetlobno blesteči viziji, ki jo je še prav posebej izrazila z avantgardnima filmoma »Disque 927« in »Arabesque«. Tako je popolnoma uresničila svoj osnovni cilj, namreč, ustvariti »vizualno glasbo«, ker se — kakor sama misli — »glasba poigrava z zvoki v gibanju prav tako, kakor se film poigrava z gibanjem svetlobe in senc, z gibanjem slik«. Vkljub formalno blesteči plastičnosti in lepoti pa je razočaral Jean Cocteau s svojim »Le Sang d'un Poète« (1929), kajti vse preveč je za vsem tem formalno neoporečnim bleskom mogoče občutiti prazno alegorijo in zgolj maniro, čeprav je — kakor sam Cocteau poudarja — bil njegov osnovni namen poiskati najbolj adekvatno filmsko formo za čisto poetično temo, kar mu je v mnogo večji meri in bolj filmsko čisti podobi uspelo izraziti šele mnogo pozneje (1949) v njegovem filmskem vrhu »Orphée«.

Čisto drugače deluje Luis Bunuel s svojim »Un chien andalou« (1928), kjer vkljub vsesplošnemu dvomu ni mogoče zaslediti koketiranja z larpurlartizmom, kar je s svojo močno umetniško potenco znal Bunuel preprečiti vkljub skupnemu delu s Salvadorjem Dalijem in njegovim bleferskim težnjam. Freudovske težnje in pojasnila so v tem delu našli mnogo bolj prepričljiv izraz kakor v prvem delu Germaine Dulac. Film mu je postal instrument za »filmano literaturo, filmano poezijo«. »Andaluzijskega psa« pravzaprav pojasnjuje »Zlata doba« (1931), satira na račun »dobre, konvencionalne družbe«. Ironična kritika tradicije in tradicionalnih institucij mu je prerasla v pravcato revolto proti konvencionalnosti. Kakor koli so že sprejemali to Bunuelovo delo, ne moremo mu za nobeno ceno odreči mojstrskega obvladovanja tistih tako imenovanih »notranjih« dialogov, namreč neizgovorjenih misli, ki dajejo celotnemu Bunuelovemu filmskemu izrazu svojstveni pečat in ki mu je — nekoliko umirjen — ostal zvest tudi v svojih zadnjih delih (»El«, »Robinson Crusoe«, »Ob zori« in »Smrt v vrtu«).

Avantgarda pozna mnogo variacij. Med njimi so še zanimive prav posebej one izpod rok Cavalcantija (»La P'tite Lily«, »Le petit Chaperon Rouge«) in Jeana Renoira v nekoliko pridružene akorde mola uglašena »Deklica z vžigalicami« (1928), kakor na koncu še brez dvoma Jeana Grémillona »Tour au large« (1928).

Zal pomeni samo kratek intermezzo v tem sijajnem loku umetniškega vzpona filmske avantgarde v Franciji meteorju sličen pojav filmskega genija Jeana Vigoja, ki je v svojih dveh delih »A propos de Nice« (1929) in »Paris« (1934) v popolni obliki združil eksperimentalni in dokumentarni film. Poleg teh dveh je posnel še mojstrovino »Zéro de Conduite« in umrl 1934 po svoji čudoviti »Atalanti«, ne da bi se izpel v svoji filmski ideji, ki je bila odločno orientirana v socialni film, v katerem je mogoče vkljub skromnemu opusu vendar zaslediti silno revolto proti vsemu, kar je obkrožalo njegovo mlado rast.

Avantgardistične težnje pa so bile tako silne, da niso mogle ostati ujeete v meje dežele, kjer se je rodila sedma umetnost. Čeprav jih je nastop zvočnega

filma resno spravil v nevarnost, so vendarle preko Renéja Claira in H. G. Clouzota segle daleč preko meja Francije in tedaj, ko je nemški abstraktni ekspresionizem žalostno umrl pod nacističnim škornjem, oplodile predvsem generacijo v Ameriki, ki je dala vrsto odličnih avantgardistov, kakor so Paul Bandorf in Louis Jacobs, pa tudi generacijo subjektivnih eksperimentalcev, med katere štejemo predvsem Maxa Deraîna, Sidneya Pettersona, Josepha Vogla, Hansa Richterja in Normana McLaren, ki je najpomembnejši avantgardist Amerike in našega časa, saj je njegov »Begone Dull Care« izredno uspel eksperiment združevanja absolutno vizualnih elementov z akustičnimi, ki jih je skušal združiti 1930 že v filmu »Audible Writing« Phenenger, a McLarenov »Ljubi svojega bližnjega« pomeni končno vrnitev k principom in simboliki, ki so jih izražali klasiki francoske avantgarde iz zlatega obdobja francoskega filma.

Avantgarda je s svojimi eksperimentalnimi težnjami kreativno sodelovala v ustvarjanju specifičnega filmskega jezika, kar je tudi njena zgodovinska vloga v razvoju filmske umetnosti. Samo tako je mogoče dojeti in razumeti njen pomen, kajti na rezultatih tega ogromnega opusa kreativne moči in potence tolikih filmskih ustvarjalcev počiva ves razvoj psihološkega realizma, ki začinja svojo pot tam nekje pri Jacquesa Feydera »Kermesse Heroique«, Jeana Renoira »Veliki iluziji«, njegovi filmski skici »La Partie de Campagne« in ne nazadnje tudi pri Renoirovem »Toniju«, ki tako rekoč povezuje preko francoskega psihološkega realizma iskanje in sadove avantgarde z drugim svojevrstnim fenomenom sedme umetnosti — z italijanskim novorealizmom, ki ima svoje stilistične, estetske in etične korenine prav v »Toniju«.

Vitko Musek

MED KNJIGAMI

FRANCE BEVK. ISKRA POD PEPELOM*

Med letošnjimi rednimi knjigami Prešernove družbe je izšlo tudi novo delo našega najbolj plodovitega prozaista Franceta Bevka. To je zgodovinska povest »Iskra pod pepelom«, v kateri opisuje avtor resnične dogodke iz začetkov osemnajstega stoletja, ko so se kmečki podložniki na Tolminskem uprli svojemu zemljiškemu gospodu in iskali pravic pri cesarju na Dunaju. Kakor pove zgodovina, je tolminski in goriški gosposki uspelo, čeprav le za nekaj let, preprečiti izbruh večje vstaje, kakršna je bila nekaj desetletij popreje za časa prvega tolminskega punta leta 1627. Kaznovanje nekaterih puntarjev, nova bremena podložnikom in nasilna pacifikacija niso mogli zadušiti iskre, ki so jo zanetili Simen Golja in ostali kmečki voditelji med nezadovoljnim in trpečim ljudstvom. Zakaj že leta 1713 je v krajih ob Soči in Bači izbruhnil z vso silovitostjo drugi tolminski punt, v katerem so sodelovali tudi voditelji kmečkega gibanja iz leta 1700. Kmečko gibanje pod

* France Bevk. Iskra pod pepelom. Str. 125. Opremil inž. arh. Uroš Vagaja, risbo na ovitku narisal Jože Čiuha. Izdala Prešernova knjižnica leta 1956. Naklada 85.000 izvodov.