

# MARCEL CARNE

slovar cineastov

Rojen v Parizu 18. avgusta 1909; ko je bil star pet let, je ostal brez matere, oče, po poklicu rezbar, je pogosto odsoten, zato sta ga vzgajali predvsem babica in teta. Na očetovo željo je obiskoval obrtno šolo (L'École d'apprentissage du Meuble), vendar ga očetov poklic ni zanimal. Že od otroštva ga izjemno privlači film, nato tudi gledališče, zlasti music-hall. Preživlja se z delom za neko zavarovalniško družbo in obiskuje različne filmske tečaje ter École des Arts et Métiers, kjer si pridobi kvalifikacijo pomožnega snemalca in zato asistira znanemu snemalcu Georgesu Périnalu. Po zaslugi prijateljev spozna slavno igralko Françoise Rosay, soprogo znamenitega režiserja Jacquesa Feydera, kar mu zagotovi mesto asistenta režije pri filmu **Nova gospoda (Les Nouveaux Messieurs, 1929)**. Leto 1929 po splošnem prepričanju velja za začetek njegove kariere, ker je prejel tudi nagrado za filmsko kritiko revije **Cinémagazine**, katerega sodelavec je postal in pisal zanj vse do leta 1933, ko je revija prenehala izhajati. V tem obdobju je objavljati tudi v revijah **Cinémonde** in **Film sonore** ter bil glavni urednik tednika **Hebdo-film**. Iz njegovih člankov je opazna nagnjenost k nemškemu ekspresionizmu in Kammerspielfilmu, k Fritzu Langu in Murnau (posebej visoko ceni njegov ameriški film **Zora/Sunrise, 1928**), ter k ameriškemu kriminalističnemu filmu in Josephu von Sternbergu. Ob ukvarjanju s filmsko kritiko Carné še naprej asistira: Renéju Clairu pri **Strehah Pariza (Sous les Toits de Paris, 1930)** in nato Feyderu v njegovih najuspešnejših zvočnih filmih — **Velika igra (Le Grand Jeu, 1933)**, **Penzion Mimoza (Pension Mimosas, 1934)** ter **Herojski semenj (La Kermesse Héroïque, 1935)**; glede vpliva teh dveh režiserjev je moč v Carnéjevem opusu odkriti sledi Clairovega populizma ter pomembne značilnosti Feyderovega svetovnega nazora v izboru likov, ambientov in atmosfere.

Konec dvajsetih let se je Carné preskusil tudi kot režiser: amatersko, z lastnimi sredstvi in s pomočjo prijatelja Michela Sanvoisina je realiziral poetično dokumentaristično impresijo **Nogent, nedeljski Eldorado (Nogent, Eldorado du Dimanche, 1929)**, o ljudeh, ki prihajajo v Nogent, izletniški kraj na Marni. Med 1930 in 1932 je posnel tudi nekaj reklamnih filmov z Jeanom Aurencheom (kasneje znanim scenaristom) in Paulom Grimaultom (avtorjem animiranih filmov). Končno je leta 1936 debitiral s celovečernim igranim filmom — po zaslugi svojega »zaščitnika« Feydera, ki je moral zaradi drugih obveznosti odstopiti od svojega projekta in ki je prepričal producente, naj režijo zaupajo njegovemu asistentu, medtem ko je glavno vlogo odigrala F. Rosay.

Film **Jenny (1936)**, Carnéjev z naklonjenostjo sprejet prvenec, je za začetnika dokaj tekoče izpeljana in tudi razmeroma prepričljiva psihološka drama iz pariškega predmestja, ki jo specifično obarvajo elementi melodrame: hčerka se zaljubi v materinega ljubimca, mati (F. Rosay) pa dolgo ne ve za hčerino ljubezen, ipd. K zanimivosti filma pripomorejo tudi sestavine kriminalke (v materinem lokalu se zbirajo kriminalni in obskurni tipi, ki vplivajo na usodo likov). Toda kritika je predvsem poudarjala poetičnost in realizem, torej atributa, ki zaznamujeta tendenco »poetski realizem«, za katerega začetek najpogosteje velja prav leto 1936, čeprav ga napovedujejo že nekateri prej posneti filmi Feydera, Vigoja, Renoira in Duviviera. Poetičnost filma izvira v glavnem iz dialogov Jacquesa Préverta; navdušen nad Renoirovim filmom **Zločin gospoda Langea (Le crime de M. Lange, 1935)**, pri katerem je bil Prévert scenarist, je Carné vztrajal, da ga

angažirajo in tako se je začelo njuno dolgotrajno »legendarno« sodelovanje (v 8 od 9 zaporednih Carnéjevih filmov, ob enem nerealiziranem). Kar se realizma tiče, pa se v tem času iskanj za sprejemljivim modelom realističnosti Carné odlikuje bolj z resničnostnim vtisom doživljanja kot s »faktografijo«, bolj z odslikavanjem »notranjih« resnic o likih kot s sugeriranjem njihove pojavne dejanskosti. Liki, vzeti vsak zase, so namreč dokaj stereotipni ali pa so obremenjeni z nekakšno neobičajnostjo oziroma celo z eksplicitno simbolnostjo (na primer poosebljenje »usode« v liku grbavca, ki ga igra Jean-Louis Barrault).

Glede na Carnéjevo bolj ali manj stalno nagnjenost k odstopanju od realizma je v njegovem celotnem opusu posebej zanimiv naslednji film — **Smešna drama (Drôle de drame, 1937)**, njegova edina komedija in njegov edini film, ki se dogaja izven Francije. Verjetno so ga prevzele večje ambicije po uspehu prvenca in to grotesko-satiro s posameznimi nadrealističnimi komponentami je postavil v viktorijanski London (sredi 19. stoletja). V vzdušju anglofobije, ironiziranja davnih francoskih tekmecev, je Carné prekosil skoraj vse predhodnike v posmehovanju angleški mentaliteti, običajem in institucijam (anglikanska cerkev, Scotland Yard). Bolj kot z zelo kompliciranim zapletom, oprtim na prevzemanje lažnih identitet, prevare in nesporazume, je film zbudil pozornost z bizarnostjo in ekscentričnostjo likov ter njihovih vzgibov. Tako na primer profesor botanike pod psevdonimom piše zelo priljubljene detektivske romane, a se tudi sam znajde v podobni zgodbi; žena, ki se hoče izogniti obisku dolgočasnega sorodnika, hlini odsotnost, pa zategadelj mislijo, da je umorjena; botanika/pisatelja namerava ubiti nenavaden morilec (J. L. Barrault), ki sicer ubija mesarje, ker je ljubitelj živali! Kljub zapletenosti in bizarnosti ter celo kljub občasnemu upadanju tempa in predolgim dialogom je film zanimiv še danes, stalno zbujujoč protislovja, kakor tudi trditve, da je morda celo najuspešnejša francoska burleska. Ob mnogih učinkovitih domislicah, pod vplivom ameriške komedije in francoskega konverzacijskega humorja, se film odlikuje s svojo intelektualističnostjo in anarhoidnostjo, ostrino izrisovanja značajev (zlasti glede njihovega licemerstva, lažnega puritanizma), a tudi s prepričljivim oživiljanjem obdobja in čudnega okolja — čeprav je posnet v francoskem studiu.

Zdi se, da se je Carné bolj kot pri piscu romana Angležu Stoverju Cloustobu (**His First Offence**) — po katerem je Prévert pisal scenarij — navdihoval pri Brechtovi **Beraški operi**. Po tem odmiku k bolj stiliziranemu tipu filma se odloči za realistični pristop v **Obali v megli (Quai des Brumes, 1938)**, ki velja za enega treh najuspešnejših Carnéjevih filmov sploh. Je prvi v svojevrstni trilogiji, nagrajen z dve leti prej ustanovljeno in vse uglednejšo nagrado Prix Louis Delluc ter z nagrado za režijo na festivalu v Benetkah. Film je nastal po romanu Pierra MacOrlana (1927), ki ga je Prévert temeljito predelal — najbolj opazna sprememba je predstavitev dogajanja iz Pariza v pristaniško mesto Le Havre. To je bilo narejeno z namenom doseči posebno vzdušje, kakršno lahko pričara luka, občutje, ki ga je francoski film začel izrabljati še v obdobju filmskega impresionizma (v dvajsetih letih) in ki je prav po Carnéjevi zaslugi postal, skozi številne imitacije in hommage, eden od »zaščitnih znakov« francoskega filma. Občutje sivega neba, megle, somraka, noči (snemalec Eugen Schufftan) ter temačnih in pogubnih zakotij luke z njihovim do obupa poenostavljenim

CARNE

MARCEL CARNE

# MARCEL



rekvizitarijem (scenograf Alexandre Trauner) v tej psihološki drami (spet z elementi melodrame in kriminalke »pod vtisom« Juliëna Duviviera) učinkovito služijo sugeriranju depresivnih stanj likov, a tudi motivaciji dogajanja. Liki so vsi outsiderji, marginalci, poraženci, protagonist (Jean Gabin) pa ubežnik, dezertar iz tujske legije, ki želi priti v Ameriko. Motiv bega — od konkretnega propada, a tudi od celotne družbene stvarnosti — ter identifikacija s prestopnikom oziroma njegovo idealiziranje, značilna za francosko književnost in film, se v tem filmu potrdita na reprezentančen način. S tem filmom je bila namreč de facto ustoličena ena temeljnih determinant poetike poetičnega realizma. Ob globalnem objektivnem korelativu oziroma, ob reflektiranju razsula dezorientirane francoske meščanske družbe ter v tej refleksiji organskem in aktualnem anticipiranju neke katastrofe (druge svetovne vojne in hitrega zloma Francije) ima film tudi prepoznavno »poetično« razsežnost. Gre za romantično identifikacijo z ogroženim samotarjem, za arhetipsko romantično zamisel ljubezni kot človekove zadnje priložnosti, a tudi za ljubezen kot krivca za junakovo usodo (J. Gabin se žrtvuje, ko pomaga Michèle Morgan). Nazadnje je tu še v sferi »svobodne poetičnosti« stalno prisotni fatalizem usmeritve poetičnega realizma, tisto usodno, kar človeške napore naredi brezupne. V skladu s tem je tudi pesimizem, naslednja značilnost francoskega filma, zlasti poetičnega realizma: na koncu filma so vsi žrtve, »igra je končana«: Gabin leži na pomolu mrtev, medtem ko ladja odhaja v Ameriko (asociacija na Duvivierovega **Pépé le Mokoja**, 1936), ostaneta M. Morgan in tipično prévertovski simbol samote in obupa, pes, njun spremljevalec. Le-ta nenadoma, kot novi ubežnik v »verigi«, v zadnjem kadru zbeži s prizorišča tragičnega zaključka zgodbe.

Po uspehu filma in ob očitnem dejstvu, da je z njim ustvaril svet prepoznavnih in aktualnih likov, usod in občutij, svet, v katerem je lahko preverjal svoj svetovni nazor, je Carné nato posnel še dva **Obali v megli** sorodna filma, ustvaril je torej svojsko osebno, a tudi poetskorealistično trilogijo. Naslednji, **Hôtel du Nord** (1938), je najmanj uspešen in zategadelj tudi nekoliko preveč podcenjen. Posnet je po romanu Eugène Dabita, edini v »seriji«, pri katerem Prévert ni scenarist (to sta Henri Jeanson, najznamenitejši francoski dialogist, in Jean Aurenche). Če bi bil zadnji iz trilogije, bi ga ocenili kot njen shematični substrat, kliše, ki je nastal iz Carnéjevih tematskih preokupacij, likov in občutij. Medtem ko je v **Obali v megli** samomorilstvo latentna možnost življenjskih odločitev oseb, medtem ko se v filmu **Dan se dviga** lik, ki ga igra Jean Gabin, postopoma nagiba k samomoru, se v filmu **Hôtel du Nord** ta suicidalni kompleks radikalizira: že v uvodni sekvenci se nesrečna ljubimca (Jean-Pierre Aumont in Annabella) v »svetu brez upanja« poskušata ubiti in se v zgodbo »vrneta« razmeroma pozno, kar je tudi ena glavnih scenarističnih pomanjkljivosti filma. Vendar je glavno prizorišče dogajanja, hotel nižje kategorije, poln demoraliziranih ali nemoralnih oseb, živo orisan, z jasnimi »sartrovskimi« namigi o prepletu človeških odnosov kot neizbežnem viru zla in medsebojnega trpinčenja.

Naslednji film **Dan se dviga** (**Le Jour se Lève**, 1939) po zamisli Jacquesa Viota in scenariju J. Préverta je drugi od treh najbolj hvaljenih Carnéjevih filmov, v zadnjih tridesetih letih pa ga zgodovinarji in kritiki ocenjujejo za njegov največji umetniški dosežek. Zategadelj je film

# CARNE

reprezentativen za ves Carnéjev opus, hkrati pa tudi ponazarja poetiko poetičnega realizma, ki je sam vzpostavlja. Nesporno pomeni razdelavo Carnéjevih režijskih konceptov iz **Obale v megli** ter dopolnitev tematskih preokupacij, prisotnih v Carnéjevih zgodnejših delih.

V tej »proletarski tragediji« (A. Bazin) je junak filma, delavec François (J. Gabin), spet prestopnik, le da je njegov prestop večji — ubil je človeka (Jules Berry), ki je omajal njegovo zaupanje v bližnje, konkretno, ki ga je, kot sodobni Jago, sistematično in perverzno prepričeval o pokvarjenosti in slabih namenih osebe (Jacqueline Laurent), v katero je bil zaljubljen in ki je dajala edini smisel njegovemu samotarskemu življenju. Za razliko od **Obale v megli** se torej tu zlo koncentrira v eni sami osebi, ženska in ljubezen kot osmiselitev življenja pa dobita vidnejši pomen. Čeprav je glavna oseba spet begunec, beg v tem filmu drugače kot v **Obali v megli** nima fizičnih obeležij: François se po uboju demona svojega življenja zabarikadira na podstrešju — s čemer se tudi fizično objektivizira njegova samota — in se noče predati policiji. S tem dejstvom je seveda povezana struktura filma: Françoisova zabarikadiranost je okvir zgodbe, okvir realnega trajanja (nekaj ur), znotraj katerega je rekonstruirana predzgodovina dogodkov in to s pomočjo večih vsebinsko in z razvojem zgodbe nenehno stopnjujočih se retrospekcij (ki so sicer raztegnjene na obdobje tridesetih let). Tako je s filmskimi sredstvi dosežena notranja enotnost časa, kraja in dogajanja, enotnost, katere klasičnost utrjujeta tudi preprostost in enostavnost scenografskega rekvizitarija (A. Trauner), zares eksemplarična simbolna in dramska funkcionalnost skromnega števila rekvizitov v Françoisovem tesnem prebivališču. Asociacije na tragedijo ob tej trojni enotnosti in dokončni značaj junakovih dejanj, utrjuje še tragična ironija zaključka filma: zora je, »dan se dviga«, toda junak zgodbe ga ne bo dočakal. Naredil je samomor, prostovoljno je odšel s prizorišča življenja.

Poveljevanju prestopnikov, katerih morala je višja od morale neprestopniškega okolja in prikazu človeka na begu ter fatalne ljubezni je Carné torej dodal še en motiv, značilen za poetični realizem: motiv izgube zaupanja v bližnje, ki se mora končati z obratom človeka k samemu sebi, s totalno samoto, v najradikalnejši različici tudi s samomorom, kar vse bo navdihovalo povojni eksistencializem. Seveda sta tako determinizem kot pesimizem dosegla v tem filmu eno od skrajnosti ter pripomogla k vse pogostejšemu označevanju takih filmov za »črne«.

Glede na težnjo k realizmu, z realističnostjo v prikazovanju družbenega okolja, prepričljivostjo Gabinove »gabinovske« igre, z določeno populistično dimenzijo (množica iz četrti demonstrativno podpira Françoisa, kar spominja na Clairrove, a tudi Renoirove filme), je za film vendarle značilno tudi Carnéjevo pomanjkanje popolnega zaupanja v dosledni realistični pristop. Čeprav je zgodbo osvobodil klišejskih elementov popularne literature, ki jih še srečamo v **Obali v megli**, je celoten film zrežiral skozi serijo odmikov od realističnega. Tako sámo metodo retrospekcije in akronološkosti z vidika realizma lahko razlagamo kot artificialnost, ambianti so rahlo stilizirani (Trauner in Carné sta izbirala in dopolnjevala izrazito »štrleče«, neprijetne ambiente in zgradbe — na primer tovarno, v kateri François dela in hišo, v kateri živi) in celo nekoliko kičasti (prijetno okolje, v katerem se giblje



OBALA V MEGLI (1938)

Gabinova ljubezen). Oseba, ki jo igra Arletty, pa ima avro fatalizma in sposobnosti preseganja krutih življenjskih izkušenj na način, značilen za tedanje zvezdnice.

Navsezadnje je tudi dialog ponekod teatralno ali pesniško vzvišen: Gabinovo pripovedovanje o praznini življenja, preden je srečal svojo izbranko, bi se lahko bralo in recitalo kot (tipično prévertovska) pesem. No, tudi te sestavine so v dogajanje vključene organsko, Carné jih ne kopiči, ampak jih razvršča z mero.

Film **Dan se dviga** je utrdil Carnéje sloves enega vodilnih francoskih režiserjev. Po Clairovem odhodu v Veliko Britanijo, ob Feyderovi stagnaciji konec tridesetih let, so ga postavljali ob bok Renoiru, najpogosteje pa nad Duviviera. Ugled v delu javnosti se je zagotovil tudi s političnim angažmajem oziroma z vključitvijo v **Association des artistes et écrivains révolutionnaires** ter s sodelovanjem v zadrugi **Ciné-Liberté**, za katero je snemal manifestacije **Ljudske fronte** (Front Populaire). Drugemu delu javnosti pa ni bil všeč pesimizem njegovih filmov in med okupacijo v Vichyjski republiki so ga izrecno apostrofirali kot enega največjih demoralizatorjev Francije, pred II. svetovno

vojno pa celo, naj se to sliši še tako neverjetno, kot enega izmed krivcev za hitri poraz francoskih sil. Med vojno pa so v okupirani Franciji vseeno poudarjali, da je resda arijec, toda v njegovih filmih prevladuje ponižujoča židovska miselnost. Nazadnje, po vojni, mu je manjše število komentatorjev očitalo, da je ostal in delal v okupirani Franciji, oziroma, ti komentatorji bodo bolj naklonjeni Clairrovemu, Renoirovemu, Duvivierovemu in Gabinovemu odhodu v ZDA. Obenem pa ga bodo hvalili, ker je tvegjal in omogočil delo Židom (Trauner je na primer z njim delal pod psevdonimom).

V času vojne v Franciji ni bilo mogoče delati filmov mračnih občutij, z depresivnimi liki in eksplicitneje izraženimi motivi in pogledi na svet poetičnega realizma. Zato so se v francoski kinematografiji, v njenem pretencioznejšem oziroma kreativnejšem delu, pojavile nekatere nove tendence ali pa so se našli načini diskretnjšega nadaljevanja prejšnjih usmeritev. Tako je ponižana moraličnost junakov poetičnega realizma dobila duška na primer v režijskem asketizmu (Bresson), anarhoidna razsežnost in mračna občutja v detektivskem, kriminalističnem filmu (npr. Clouzot, Decoin, Becker), medtem ko se je Carné odločil za stilizacijo in časovno »nevtralnost«, evokacijo minulih obdobij. Retrospektivno pa je vseeno moč posumiti v njegov nadaljnji

»poetskorealistični« razvoj potem, ko je človeško usodo v filmu **Dan se dviga** zapečatil z najradikalnejšo rešitvijo — umorom in samomorom. Tudi eden izmed Godardovih ciklusov se bo končal z drugim samomorom Jean-Paula Belmonda (po filmu **Do zadnjega diha** v **Norem Pierrotu**). Čeprav je najprej nameraval posneti utopični film, ki se dogaja leta 4000 (!), se je vendarle odločil za alegorijo oziroma legendo — **Nočne obiskovalce** (**Les Visiteurs du Soir**, 1942) po scenariju J. Préverta in Pierra Larochea. Ta alegorija o borbi Dobrega in Zla je postavljena v srednji vek (XV. stoletje), dogajanje pa poteka v nekem dvorcu/gradu v Provansi. Satan pošlje svoja odposlanca (Arletty in Alain Cuny), preoblečena v srednjeveške pevce, z namenom, da med ljudi vneseta končni nemir, izzoveta nesreče in zagotovita zmagozlasje zla. Toda njegov moški predstavnik se zaljubi v hčerko gospodarja gradu, opusti svoje zlobne namere, zato mora Satan (spet hudobni Jules Berry) sam intervenirati in nazadnje spremeni zaljubljenca v kamniti sohi. Čeprav sta okamenela, njuni srca na koncu filma še naprej (slišno) bijeta...

Ta, kljub vsemu eden najbolj optimističnih Carnéjevih filmov, je nastal med vojno viхро in sprejeli so ga kot alegorijo o okupatorjih ter kot simbol nepremagljivosti Francije in podporo odporiškemu gibanju. Kot umetniško delo pa je zbudil zanimanje in mnoge navdušil s svojim slogom, ki nakazuje tako možnosti ustvarjanja filmske balade/legende kot filmskega evociranja preteklosti.

Čeprav je ponekod obremenjen s patetiko in literarnostjo, čeprav kritike, naklonjene realističnim postopkom, moti simbolizem filma, je le-ta s fotografijo in z likovno občutljivostjo — predvsem z »dostojanstvenimi« premiki kamere, s funkcionalno uporabo belin in arhitektonike dvorca — naredil vtis vzvišenosti srečanja s preteklostjo, prepričljivosti v materializaciji običnih ali »končnih« kategorij, kakršni sta Dobro in Zlo, v zadnji instanci pa je namignil na nekatere potenciale filma pri ustvarjanju del visokega sloga.

V isti konstelaciji tematskih omejitev in predstavljanj posameznih stališč, toda v skladu z razvojno linijo v svojem ustvarjanju, je Carné zrežiral svoj naslednji film,



OTROCI GALERIJE (1945)

novo vračanje v preteklost, nov poskus ustvariti s filmom visoki slog (katerega obstoj se sicer v meščanski družbi zdi vprašljiv). Film **Otroci galerije** (**Les Enfants du Paradis**) je bil začel še med vojno, dokončan in prikazan pa šele leta 1945. Ima dva dela, ker se med vojno, ko je bila dovoljena dolžina le 90 minut, ni moglo posneti filma, ki bi trajal prek tri ure. Dogajanje poteka v Parizu v XIX. stoletju, večinoma v gledališkem okolju. V tem smislu je tudi sam naslov dvopomenski: »paradis« pomeni »raj«, a tudi zadnje vrste galerije, ki so tako daleč od odra, da so skoraj na nebu, »blizu raja«. Faktografsko evokativnost filma razen skrbno izbranih in rekonstruiranih ambientov zagotavlja tudi dejstvo, da so trije glavni moški liki resnične osebe iz tistega časa: Frédéric Lemaître (Pierre Brasseur) je bil slovit igravec, Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault, ki je Carnéju tudi dal pobudo za snemanje tega filma) najslavnejši pantomimik, Lacenaire (Marcel Herrand) pa »najpopularnejši« francoski morilec pred Landrujem. Že z izborom takšnih likov je Carné utemeljil širok razpon pogledov na človekov položaj v družbi, na njegov odnos do dejanskosti, a tudi na njegovo usodo. Čeprav nadarjen, je Lemaître umetnik bolj »šolskega« tipa in ni nikoli v navzkrižju z življenjem, od katerega svojo umetnost jasno ločuje; za Baptista sta umetnost in življenje prepletena, kar ga oddaljuje od življenjske sreče v nenehnem nasprotju duhovnega in praktičnega; Lacenaire je prestopnik, ki se dejanskosti zoperstavlja s svojo anarhoidnostjo in nemoralnostjo. Ženski liki so še izraziteje polarizirani: Baptistova soproga (Maria Casarès) je idealen tip skromne in vdane

# MARCEL CARNE

spremljevalke moškega, medtem ko je njegova »življenjska ljubezen« Garance (Arletty) simbol nedoumljivega in hkrati inspirativnega ženskega (»Sfinga«, Laura, »Mona Lisa«). Z Baptistom se srečata le nekajkrat, njuna ljubezen je v duhu brezupnosti poetičnega realizma, film se konča s prizorom, v katerem jo Baptiste zaman skuša dohiteti, medtem ko se ona izgublja v uličnem vrvežu. Svet, življenje je torej »reka«, ki se nenehno spreminja (tipično francoska obsedenost s časom, vsaj od Prousta naprej), toda tako kot v drugih Carnéjevih filmih so ideali in individualisti obsojeni na ponižanje in propad, naključje in usoda sta osnovna dejavnika življenja. Film hkrati stremi k temu, da bi bil spektakularna freska in intimistični zapis, v njem se bolj menjavata kot prepletata populistična realističnost in stilizacijski elementi; slednje je zaznavno iz ambientiranja, spleta nenavadnih likov in igre, ki je tu in tam na robu teatralnosti kakor tudi Prévertovega »pesniškega« dialoga — kar je lahko motilo tedanjega gledalca in kasnejšega kritika.

Ta tretji najuspešnejši film, Carnéjev najambicioznejši in morda tudi najpretencioznejši kot projekt v celotni zgodovini francoske kinematografije, zaznamuje prelomni trenutek v avtorjevi karieri. Čeprav je bil »senzacija«, je bil odmev nanj drugačen od sprejema oziroma vpliva Carnéjevih zgodnejših filmov. V obdobju takoj po vojni, še pod svežimi vtisi vojne katastrofe in aktualnih družbenopsiholoških problemov se Carnéjev film pojavlja kot delo, nastalo v »vzvišeni izolaciji«. V ospredje stopajo filmi neorealistične usmeritve, filmi, ki postavljajo pod vprašaj tako problematiko kot realistični modus pri Carnéju, filmi poetike, s kakršno se Carné ni poskušal poistovetiti, do nekaterih neorealističnih filmov pa je celo javno izrazil svoje odklonilno stališče. Carnéjev stevni nazor in pojmovanje filma začeta delovati anahrono in akademsko, nadaljevalci poetike poetičnega realizma (na primer Yves Allégret, René Clément) odkrivajo primernejše korelativne z vsakdanjostjo, na eksistencializem pa vplivajo Carnéjevi zgodnejši filmi.

Carné ostaja zvest svoji »filozofiji«, le deloma spremeni tematiko, slog pa se mu postopoma razvija v smeri bolj ekonomičnega in naravnega dialoga, z odpravljanjem stilizacijskih in simboličnih sestavin in s hitrejšim tempom dogajanja — vendar brez nekdanjega navdiha. K tem spremembam ga napelje neuspeh *Vrat noči* (*Les Portes de la Nuit*, 1946): nekateri liki »malih ljudi« v njem prekipavajo od življenja, vizualno sugestivno so pričarana določena občutja, toda vztrajanje pri usodnem — zlasti v liku skrivnostnega klošarja — deluje skonstruirano, brez opore v drugih sestavinah filma. Zato je producent odstopil od naslednjega Carnéjevega projekta s Prévertom (*La Fleur de l'Age*, 1947), tako da bo agilni Carné naslednji film in svoje zadnje sodelovanje s Prévertom uredničil šele čez tri leta.

Ko je njegova kariera počasi, a vztrajno stagnirala, je Carné, vse bolj v ozadju filmskih dogajanj, s filmom *Marija iz luke* (*La Marie du Port*, 1949) dosegel velik komercialni uspeh in si ponovno pridobil zaupanje producentov. Ta prepričljiva in tekoče pripovedovana zgodba (po Simenonovem romanu brez Maigreta) o ljudeh iz luškega okolja, o njihovi solidarnosti (diskretna asociacija na neorealizem) pa je razočarala ljubitelje Carnéjevih pretencioznejših filmov. Razočaral jih bo tudi film, posnet po njihovem okusu, *Julija ali ključ sanj* (*Juliette ou la Clef des Songes*, 1951) o zaporniku, ki sanjari (Gérard Philippe), z neprepričljivimi ekvilibriranji

med snom in resničnostjo, z vidnim in nedoživetim nadaljevanjem Jeana Cocteauja, od katerega je Carné prevzel scenografa in kostumografa Christiana Bérarda. Z dokončnim odstopom od stiliziranega filma in z odločitvijo za bolj znano oziroma popularnejšo literaturo in komercialnejši pristop je Carné leta 1953 režiral posodobljeno verzijo Zolajevega romana *Thèrese Raquin*, pri kateri je dogajanje prestavil iz Pariza v Lyon. Kot uspešna adaptacija, prepričljivo naturalističen, a tudi po zaslugi igre Simone Signoret je film Carnéju prinesel Srebrnega leva za režijo na festivalu v Benetkah. Naslednja dva filma pa sta bila očitno posneta s komercialno-populističnimi ambicijami. *Pariški zrak* (*L'Air de Paris*, 1954) je zadnje sodelovanje z Gabinom (kot boksarskim trenerjem) v vlogi, ki je igralcu prinesla nagrado v Benetkah, film *Dežela, iz katere prihajam* (*Le Pays d'où je viens*, 1956) pa je pomemben le kot prvi Carnéjev barvni film.

**Prevaranti** (*Les Tricheurs*, 1958), zadnji film, s katerim je Carné zbudil pozornost širše javnosti, nakazuje začetek režiserjevega novega tematskega cikla, usmeritev k tedaj zelo popularni problematiki mladine, problematiki, ki je v svetovnem filmu postavila v prvi plan pravkar ustvarjena mitologija ameriških »upornikov brez razloga«, britanskih »jeznih mladeničev«, na katero se navezuje tudi francoski film o tim. »blousons noirs« in nemški o »polmočnih« (*Halbstarke*). Carné se v **Prevarantih** ukvarja s tistim izrazito urbanim, bolje rečeno meščanskim slojem mladih, s tistim nihilističnim krogom, ki je sicer izobražen, a brez idej in želja, deziluzioniran, ki tudi mazohistično hlini ravnodušnost, prezira konvencije, v moralnosti pa vidi prikrivano zlaganost družbe. Z aktualnostjo tematike, zanimivostjo zgodbe, nenavadnimi prizori (npr. »igra resnice«) ter z nizom novih in privlačnih igralcev (Laurent Terzieff, Pascale Petit in v stranski vlogi Jean-Paul Belmondo) je film pritegnil izjemno veliko občinstva, toda pri večini kritike je doživel poraz. Starejši, konzervativnejši kritiki so film proglasili za amoralnega in pretirano pesimističnega, mlajši pa so ga obravnavali kot delo, osredotočeno na prikaz manjšega dela nove mladine, kot vzorec nepoznavanja problemov in mentalitete mlade generacije, kot videnje teh problemov v »starem ključu« (le cinéma de papa), z nasilno vneseno mitologijo poetičnega realizma. Po ostrini je izstopala kritika revije *Cahiers du cinéma*: bodoči režiserji novega vala so ob ugovorih glede pristopa k vsebini režijo razglasili za primer okostenelega pojmovanja filma, kakršen je prevladoval v francoski »neavtorski« kinematografiji. V obračunavanju s plehkostjo scenaristične kinematografije (cinéma d'adaptation) je bil Carné, čigar scenarist je bil renomirani Charles Spaak, sodelavec pri mnogih napadenih filmih (npr. A. Cayatta), najustreznejši cilj.

Kljub odklonilnemu sprejemu filma **Prevaranti**, kar je vplivalo na delno razvrstitev celotnega režiserjevega opusa, se je Carné še naprej loteval projektov z mladinsko tematiko. Toda tudi filma *Nikogaršnja zemlja* (*Terrain Vague*, 1960) in *Mladi volkovi* (*Les Jeunes Loups*, 1967) sta dobila negativne ocene, v glavnem z enako argumentacijo, toda nekoliko maj ostro: Carné je namreč že povsem odrinjen na rob. Nekaj več uspeha je imel z dvema kriminalkama, za kateri je scenarij napisal Jacques Sugurd: *Ptičje trave za ptičke* (*Du Mouron pour les Petits Oiseaux*, 1962) po črnem romanu (roman noir) Alberta Simonina in *Tri sobe na Manhattnu* (*Trois Chambres à Manhattan*, 1965) po romanu Georges Simenona — ta film je bil v njegovi

# MARCEL

*slovar cineastov* zadnji fazi delovanja najugodnejše sprejet. Družbeni drami **Morilci v imenu zakona** (*Les Assassins de l'Ordre*, 1971) in **Čudežni obisk** (*La Merveilleuse Visite*, 1973), čeprav nad povprečjem francoske produkcije, nista zbudili večje pozornosti. Objavil je spomine pod naslovom **Življenje ima lepe zobe** (*La Vie a Belles Dents*, Paris, 1975).

Carné je eden najbolj diskutabilnih režijskih osebnosti svetovnega filma. Med 1936 in 1946 so ga slavili kot vodilnega francoskega cineasta in tudi nasploh, od konca petdesetih let pa je doživljal nasprotovanja, ki so po intenzivnosti podobna tistim, ki jih je bil deležen William Wyler, a tudi Vittorio de Sica, z reperkusijami, ki veljajo ne le za njegov celoten opus, temveč za značaj francoskega filma v celoti.

Ne glede na oceno njegovega opusa in njegove ustvarjalnosti je neizpodbitno dejstvo, da Carné vsaj zaradi svojega vpliva v zgodovini filma zavzema trajno, »neizbrisno« mesto in to predvsem zaradi svoje vloge v smeri poetičnega realizma, nato pa — kar ni nepomembno — zaradi tistih svojih ambicij, ki so razširjale krog pretenzij filmske umetnosti.

V zgodovini filma predstavlja poetični realizem zelo pomemben člen v razvojni liniji, ki se začne s švedskim filmom, nadaljuje z nemškim Kammerspiel filmom in z ekspresionizmom ter se po tej francoski smeri kot prehodni vezi nadaljuje z ameriškim film noir, s francoskim novim valom in poljsko »črno serijo«. Te smeri, gibanja, tendence, najpogosteje označene (z izjemo poljskega filma) za izraz meščanske družbe v njenem kriznem stanju, se v različnih oblikah in stopnjah najbolj prepoznavajo po pesimizmu, fatalizmu, nezaupanju v vrednote obstoječe družbene in politične prakse, po psihologizmu, ki prevladuje nad sociologiziranjem, včasih pa tudi po posebni estetičnosti, torej, v glavnem po lastnostih, ki se kažejo kot nasprotje drugim, njim sočasnim usmeritvam filma.

Carné kot eden od tvorcev in eden najvidnejših predstavnikov poetičnega realizma je k tej globalni filmski usmeritvi pripomogel na več načinov. Ta francoska smer je vsekakor prva izmed smeri v zvočnem filmu, tako da njene distinktivne lastnosti oziroma vsebine začnejo kazati tudi verbalno. Glede tega je pri Carnéju čutiti nezadržno težnjo k intelektualizmu in kolikor že ji je načeloma moč oporekati in kolikor že je ta intelektualizem pri Carnéju lahko likom neprimeren in vsiljen, vendarle lahko predstavlja določeno filmsko ambicijo, določeno področje filmskih iskanj. Tej sferi intelektualnosti, zlasti izraženi skozi verbalno dimenzijo, pripadajo tudi nekatera izvirna zapažanja človekovih stanj in eksistencialnih dilem v razponu od melanholije, osamljenosti, resignacije do vprašanja odnosa človeka do okolja, razmerja med življenjem in umetnostjo in smisla človekovega obstoja — same vsebine, ki jih je Carné tudi agresivno upodabljal.

**46** Ta splet vsebin je v Carnéjevih filmih inkorporiran v specifične teme/motive francoskega poetičnega realizma, ki so obenem že tradicionalni motivi in vsebine v francoski književnosti in do neke mere tudi v francoskem filmu. Najprej je vsekakor treba omeniti prikaz in identifikacijo s prestopnikom (npr. Jean Valjean, Julien Sorel, Arsène Lupin, liki iz francoskih serij in nanizank), ta motiv pa je omogočil nov tip izražanja upora proti družbi, njenim sponam, institucijam in krivicam, z značajem tudi zelo izrazite anarhoidnosti, kakršno bo deloma nasledil le novi val.

K liku prestopnika, ki zna prerasti tudi v idealizacijo,



VRATA NOČI (1946)

spada še pripovedna poteza ali motiv, ki je zelo tipičen za poetični realizem, namreč motiv bega — bodisi obupanega bega pred zakonom, bodisi bega od »resničnosti« in celo od samega sebe. Carnéjevski beg nikdar nima lagodnih obeležij (kot v nekaterih Renoirovih, Truffautovih, Tatijevih in Tavernierovih filmih), končen je tako kot na primer v nekaterih Godardovih filmih. Lik carnéjevskega begunca sta v britanski kinematografiji prevzela Carol Reed in Robert Hammer, v Franciji pa so ga mnogi dobesedno posnemali (npr. René Clément v **Zidovih Malapage**).

# CARNE



Tretji motiv/vsebina je izguba zaupanja v bližnje. Zaznamo ga že pri Renoira, pri Carnéju pa se radikalizira v filmu *Dan se dviga*, ni pa mogoče ugotoviti povoda zanj: je nezaupanje do bližnjih pogojeno s fatalizmom, z resignacijo ali pa ta ti dva vzrok nemožnosti zaupanja. Seveda je s tem motivom v nekaterih Carnéjevih filmih povezano sovraštvo do žensk, kar skuša režiser ponekod zanikati z idealiziranjem žensk. V vsakem primeru pa je ženska za moškega usodna. Vsi ti vidiki izločanja iz okolja, tudi sovraštvo do žensk, so prisotni v ameriškem film noiru in v novem valu, v slednjem vse do oponašanja.

Nasprotje posameznik-okolje v takšni carnéjevski zoperstavitvi srečamo le še pri Duvivieru. Četrti motiv, globoko povezan z avtorjevo resignacijo, pa so »pravila igre« (po naslovu Renoirovega filma). Družbeno življenje poteka po pravilih, ki so podobna pravilom igre in kdor jih ne spoštuje, mora nujno izgubiti. Ta motiv je impliciten v številnih Carnéjevih filmih, morda najbolj neposredno izražen v *Otrocih galerije*, vendar moramo pripomniti, da Carné pomena teh pravil ni zmožen obvladati s »filozofskim mirom« kakega Renoira. Vsi omenjeni motivi, ki sta jih kasneje prevzela tudi novi val in ameriški film noir, so v tridesetih letih prisotni tudi pri Jeanu Renoiru, ki ga velja omeniti tudi zategadelj, ker je bilo konec petdesetih pogosto slišati diskusije/primerjave teh dveh režiserjev in to na Carnéjev rovaš. Lahko je preveriti, da se Carné pri obravnavanju omenjenih motivov opira predvsem na psihologiziranje, medtem ko Renoir vzpostavlja ravnotežje med psihološkim in družbenopolitičnim. In prav ta Carnéjev psihologizem je lahko eden izmed ključev za poglobljanje v omejitve njegovih filmov, za odkrivanje vzrokov krčev, pretiravanj, občasnega pomanjkanja humorja, včasih tudi poenostavljenosti likov. Carnéjev psihologizem je povezan z njegovim intelektualizmom nekoliko elitističnega tipa, nezadovoljnega z vsakdanjo pojavnostjo, a tudi groženega nad vprašanji materialne narave. Sublimacija realnosti se dogaja v zavesti izoliranega posameznika, zategadelj se odnos do resničnosti nagiba k prestopu, to eksczesno obnašanje pa deluje kot nagonsko, a brez občutka za zolajevsko ali renoirovsko naturalističnost. Carnéjev intelektualizem, ki se odraža tudi skozi apologijo individualizma in poveličevanje samotarstva, ima svojevrsten pendant tudi na formalni ravni, v literarnosti in stilizacijski naravi njegovih filmov. Pri Carnéju so to hkrati glavne oznake specifičnosti njegovega sloga, saj ni moč govoriti o kakih posebnostih v montaži, v parametrih kadrov in podobno. S temi literarnimi in stilizacijskimi značilnostmi (v fotografiji, scenografiji, igri) so se pojavile tudi deloma zgrešene trditve, da je Carnéjev »forte« v stvaritvah, ki so jih takorekoč izsilili sodelavci, prihajajoči iz drugih umetnosti (pesnik Prévert, scenograf Trauner, skladatelj Jaubert — Carnéjeva ekipa). Carné je namreč vedel, koga je treba zbrati, večina zbranih (celo nekateri »naturščiki«, da ne govorimo o »gledaliških« igralcih) pa je prav v njegovih filmih pokazala največ, kar zmore. Vse je, podobno kot v »primeru« de Sica — Zavattini po vojni, navdihoval trenutek zanosa, ki lahko povzroči stanje občutka hkratnega zmagoslavja (Ljudske fronte) in poraza (ki je v prihajajoči vojni neizbežen). Carnéjevo zbiranje takšnih talentov ima svoje korenine tudi v tradiciji francoskega filma, ki se začne že z delovanjem skupine *Film d'Art* (1907/8), torej ne samo v njegovem osebnem intelektualizmu, v tradiciji prizadevanj ustvariti dela, ki jih bo moč vzporejati s tistimi iz starejših in »uglednejših« umetnosti. Negotovo pot teh prizadevanj je iskati prav v stilizaciji ali zavestnemu prevzemanju elementov drugih umetnosti, Carné pa je v svojih najboljših delih znal taka prevzemanja spremeniti v odliko. Ko je navdiha zmanjkalo in ko so časi postali nenaklonjeni tej vrsti filmov, se je Carné začel otresati te popotnice in tedaj so njegovi filmi postali brezosebni, pokazale pa so se tudi meje dosega predhodnih njegovih stvaritev.

**ANTE PETERLIČ**

PREVEDEL: BRANE KOVIČ