

# hirošima, ljubezen moja matjaž klopčič

## Hiroshima, mon amour

Francija 1959 čb 91'

**koprodukcija** ARGOS Films, Como Films, Daiei Motion Picture, Co LTD Pathe Overseas **producent** Samy Halfon **direktor ekipe** Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo **scenarij in dialogi** Marguerite Duras **glasba** Giovanni Fusco, Georges Delerue – "valček" iz džuboksa **fotografija** Sacha Vierny **asistenti kamere** Pierre Goupil, Watanabe, Ioda **montažer** Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute **script** Sylvette Baudrot **scenografija** Esaka, Mayo, Petri **asistenta režije** T. Andrefouet, Jean-Pierre Leon **literarni svetovalec** Gerard Jarlot **zvok** Pierre Calvet, Yamamoto, Rene Renault **igrajo** Emmanuelle Riva (Ona), Eiji Okada (On), Bernard Fresson (Nemec), Stella Dassas (mati), Pierre Barbaud (oče) **dolžina** 2489 metrov **distribucija** Cocinor **premiera** Pariz, kinematografa Georges V in Vendome, 19. junija 1959. Izven konkurence predstavljen na festivalu v Cannesu 1959. **nagrade** FIPRESCI in nagrada Društva filmskih in televizijskih avtorjev v Cannesu, nagrada kritike in distributerjev v New Yorku 1960.

Eksterierji posneti v Hiroshimi, japonski interierji v Tokiu, dodatni posnetki eksterierjev v Neversu in ateljeja v Parizu.

Emmanuelle Riva, Eiji Okada



## VSEBINA FILMA

Ženska roka lovi, boža in se nežno premika v objemu moških rok. Na postelji ležita drug ob drugem; njuni telesi se prepletata s sanjavimi gibi, kakršne poznajo meduze. Presenečajo nas pri plazilcih in spominjajo na liste, v katere se zaganja veter. Ona je Francozinja, ki je prišla v Hirošimo snemat film. Noč sta preživela skupaj. Dani se. On leži na trebuhu, njegove roke se včasih premaknejo kakor v sanjah. Ona ga zavzeto opazuje. V Neversu, na obali reke, leži v dopoldanskem boju ranjen vojak v podobnem položaju. Njegove roke se prepletajo v kretnjah nemočne agonije. Umirajoči Nemec, vojak okupacijskih sil, je bil njena prva ljubezen. "Med skrivnimi utripi srca nas včasih preseneti hrepenenje po ljubezni!"

Oba se izpovedujeta: on je srečno poročen, ona prav tako. Ljubezen ju preseneča; zavedata se, da zanjo v njunih urejenih življenjih ni prostora.

Ona mora naslednjega dne odpotovati domov, v Francijo. Ostaja jima še štiriindvajset ur, da se izgubljata in prepoznavata, srečujeta na ulicah in cestah, v kavarnah in čakalnicah. Štiriindvajset ur, da bi se zavedla, kako obupno nemogoča je njuna ljubezen in spomin nanjo. Nevers, Hirošima, Nevers! Preteklost in sedanjost se prelivata. Samo sedanjost ju veže. Njuno srečanje.

Teče, tako kot pri svojih osemnajstih letih, prek travnikov in gozdov v decembru, išče po sobah v aprilu, hiti mimo skednjev in razvalin v objem svoji ljubezni. Kako je bila takrat mlada, v Neversu! Ah, kako je bila nekoč v Neversu nora! Morali so jo zvezati in zapreti, skriti v klet in obvarovati pred gnusom ljudi, ki so se sramovali njene nerazumne ljubezni. Pijana pred vsemi, v kotu izgubljene kavarne, v odhajajoči noči, se prepušča moškemu, ki posluša njene spomine. Da bi lahko živela, mora pozabljati: Hirošimo, nevarnost atomske smrti in svojo ljubezensko zgodbo...

Samo še en dan, ena noč; ostaja jima premalo časa, ki ga ne moreta izrabiti, ne moreta mu ubežati. Vendar pa dovolj dolgo, da spoznata, da sta njun objem in trenutek njunega življenja pravzaprav tisto, kar predstavlja popolno čustvo dveh bitij, ki ga je nemogoče izničiti. Teh štiriindvajset ur je čas, ki ga poznajo vsi ljubimci sveta. "Ubijaš me in vendar mi delaš dobro!" mu reče ona in tako izpove paradoksalnost situacije, ki beleži čas in presenetljivi čudež ljubezni.



## NASTANEK FILMA

Alain Resnais (1980): "V začetku so mi producenti filma *Noč in megla* (1955), Argos-Films in Como, naročili dokumentarni film o posledicah atomske bombe, ki bi pravzaprav parafraziral zgornji naslov. Dva elementa sta pospešila naročilo: Japonci so ga hoteli razširiti s francosko in japonsko epizodo, v katerih naj bi zasedel zvezdnika dežel, ki bosta vpleteni v koprodukcijo. Končno je odločilo srečanje Resnaisa in Marguerite Duras, ki je bila povabljenka k pisanju scenarija; Françoise Sagan ga je namreč zavrnila. Resnais in Durasova sta si bila edina, da se je potrebno izogniti oživljanju vseh grozot, ki jih je film *Otroci Hirošime* pretresljivo predstavljal. "Odločila sva se", pripoveduje Resnais, "da bova poskusila pripraviti film, katerega osebe ne bi direktno sodelovale v katastrofi mesta, ampak bi se je spominjale, morda bi celo preživljale njene posledice. Na nek način smo jih hoteli zasesti z antijumaki..."

## ODMEVI OB PREMIERI FILMA V LETU 1959

ANDRE MALRAUX: Najlepši film, kar sem jih kdaj videl!

FRANCOIS TRUFFAUT: Kateri cineast, ki ima manj kot petdeset let, se lahko ima za genialnega? Povedal vam bom njegovo ime, kajti tak posameznik obstaja! To je Alain Resnais, ki se s svojim filmom *Hirošima, ljubezen moja* uveljavlja podobno kakor nekoč Jean Renoir, ki velja za očeta vseh nas in je s svojimi šestintridesetimi filmi najmlajši francoski cineast...

GEORGES SADOUL: Film *Hirošima, ljubezen moja* bo ostal nepozabna mojstrovina. Alain Resnais odkriva v filmski umetnosti neslutena izrazna sredstva. Njegov stil je popolnoma nov in ostra, natančna poetika filma se ne zgleduje po nikomur. Govorijo o Dreyerju in film primerjajo z dosežkom njegove *Device Orleanske*, vendar nikakor ne zaradi kekega zaznavnega vpliva. *Hirošima* vas prevzame že v prvih sekundah projekcije, vpliv filma me je spremljal še ure in ure. *Hirošima* je polna čarobne filmske poetike!

PIERRE MARCABRU: O sijajnih posnetkih, o dovršenem kadriranju in intenzivnosti izbora ne bi rad govoril: poezijo moramo predvsem občutiti, o njej se le težko govori. *Hirošima, ljubezen moja* je ena najlepših poem kar smo jih pri sedmi umetnosti kdajkoli videli! (*Combat*, 1959)



Alain Resnais

MARGUERITE DURAS: Pred snemanjem smo že imeli pripravljene dve predlogi zaporedja. Ena je predvidevala zaporedje, ki je oblikovalo naracijo scenarija, druga pa je predstavljal "podtalno" kompozicijo filma. Še pred snemanjem filma je Resnais želel spoznati vse podrobnosti usod, ki so nas zanimale: čim več o njunem otroštvu, odraščanju, njunem življenju pred začetkom filma in na nek način tudi o njuni prihodnosti. Torej sem skicirala biografiji obeh oseb in Resnais je iz njih – kot iz filma njunih preteklih let – "sestavljaj" filmske podobe njunega življenja. Prispevek mojega pisanja k oblikovanju "podtalne" kompozicije filma je najmanj toliko pomemben kot moja dopolnila scenarija. Vse, kar smo pokazali, se je podvajalo v detajlih, ki jih ne poznamo. Zakaj? Ker je Resnais želel pokazati samo eno stališče med stotimi, ki jih je imel na voljo. Vedno znova se je vračal k neizpodbitnim podrobnostim. Resnais je natanko vedel, kaj želi: na njegove izzive sem odzivala, kakor sem najbolje mogla... (*Image et Son*, št. 125)

## ALAIN RESNAIS: CINEAST-VZORNIK

V letih, ko sem nabiral svoje sodbe o oblikovanju filmov, so me izredno zaznamovali dosežki kratkih filmov Alaina Resnaisa. Ob njegovih filmih se mi je zdelo, da prepoznavam ustvarjalca, ki povezuje dosežke ključnih dokumentarcev, nastalih nekaj let pred njegovim vstopom v kinematografijo, z novostmi filmskega izraza. Znal je prislunhati medvojnimi dokumentarcem angleške in kanadske šole, dosežkom Harryja Watta in Humphreyja Jenningsa, iz novih dokumentarcev poljske filmske šole pa je prevzemal najsjajnejše dosežke. Z Armandom Gattijem sva v Ljubljani že med snemanjem filma *Ograda* (*L'Enclos*, 1960) razpravljala o njem in pričakovala film po *Hirošimi*. Osupljive predstavitve na festivalu v Mannheimu (1960) ne bom nikdar pozabil. Projekcija tega filma – in kako leto prej projekcija Hitchcockove *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958) – predstavlja v mojem spominu, skupaj s prvim gledanjem *Odiseje 2001* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick) najvišje dosežke filmske umetnosti, kar jih poznam. Kar je še posebej potrevalo moje občudovanje njegovega dela, je to, da je vse svoje prve, kratke filme, v začetku tudi *Hirošimo*, sprejel kot naročilo, ki naj spregovori o nevarnosti atomskega orožja... Neverjetna, čudovita leta vzpona filmske umetnosti!

## MOTIVI SURREALIZMA V FILMU

André Breton je v svojih "intervjujih" podčrtal, da so motivi "svobode, ljubezni in poezije" ključni pri surrealizmu. Vsi trije se namreč prepletajo in združujejo, presegajo "smešne pogoje našega tukajšnjega življenja!" (Breton, "Sramotno priznanje"). Zato je vsak stik z navidezno resničnim, realnim, korak globlje v nedoumljivo podzavest, ki nas povezuje v dveh smereh: od duše do otipljivih stvari, in nazaj. Tako dosežemo višjo stopnjo zavesti, ki jo imenujemo "nadrealizem" (*surréalité*). "Pravo življenje" izginja v pepelu dnevne resničnosti, ki postaja zaradi pozitivističnih predpostavk povsem smešna in nepomembna, saj jo preoblikuje naš surrealistični zanos. Poezija povezuje moč osebne domišljije z objektivno resničnostjo. Kar najtesneje se družijo s svobodo hrepenenja, ki podira vse meje naše otrple senzibilnosti in se prepleta s svobodnim čustvom ljubezni, zrasle iz občutka strasti, ki nas napolnjuje do skrajnih meja. Zmagoslavno sprošča naše čustvovanje in sporoča pretresljivo skrivnost o vedno šibkem, ranljivem bistvu našega življenja. "Samo z močjo ljubezni in samo z njo dosežemo zlitje občutka naše eksistence in našega čustvovanja, samo v njej se oba združujeta v popolnem ravnotežju, in kadar je ni, nas begata nemir in neprijaznost." 'Skrivnosti', Breton / Francois Mizrachi, 1965

## RESNAIS, MOJSTER KRATKEGA FILMA, 1959

Če kratkega filma ne bi bilo, bi ga Resnais prav gotovo uveljavil. Obnaša se, kot bi nam hotel dokazati, da je kratek film nekaj povsem neuveljavljenega. Dolgi, nemirni travellingi *Van Gogha* (1948), pa vse do majestetičnih, vozečih posnetkov *Styrene* (1958): kaj pravzaprav gledamo? Negotova vprašanja o možnostih filmske tehnike in njenega izraza postavlja tako prepričljivo in skrajno





resno, da z njimi presega modrost odgovorov: brez njih ne bi bilo sodobnega francoskega filma. Kajti Resnais nas neverjetno preseneča: zdi se nam, da začinja uveljavljati novo filmsko poetiko. Njegov vozeči posnetek v *Van Goghu* veliko intenzivneje sprašuje o pomenu odločitve, ki mu je narekovala posnetek z 'vozečo kamero'. Njen resnični pomen. Vrednost? Podobno se je o odlikah *travellinga* spraševal André Bazin. Osupel je odkrival vrednosti vozečih posnetkov: seveda, ob povsem drugih predpostavkah! Preden se je spopadel s celovečernim filmom, je moral Resnais razvozlati to skrivnost. In če so v filmu **Tudi kipi umirajo** (1950-53) vozeči posnetki uveljavljali montažo, je moral recipročno uveljavljati zakone montaže z vozečimi posnetki. To je pokazal v filmu **Ves spomin sveta** (1956) in še posebej v **Pesmi Stirene** (1958). Pred projekcijo *Stirene* sem videl v kinoteki Eisensteinov **Oktober** (1929). Slutil sem, vendar si takrat še nisem upal povedati svojega mnenja: Alain Resnais je – poleg Eisensteina – največji mojster montaže. Montaža namreč za njiju pomeni organizacijo filma: zanj morata predvideti dramaturgijo, organizirati muzikalične vrednosti filma in komponirati tudi glasbo. In, pravzaprav povsem na kratko: film morata zrežirati ("mettre en scene"). (Jean-Luc Godard, 1959)

#### ALAIN RESNAIS IN SPOMIN

Zdi se, kot bi Alain Resnais pri kompoziciji *Hirošime* mislil na besede slovite avtorice avantgardnega filma v Franciji, Germaine Dulac, ki je že leta 1927 predvidela razvoj filmske umetnosti z besedami: "Bodočnost pripada filmu, katerega odlike bo težko odpraviti samo z zgodbo. Ne smemo pozabiti, da pripoved še ne predstavlja posebne odlike filmske poetike. Vedno ostaja na površju, prehitro se je oklenemo. Sedma umetnost, ki jo gledamo na platnu, nas prevzema z neoprijemljivo odliko glasbe..."

Začetna želja – nanjo je pomislil Resnais, ko se je oprijel prve ideje sinopsisa – je bila kompozicija opere, katere osnovni nasprotji bi predstavljali besedi Hiroshima in Nevers; okrog njiju je sestavljal zgradbo, v kateri se oba motiva prepletata. Njuno nasprotje, ki s trajanjem filma vse bolj izginja – po Heraklitu se nasprotja sestavljajo –, prebuja v nas bližino smrti (Hiroshima) in vitalni obet mladosti junakinje v Neversu.

"Če ničesar ne pozabljam, ne moremo ne živeti, ne ukrepati. Podobno sem razmišljal že pri snovanju filma *Noč in megla*: moja naloga ni bila gradnja spomenika žrtvam taborišč, mislil sem na sedanost in bodočnost živih. Pozabljenje se mora uveljavljati med gradnjo novega. To je neizogibno in potrebno – tako v razmerju do posameznika kot tudi do vseh nastopajočih. Vedno znova je treba začinjati graditi in podpirati vse mogoče načrte. Obup rojeva samo našo inertnost, zapiramo se pred ostalim svetom. Nevarno bi bilo, če bi z njim podprli tudi našo lenobnost!" (Alain Resnais, 1961) Pravzaprav smo v vsem dediči naše preteklosti: kulturne, glasbene in vseh drugih umetniških izročil, ki so se kopičila skozi stoletja in odsevala našo civilizacijo. Na enak način, čeprav se tega povsem ne zavedamo, nas definira pravzaprav vse. Naša mesta, stavbe in pogoji življenja so rezultati našega dela, dosežkov naših prednikov. Politika se oklepa vzorov, ki so oblikovali našo misel: z njimi se lahko

branim pred nesporazumi sedanosti, v njih prepoznavamo varna zavetja naše preteklosti, ki jih velikokrat ne znamo prav uveljavljati. Vloga spomina v tem filmu nam oživlja "sedanost v dogodkih, ki jih prevzemamo iz preteklosti". Sedanost dobiva svoje vrednosti samo v odnosu do preteklosti, ki jo že poznamo. Nevers predstavlja mit, zaradi katerega je Hiroshima nerazumljiva za vsakogar, ki "ni ničesar videl v Neversu", kajti film razvija subjektivni spomin ženske – Emmanuelle Rive. Tako sprejemamo zabrisano podobo Japonca: v njenih spominih dobiva vlogo njenega prvega ljubimca. Vsa njegova risba je podvržena notranji barvi spomina, ki zamenjuje njegovo sedanjo podobo s preteklo. Čustvo ostaja intenzivno in strašno. Trenutek njegove smrti občutimo kot nesporazum časa in njenega življenja. V minevanje dekletovega otroštva se zareže kot eksplozija atomske groze...

"Film je sestavljen, dolg travelling, ki pripelje do groznega odkritja spomina in travme preteklosti!" (Raymond Durnat, 1970) Mit Neversa sestavljata vzporednici vojna-ljubezen, s katerima se seznanjamo v Hirošimi. Mnogi spomini in ljubezni sprožijo v Francozinji identifikacijski proces; ta jo prevzema in bega, skozenj dobiva Japonec svoj pravi obraz in za trenutek predstavlja reinkarnacijo njene mladostne zgodbe v Neversu.

V motivih, ki sestavljajo zgodbo filma, spomin veže sedanost s preteklostjo: Nevers in Hiroshima nista samo stilni figuri; skozi njiju se nam kaže dialektična odlika zavesti junakinje, vstopamo v njen notranji svet. Zgradba filma je izredno natančna: poudarek na odločilni vrednosti njenega spomina povezuje pahljačo motivov v sijajno orkestrirano kompozicijo zgradbe velikega filma, ki definitivno uveljavlja poetiko novega vala v Franciji. Z njo se zaključuje vrsta eksperimentov, ki se pojavljajo v poetiki mnogih kratkih francoskih filmov in predvsem v dokumentarcih Alaina Resnaisa že desetletja pred Hiroshimo. Razvoj se organsko stopnjuje in Hirošima predstavlja enega ključnih uspehov filmske poetike mladih avtorjev, ki Francijo naenkrat silovito uveljavijo. Resnaisov prvenec napoveduje revolucionarne novosti filmskega jezika, podobne velikim obetom *Nestrpnosti* (*Intolerance*, 1916) Griffitha ali pa *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa. V nasprotju s filmi, v katerih prizori in njihovo zaporedje sestavljajo dramaturgijo, se Hiroshima predstavlja kot liričen dialog, ki uveljavlja strukturo slikovnega zaporedja in montažo zvoka. Poetika, ki jo je Resnais uveljavil že s svojim kratkim filmom o Guernici, se uveljavlja s prefinjeno uporabo vozečih posnetkov, *travellingov*, ki preiskujejo vsa mogoča mesta, po katerih lovi nastopajoče in njihove rekvizite. Življenje pronica v navidez nedostopne kraje naše zavesti, odpira neznane podatke našega spomina, ki jih podpira z notranjim monologom in motivi glasbe, ki so odsev čustev preteklosti, obupa in izgubljenosti. Mnogi so menili, da Resnais potrebuje za podobna pronicanja v svetove svojih junakov predvsem dobrega scenarista s pravim kompasom dramaturgije. Vedno znova pa se izkaže, da se Resnais sam natanko zaveda vprašanj, ki jih podobni filmi na meji eksperimentalnega vedno znova postavljajo predenj.



## ČUDEŽ LJUBEZNI

Začetek filma nam predstavlja nedefiniran objem dveh teles; podoba se lušči skozi besede in nekakšen radioaktivni pepel, ki telesi ovija v neostrino prahu, nežnosti in objemov. Skozi to pritava do nas ponavljajoča obsodba, ki grenko-sladko spremlja posnetek s ponavljajočimi besedami: "Ti nisi v Hirošimi videla ničesar! Ničesar...!"

Kakor da bi se hoteli oprijeti vsake poti, ki bi lahko vodila iz kaosa besed, prevzemajočih s svojo melodijo. Med njimi skušamo prepoznati dokumente življenja, ki se po eksploziji atomske bombe pojavlja z zaznamovanimi in obsojenimi obrazi. Ekspozicija filma nas seznanja s svetovno katastrofo, saj so mnogi obsojeni na smrt v bližnji prihodnosti. "Celo mesto zavrže ogromne količine hrane, radioaktivno sevanje straši, Japonska je ogorčena, mesta so ogrožena..." Če lahko proizvajamo filme o milu, zakaj jih ne bi smeli posvetiti miru. Zakaj? Komu grozi vojna? "Sošolci pričakujejo skupno smrt." Francoska filmska igralka in Japonka se seznanjata z okoljem, v katerega vdre strašen spomin. Tankočuten izbor mladosti dekleta iz Neversa se pretke z motiviko prvih pričakovanj, neizpolnjenih sestankov, obupa in ... strašno, tudi umiranja. Čustvo, ki se previdno prebuja, plašno oživlja dve plati iste zgodbe: Neversa in Hiroshime. Čudež prve ljubezni nas očara z močjo prvih presenečenj in se razpleta v paralelnih motivih: Hiroshima je vendar mesto, podobno Neversu. Tudi v njem se rojeva čustvo, omamlja in polepša banalno okolico.

Ljubezen! Sprožijo se vozeči posnetki, ki povezujejo mesta na Japonskem z dragocenostjo njene ljubezni. Danes, zdaj, tu... Uveljavlja se pravica do tega čustva, hrepenenje, ki v najvišji meri zaznamuje odlike živih. Čustvo zaznavamo z vozečimi posnetki, ki nas prevzemajo z lebdenjem, poletom življenja samega... V delti reke Ote! "Tu me tues et tu me fais du bien!" – "Ubijaš me in vendar mi delaš dobro!" pravi Emmanuelle Riva.

Vozeči posnetek plava z nami skozi avtobuse in lesketajoči blišč Japonske šestdesetih let. Kakšna strašna revščina, Nevers med vojno. Sivkasti toni: sestanki, objemi, ostrižena glava junakinje – kaznen osvoboditelj. Kolesarji v polmraku večera, objemi ob snidenju po utrujajočem pričakovanju. Takrat vstopi v prostor melodija džuboksa, ki ga nekdo sproži. Glasbena oznaka mladosti dekleta iz Neversa!

V hipu nas prevzame valček Delerueja, glasbeni kompleks, ki je evropsko kinematografijo obogatil s komponistom, ki je vse do svoje smrti pred dvema letoma v veliki meri vodil izbor filmske glasbe filmov najuglednejših. Koda valčka zaključuje spomin Rive z iztrganim krikom in zaušnico Okade: moč njenega spomina v hipu izgine. Valčka ni več, šumi prostora se v trenutku oglasijo z jecljajočimi šumi jutra. V hipu smo osiromašeni, prazni. Občutimo nesorazmerje odločne rezkosti, Emmanuelle Riva v grenkobi obžalovanja krikne: "Kako sem bila nekoč mlada!!!"

Nekje na periferiji mesta...

Valček preteklosti in sedanosti. Grenkoba zaliva spomine in mesto okrog njiju. Včasih vzplamti iskra nenadno odkritega čudeža...

"Srečam tebe. Ugajaš mi! Kakšno doživetje! Kak-šno do-ži-ve-t-je!!! Spominjam se te. Kdo si? Ubijaš me, a vendar mi delaš dobro. Kako bi slutila, da je mesto zgrajeno povsem za naju! Kako bi lahko slutila, da se znaš tako prilagoditi mojemu telesu... Ugajaš mi! Kako nenadoma vse hiti tako počasi!"

Sivkasto srebro jutra japonskega predmestja: obraza ljubimcev pred njunim slovesom...

"Kakšna sladkost, nenadoma. Ne moreš vedeti. Ubijaš me in vendar mi delaš dobro. Ne mudi se mi. Prosim te! Zmaliči me do neprepoznavnosti... Zakaj ne ti? Zakaj ne ti v tem mestu in v tej noči, ki je tako podobna drugim, da se v njej izgubljam... Prosim te!"

"Filmski jezik Resnaisa se zapisuje s svobodo poetike, ki je odlikovala dobo nemega filma – čas Griffitha, Eisensteina in Stroheima!" je navdušeno zapisal Jean de Baroncelli ob premieri filma.

"Kakor ti, tako tudi sama pozabljam. Zakaj zagovarjam nepotrebni obstoj spomina? Poslušaj..."

"Dvesto tisoč mrtvih, osemdeset tisoč ranjenih. V devetih sekundah. Ti podatki so uradni. Ponovilo se bo. Na zemlji bomo imeli deset tisoč stopinj."

Film je nastal daljnega leta 1958. Čudež vizije prihodnosti in filmske poetike!•

## KRATKI FILMI ALAINA RESNAISA

1948

Van Gogh

produkcija: Pierre Braunberger

scenarij: Robert Hessens in Gaston Diehl

komentator: Claude Dauphin

dolžina: 20 minut / čb

nagrade: Bienale v Benetkah, 1948, CIDALC, oskar 1950

(Film je bil najprej posnet leta 1947 na 16 mm, na željo Pierra Braunbergerja pa ga ponovno posnamejo na 35 mm trak.)

1950

Gauguin

produkcija: Pierre Braunberger

komentar: odlomki iz "pisem" Paula Gauguina.

komentator: Jean Servais

glasba: Darius Milhaud

dolžina: 10 minut / čb

1950

Guernica

produkcija: Pierre Braunberger

komentar: Pierre Eluard

komentator: Maria Casares

glasba: Guy Bernard

dolžina: 320 metrov

nagrade: 2. festival Punta del Este (1952): najboljši film o umetnosti

1950-53

Tudi kipi umirajo (Les statues meurent aussi)

produkcija: Todle Cinema

snemalec: Ghislain Cloquet

scenarij: Alain Resnais in Chris Marker

komentator: Jean Negroni

glasba: Guy Bernard

dolžina: 30 minut

nagrada: Jean Vigo 1954

1955

Noč in megla (Nuit et brouillard)

produkcija: ARGOS - COMO - Cocinor

kamera: Ghislain Cloquet

glasba: Hans Eisler

komentator: Jean Cayrol

komentator: Michel Bouquet

dolžina: 32 minut / čb in barvni

nagrada: Jean Vigo 1956

1956

Ves spomin sveta (Toute la Memoire du Monde)

produkcija: Pierre Braunberger (Films de la Pleiade)

scenarij: Remo Forlani

komentator: Jaques Dumesnil

kamera: Ghislain Cloquet

glasba: Maurice Jarre

dolžina: 604 metrov / čb

nagrade: nagrada CST leta 1957, najboljša fotografija festivala v Cannesu 1957,

Zlata medalja festivala v Mannheimu 1958

1957

Skrivnost ateljeja petnajst (Le Mystere de l'atelier quinze)

komentar: Chris Marker

komentator: Jean-Pierre Grenier

kamera: Sacha Vierny, Ghislain Cloquet

glasba: Pierre Barbaud

dolžina: 500 metrov

1958

Pesem Stirene (Le chant du Styrene)

produkcija: Pierre Braunberger za družbo Pechiney

komentar: Raymond Queneau

komentator: Pierre Dux

kamera: Sacha Vierny

glasba: Pierre Barbaud

nagrada: Zlati Merkur festivala v Benetkah 1958

Prihodnjič: Jean Vigo, Atalanta (1934)