

# atalanta

matjaž klopčič

## L'Atalante

Francija 1934 čb 89'

**produkcija** J. L. - Nounez **distribucija** Gaumont France - Aubert, Franfilmis (opomba: Henri Beauvais že v letu 1937 ni več šef distribucijske hiše Gaumont-France-Film-Aubert in oblikuje svojo lastno Franfilmis. Zagotovi si pravice številnih, nekdanjih filmov Gaumonta, med njimi tudi distribucijske pravice Vigojevih del: *Taris ali o plavanju*, *Nič iz vedenja* in *Atalanta*)

**režiser** Jean Vigo **scenarij in dialogi** J. Vigo in Albert Riera, po romanu J. Guineea (R. de Guichen) **popевke** Charles Goldblatt **kamera** Boris Kaufman **asistenta** Louis Berger in Jean Paul Alphen **scenografija** Francis Jourdain

**glasba** Maurice Jaubert **montaža** Louis Chavance **skript** Fred Matter **zvok** Radio **atelj**e G.F.F.A., Buttes Chaumont

**zunani posnetki** Conflans-Sainte Honorine in Mautrecourt (Seine in Oise), različni kanali in reke v Ile de France (Oise, Seine, Ourcq, kanal Saint Martin, La Villette, okolica Pariza) **igrajo** Michel Simon (očka Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Gilles Margaritis (mornar), Louis Lefebvre (mornarček), Fanny Clar (Juliettina mama), Raphael Dilligent (potepuh).

Britanska publika je videla film Vigoja že leta 1934. Že tedaj jih je navdušeno pozdravil John Grierson, pionir filmske kulture v Veliki Britaniji in Kanadi. Na zahtevo distributerja je bil film najprej skrajšan in predvajan pod naslovom **Trabakula, ki plove mimo** (*Le chaland qui passe*) in se je vezal na popularno popevko C. A. Bixia, ki se pojavlja v glasbi filma. Dolžino tedanje kopije – 82 minut – so podaljšali po zapiskih Vigoja šele v oktobru 1940. Popravljeno verzijo v trajanju 89 minut so predvajali v "Studiu des Ursulines" v Parizu.

Film **Nič iz vedenja** (*Zéro de conduite*, 1933) je cenzura prepovedala že v letu 1934, kasneje se je predvajal samo v okviru filmskih klubov, v novembru 1945 pa v kinu Pantheon skupaj s filmom **Upanje** (L'Espoir) Andreja Malrauxa.

Dita Parlo



## VSEBINA FILMA

V vaški cerkvi praznujejo poroko. Juliette, kmečka hči, se poroči z mornarjem Jeanom. Novoporočeni par se vkrca na motorno trabakulo "Atalanto", ki odpluje po rečnih kanalih Francije. Ekipo ladje sestavljajo mladi mornarček in stari morski volk, oče Jules, ki živi v svoji kabini, obkrožen s številnimi mačkami med množico vseh mogočih predmetov, ki jih je prinesel s svojih potovanj po svetu. Juliette romantično sanjari o Parizu in lepih oblekah, zato jo oče Jules prevzame z zgodbami o blesku velikih mest. Priplujejo v bližino Pariza, Jean odpelje Julietto na ples v krčmo ob rečnem bregu. Zapeljuje jo potepuh, ki ga sreča na plesišču. Jean se vznemiri in hoče odpeljati Juliette nazaj na "Atalanto". Vendar hoče živeti Juliette svoje življenje, zato zbeži.

V Parizu je zima. Osamljena Juliette se znajde med brezposelnimi in nevarnimi prebivalci velikega mesta, ki prežijo na osamljeno žensko. Na "Atalanti" vlada nered: Jean ne najde miru, ladijska družba grozi, da mu bo odvzela dovoljenje za upravljanje ladje. Oče Jules se odloči, da sam poišče Juliette v Parizu. Odkrije jo v prodajalni gramofonskih plošč, kjer posluša pesem mornarjev. Jules jo zagradi, naloži na rame in prinese nazaj na "Atalanto", ki odpluje v nove kraje...

## RAZGOVOR Z MICHELOM SIMONOM, SEPTEMBER 1970

"Jeana Vigoja sem spoznaval v garderobi gledališča 'Le Gymnase', kjer me je obiskoval med predstavami. Pripovedoval sem mu vrsto zabavnih anekdot, ki so mu pomagale sestaviti vlogo očka Julesa, ki mi jo je bil namenil v *Atalanti*. Bila sva v moji loži, ko sem mu pripovedoval: 'V Leysinu sem poznal očka Isaaca, ki je bil povsem izjemna oseba, polna paradoksnih karakteristik. Kot da bi stopil iz Hoffmanovih zgodb...!'" Podobni opisi so prevzemali Vigoja: njegov junak se je oblikoval v podobnih trenutkih!

Zatrtil sem mu tudi, da podobnih zgodb nočem ponavljati, saj je drugič polna laži. Le redki so tisti, ki so to razumeli. Vigo, morda Renoir, Sacha Guitry. Zelo malo je režiserjev, ki so verjeli, da je vsaka ponovitev polna izmišljotin...

Pri svojem delu se ni pustil ovirati. Ustvarjal je v občutku popolne svobode. – "Če bi naredili to tako? Poskusimo! Odlično..." – "Kaj pa če bi tako popravili?" – "To bi lahko bilo izvrstno!" – Prisluhnil je vsem, veste! – "Se spomnite, prizora z gramofonsko ploščo, kjer



zaslišimo glasbo pod prstom, ki se je dotika... Idejo smo takoj vključili v posnetek divjega, neprepričljivega okolja. Poezijo je ustvarjala bližina povsem nepričakovanih predmetov..." Sijajni opis verovanja v teorijo nadrealizma! "Sodeloval sem pri finančni podpori proizvodnje *Atalante*! Takrat sem imel vrsto dohodkov, ki mi jih je prinašal lahkoživi Pariz tridesetih let!" *Atalanta* ostaja eden velikih čudežev evropskega filma tridesetih let, ki so prinesla Franciji najslavnejše dosežke s poetičnim realizmom, kot je gibanje imenoval Georges Sadoul, pa tudi promovirala sedmo umetnost s prvo projekcijo filmskih skic Luisa in Augusta Lumièra v decembru 1895 leta!

DITA PARLO, 1960

"Kadar koli sem videla Vigoja, se mi je zdelo – gotovo me razumete – kot bi opazovala plamen sveč, preden ugasnejo. Velikokrat nenadno zagorijo v velikem plamenu, še zadnjič vse razsvetlijo, se vzpejejo, razširijo in presvetlijo... Vigoja sem gledala s podobnim občutkom: zdelo se mi je, da ne pripada več našemu svetu! Ni se mi zdel režiser, ki bi se intelektualno spakovalo zaradi tega in onega. Sploh ne! Spremljal nas je in nas tankočutno obdajal z atmosfero – nikakor ne plehko in slikovito... Iskal je stalne, dnevne stike z življenjem..."

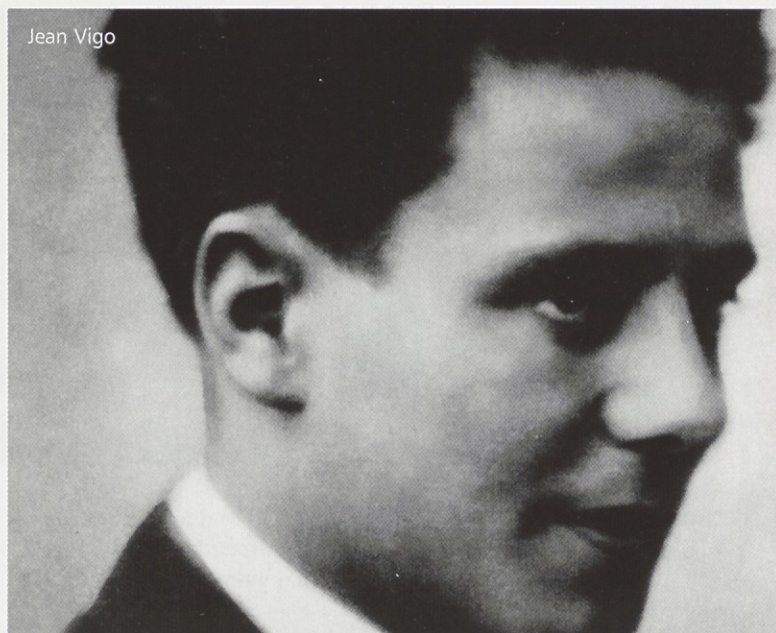
Vseeno se mi zdi, da je Vigo pustil, da ga je življenje presenečalo s prizori in obrazi vseh nastopajočih, s svetlobo, ki nas je obdajala... Že njegova prisotnost je sprožala vrsto dogodkov in reakcij, medtem je Renoir deloval bolj samozavestno in ostro: ekipa ga je neverjetno spoštovala in se ga veliko bolj bala! Vigo je občudoval vsakega posameznika v ekipi, njegovo brezmejno spoštovanje do vsakogar mu je preprečevalo, da bi sam kdajkoli s prstom pokazal na krivca morebitnih nesporazumov. Vse je skušal videti v najboljši luči, vsi člani filmske ekipe so bili povsem svobodni in neobremenjeni, spontani. Skušali so ga stalno opazovati, da bi na njegovem obrazu prepoznali, če ravna po prav ali ne..."

#### DRAGOCENOSTI FILMA

Film je Jean Vigo končal tik pred svojo smrtjo konec leta 1934. Podlegel je tuberkoloziji, ki ga je pestila celo življenje. Mnogi kritiki zgodovine svetovnega filma navajajo njegovo izgubo kot eno najhujših, kar jih je evropska kinematografija kdajkoli doživela. Mnoge ocene njegovih filmov ugotavljajo vzore, ki so oblikovali poetiko mladega Vigoja, eno najsijajnejših in najkompletnejših, kar smo jih kdaj videli. In to smemo zapisati samo po dveh zvočnih filmih, ki nam jih je Vigo zapustil.

V svojem delu je združeval elemente nastajajočega poetičnega realizma in v okviru prvega zanosa politike ljudske fronte v svojem desetletju oznanjal prepotrebno tesnega stika z življenjem. Prevzemal je načela svobodne improvizacije in nepredvidenega vključevanja scenskih elementov, ki jih je odkrivalo njegovo sijajno oko iz repertoarja tedanje avtomatične in – seveda – predvsem nadrealistične zaznave sveta, ki je vključevalo v svobodo filmske slike stik z življenjem svojega časa. Na osupljiv način se je približal selekciji glasbenih motivov, ki jih je zanj poiskal Maurice Jaubert, in iz stičnih točk, dramaturških zank scenarija skušal poiskati trenutke, v katerih je s pomočjo zvočnih startov, glasbenih elementov filmov *Nič iz vedenja* in *Atalante* sestavil presunljive dramaturške vozle, ki so vedno znova sprožali pripovedne motive približevanja dveh mladih zakoncev, ujetih v vsakodnevno sprejemanje čarobnega in grenkega potovanja. Le-ta vodi iz hrepenenja malega življenja v nevarno, a mamljivo čarobnost slutenj in želja po neizmernosti življenja odraslih, ki jih je Vigo občutljivo povezoval z elementi poetičnega sveta, s fantazijami in sanjavimi utrinki pravljice tkiva osupljive ladje *Atalante*, na kateri živi novoporočeni par, kot da bi pričakoval stik z življenjem. Ta bo ogrozil harmonijo mladih zakoncev, ki pričakujeta od potovanja po kanalih predvsem metaforični stik z življenjem, ki ga Vigo obravnava kakor poglavje velikega, dragocenega, čeprav vizualno minimalnega, a še kako odličnega 'bildungs-romana' tridesetih let – v evropskem filmu, ne romanu – oprostite!

53 Če gledamo film kot podobno interpretacijo preteklosti, zaznavamo



v potovanju po rekah in kanalih Francije tisto svojevrstno doraščanje in vstop v svet odraslih, ki je vodilo pod Vigojevim budnim očesom v nadrealistično pravljico nenavadnega sveta, ki je podobno razcvetom dragocenih a redkih rož: bolj kot so na samem, lepše so. Trenutki "realizma" v filmu *Atalante* predstavljajo vizionarske dosežke oblikovanja filmske poetike tridesetih let. Jean Vigo je z njimi dosegel odlike, ki jih v tistem času nismo niti slutili, ne poznali: estetik filmske slike, okolja, rekvizitov in opisa polmračnih, razblinjenih meglic ob rekah Francije, med katerimi se nas dotika življenje, ki ga komaj slutimo. "*Dober avtor nam odkriva znane odtenke življenja*", bi lahko paradokso ponovili stavek Iva Andrića, ki je dobro desetletje kasneje v izbranih besedah naznanil pomembnost vstopa realizma v umetnosti...

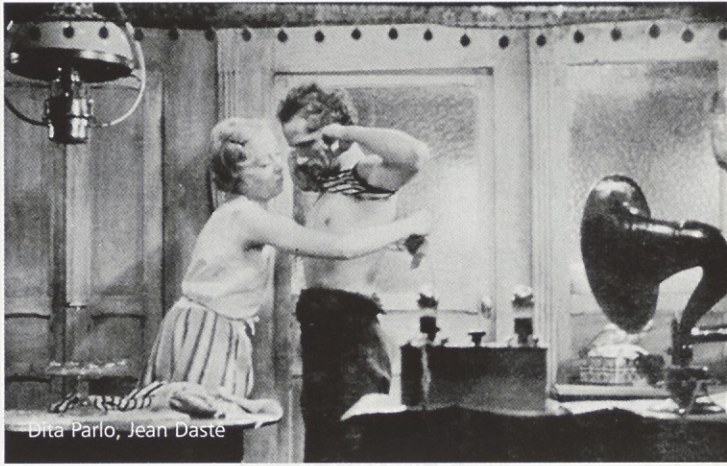
Popravljam: vročičnost opazovanega in ujetega sveta *Atalante*, svojevrsten čar avtentičnosti realističnega slovarja Jeana Vigoja, ki se prepleta z rahlo fantastiko neurejenega sveta v tesnobni dekoraciji poetičnega odtenka elementov povsem različnih rekvizitov, med katerimi kraljujejo spomini starega morskega volka, očeta Julesa, ki ga odkrivamo v potezah Michela Simona – morda v njegovi najbolj sugestivni, maksimalno sestavljeni vlogi glavnega mornarja "*Atalante*". Projekcija magično ohranjenega dokumenta zgodnjih tridesetih let, ki je pravzaprav sprožil prve odtenke poetičnega realizma, kot ga je kasneje poimenoval kritik Georges Sadoul, nas prevzema s strahotnim pričevanjem nujnosti filma, ki ga je Vigo zavestno in panično zaključeval v slutnji bližnje smrti, in se umika vsaki enostavni analizi. Znano je, da so mu med snemanjem *Atalante* svetovali, naj se manj in pazljiveje troši. Vigo pa je odvrnil, da ga spremlja strah, da projekta ne bo pravočasno končal. Njegov svet, bolj zaprt kot je in povsem skrit navadnim očem, bogatejši, bolj čaroben je... In ostaja!

Veliki Jean Vigo! Tudi zato sem vključil mnenje njegove igralkice, Dite Parlo. Na nek način je iskreno, spretno opaženo in dragoceno.

ELIE FAURE: JEAN VIGO, ROJEN CINEAST (1934)

"Francozi", je zapisal René Clair, morda najsrečnejši, če ne tudi najboljši naših cineastov, "ne razumejo filmske umetnosti!" Je res tako? Zakaj? Naš narod je bolj zgovoren – morda tudi raje poslušaj –, kakor pa pripravljen na kulturo podob? Smo bolj klepetavi, čutimo večjo razumljivost do zapisane besede? Morda neumno dejstvo, ki slabo vrednoti lepoto posebne svetlobe, ritma in plastike, neobhodnih odlik filmske kulture! Zato poznamo malo pravih cineastov v Franciji, prehitro izgubijo pogum. Pravkar prepoznavamo novega. Njegovi filmi bi morali zadostovati za njegov ugled. Jean Vigo? Njegov prvi film pozabljamo, ker nismo bili nanj pripravljeni. Prepovedan je, preveč je grenak in podtalen. Njegov novi film še ni predvajan. Zakaj? *Zavoljo Nice (A propos de Nice, 1929), Nič iz vedenja, Atalante.*





Dita Parlo, Jean Dasté



Dita Parlo, Michel Simon

Ustavljam se samo pri zadnjem, ker je prvi še nem in nemi filmi so zdaj neprijljubljeni – vsaj za gledalce, vsekakor za lastnike kinodvoran, saj se je genialni Charles Chaplin moral umakniti v vice. Drugi film Vigoja ne more pred gledalce, ker ga prepoveduje družba, ki misli, da zagotavlja red v državi, saj se boji njegove projekcije...

*Atalanta?* Nečloveška je... Nečloveška? In vendar govori o siromašnih posameznikih v puloverjih in srajcah. V zanesljivem ravnotežju vseh elementov vizualne drame, ki jo v celoti sprejemamo z vsemi njenimi odtenki, v katerih ni pretiravanja, ne nepotrebne nabuhlosti, pač pa občudujemo klasično popolnost sveta Jeana Vigoja, nemirnega, vročičnega, prepolnega idej in vznemirljive fantazije ostre romantike, ki je na meji demoničnega, čeprav ostaja vedno globoko humana.

#### ROGER MANVEL (1951)

V svojem enostavnem realizmu napoveduje *Atalanta* današnji italijanski film, ki ga predstavljajo dela, kot je Viscontijeva *Obsedenost* (*Osessione*, 1942), *Tatovi koles* (*Ladri di biciclete*, 1948) De Sice. Film ni v ničemer rezultat dopadljive osvetlitve filmskih ateljejev, ne spretnosti kamere in preračunljive tankočutnosti montaže, ki naj bi dramatično uveljavila dograjevanje zapletov zgodbe – karakteristična metoda filmov, kot sta Carnéjevi mojstrovini *Ob zori* (*Le jour se lève*, 1939) ali pa *Obala v megli* (*Quai des brumes*, 1938). Filma odlikuje oznaka – včasih ga imenujemo poetični realizem –, ki nas opozarja na nepopolnost realizma, ki se razteza v nedogled. Realizem *Atalante* je povsem neizumetničen: v zgornjih filmih Marcela Carnéja vodi vsa prostodušnost k razkrivanju navidezne realnosti, ki jo sestavljajo skupine posameznikov in dramatična nasprotja med njimi.

V nasprotju z njimi sta junaka *Atalante* povsem naravna, čeprav je pojava Michela Simona, ekscentričnega in nenavadnega mornarja, morda le nujno nasprotje normalnemu kapitanu in njegovi mladi ženi.

V podobni primerjavi lahko Vigojev realizem najlažje ocenimo: junaki in junakinje Carnéja so simboli, čeprav Gabinova prepričljivost sijajno dograjuje film. V pogostem pojavljanju usodnosti in zla v Carnéjevih filmih predstavlja Gabin vero v dobroto človeške narave. Kapetan *Atalante* pa je mlad moški, podoben sopotniku v pariškem avtobusu in enako vsakdanja je njegova žena, ki predstavlja kombinacijo skromne sramežljivosti z nepokvarjenim verovanjem, da je zakonsko življenje začetek avanture, ki združuje čar potovanja z odkrivanjem velikega mesta. Podobna je mnogim, ki jih srečujemo v življenju, in nikdar ne deluje izumetničeno.

Vigo nam predstavlja intimno življenje mladih zakoncev z njuno zaljubljeno igrivostjo, njunimi spori in s nadrealistično obarvanimi utrinki iz življenja. Čeprav je Vigo ustvaril svoje filme kot popolnoma samosvoj umetnik, pa vendar velja za cineasta francoske avantgarde. In nadrealizem zasledimo pri njem v ekranizaciji težko ulovljivih motivov, ki se izmikajo enostavnosti ali pa jih zaradi fantazmagoričnih odlik sploh ne moremo posneti (primer filma Germaine Dulac iz leta 1927: *Školjka in župnik*). Asociacije nas

vodijo skozi prva filma Luisa Buñuela. Nadrealizem Jean Vigoja pripada prvemu primeru, saj se izmika zavestnemu izboru vsakega motiva, kjer je le mogoče. Vigo se je tega dobro zavedal. Ko se mlada zakonca dokaj hitro po začetku filma ločita, se vanju naseli obup. Kapetana *Atalante* spravi do povsem brezumnega poizkusa, da se potopi v reko in išče v njej svojo izgubljeno ženo; medtem se ona pojavlja pred nami kot nevesta s plapolajočim belim venčkom. Občudujemo tesno in strašljivo polno kabino drugega mornarja, ki nas s svojimi spominki in nametano kramo, med njimi je tudi steklenica z odrezano roko, spominja na stik z velikim svetom očka Julesa in nas prevzema s svojo poetično navlako. Prizor se prevrača v zapeljivo dvorjenje mladi ženi, ki se malce kasneje skoraj prepusti objemu potujočega kramarja, ki predstavlja v očeh Juliette svet, v katerega želi vstopiti tudi sama. Jean jo skuša iztrgati iz motivov, ki nihajo med sanjami in resničnostjo in jo begajo. Zato je tudi naklonjen psihologiji neokrnjenega pričakovanja junakov, ki sta vendarle – to smo že videli – povsem običajna človeka. Tesno nihanje obeh svetov, zadržljiv in ozek svet ladijske sivine s svojimi značilnostmi in bleščeč svet fantazije in pričakovanj, se v *Atalanti* spretno dopolnjujeta...

Pomembna opomba: "Osnovne pomanjkljivosti filma so – neverjetno – njegove odlike! ... Groba fotografija, svetlobni pogoji eksterierja, občutek stalne improvizacije!?"

(Kritika v reviji *Sight and Sound*, 1951)

#### SALVADOR DALI (1935)

...Vse moje misli se vrtijo okrog neutolažljive želje, da bi neuprizorljive stvari čim boljše predstavil. Da bi bil domišljije in iracionalnosti predstavljen konkretno in prepoznavno, kakor svet navidezne jasnosti. Pomemben je končni cilj: predstaviti iracionalno s konkretnim. Vse slikarske elemente imamo na razpolago.

Iluzionizem vseh, še tako zasmehovanih in necenjenih tehnik, vse pripomočke spretnega oblikovanja *trompe l'oeil*, prevare za oči, pred katerimi smo povsem nemočni, najbolj zanemarjene odtenke narativnega akademizma lahko uporabimo za vzvišene odlike misli, s katerimi bi se približali odlikam novih izjav o fenomenologiji konkretne iracionalnosti, če bi se njen izraz lahko približal elementom najvišjih dosežkov realističnega slikarstva. Slikam Velasqueza in Vermeera van Delfta: mojstrovinam, ki bi jih oblikovale blodne vizije iracionalnosti.

Uveljavljale bi jih prve podobe konkretne iracionalnosti. Presegale bi svet fantazij in motivov enostavnih psihoanaliz. Predstavljali bi sistematično gradnjo. Podobnost poizkusov Eluarda in Bretona, zadnje podobe René Magritta, sistem zadnjih Picassovih skulptur, teoretična in slikarska iskanja Salvadorja Dalija itd., nas prepričujejo o nujnosti, da bi materializirali misli današnje realnosti in predstavili povsem nore odtenke še neznanega sveta naših racionalnih iskanj. V nasprotju s sanjskimi in neobstojnimi, nemogočimi podobami našega "sprejema", katere samo slutimo, nas fizična dejstva objektivne iracionalnosti lahko v resnici ranijo. V letu 1929 je Dali že opozoril na imanentno mehaniko paranoičnih fenomenov in opozarjal na možnosti eksperimentov, ki se opirajo na sistematične poskuse, povezane s paranojo. Njihovo blodno sintezo





Dita Parlo, Jean Dasté



Gilles Margaritis, Dita Parlo, Jean Dasté

Dali imenuje "kritična paranoja" (méthode paranoïaque-critique). Paranoja: delirij interpretativnih asociacij s sistematično strukturo. Paranoično-kritična metoda vključuje spontano poznavanje vseh mogočih interpretacij in asociacij. Prisotnost aktivnih elementov in sistematike ne dovoljuje zavestnega vodenja raziskav in zavrača vsak kompromis, kajti – kot že vemo – paranoja je v svojem bistvu sistematična in ne potrebuje *a posteriori* nobenih korektur. (Poskus teorije nadrealizma v spisih Salvatorja Dalija, 1936) "Na svoj način so bili pustolovci tudi nadrealistični pesniki. Predajali so se hipnotičnim poizkusom, raziskovali sanje in halucinacije, umikali so se prejasnemu življenju in predajali povsem neznanim vzgibom, ki jih je proučeval že Freud. Raziskovali so podzavest, polsanjska stanja čudežev in norosti. Njihova iskanja so odkrivala dragocenosti neizmerne privlačnosti.... Najprej so posamezniki začutili neverjetnosti stanj, katerim so se morali pravzaprav upirati. Kaj kmalu pa so se ti občutki spremenili. Zdelo se jim je, da se v teh trenutkih izgubljajo in niso vedeli, kaj pravzaprav hočejo. Njihove predstave so postajale vse jasnejše, postajale so del njihove biti. Sledili so svojim željam z občudujočo vztrajnostjo. Odkrivali so vizualne, slišne in taktilne halucinacije, občutili moč podob, ki jih niso mogli več izbirati. Postale so nepogrešljivi del njihovega življenja, pred spanjem, v postelji, v stanju posebne groze so podajali roke svojim fantomom."

#### JEAN VIGO, 1930

Nikakor ne želim opozoriti na socialne naloge filmske umetnosti, ne omejiti njenih vrednosti, rad bi vas samo opozoril, da glejte kar največ dobrih filmov, ki govorijo o družbi in njenih odnosih s posamezniki.

Avtor "socialnega" dokumentarca naj bo povsem neopazen: lahko bi ga skrili pod stol croupierja v kazino Monte Carla, kar ni enostavno.

Ta dokumentarec, imenujmo ga "socialni", se razlikuje od siceršnjih filmskih novic zaradi stališča, ki ga mora imeti njegov avtor!

Ta dokumentarec postavlja piko na črko i!

Če tega avtor kot umetnik ne čuti, je to vsekakor njegova človeška dolžnost. V vsakem primeru je to nujno.

Svoj cilj bo dosegel, če bomo v njegovih posnetkih razumeli skrit vzrok poljubne kretnje in v naključju zaznali notranjo lepoto posameznika, odlike obnašanja skupine ljudi...

In to tako presunljivo in jasno, da bomo strmeli v življenje, ki ga sicer že poznamo, popolnoma drugače. Dokument življenja nam bo odpiral oči!

#### JEAN VIGO, 1933

Moja odgovornost je popolna! Seveda! Žal mi je, da vam ne morem pokazati boljšega filma o snovi, ki jo imam strašno rad.

Vsekakor se vam zanj ne nameravam opravičevati.

Noben režiser nima pravice, tudi če meni, da je njegov film nepopoln, skrivati svoje mnenje o delnem neuspehu, kar naj bi potrjevalo njegovo nesposobnost in nemoč, za karkoli že gre! Svoboda?! Mar niste povsem svobodno realizirali zamisel, ki ste jo sami izbrali?

Zakaj ste si potem izbrali ta poklic?

V trenutnem položaju meščanskih umetnosti je režiser tuje bitje, ki ga vržejo v zmedo različnih kombinacij filmskega tržišča. Filmska produkcija, kakor paradokso tudi zveni, ki se želi uveljaviti, nikdar ne posname samo en sam film! Velike filmske produkcijske hiše angažirajo letno mnoge posameznike in jih pošljejo za dolge mesece "na deželo".

Če moramo slučajno odgovarjati za distribucijo filma, potem ravnamo z njim kakor z živili sumljive vrednosti: prevare sodijo k prometu s filmi. Škatle iz svetle pločevine, v katerih jih najdemo, so navadno polne presenečenj: v njih lahko odkrivaste svitke 100% zvočnih filmov, pa tudi govoreči fižol.

Odvisno od vaše sreče! Gledalci pomembnost naključij prav gotovo poznajo! Filmske predstave ne izbiramo sami, v kino gremo ob običajnih dneih in ne vedno zato, da bi gledali filmsko predstavo. To nam že takoj napovedo. Če nam ni vseč, gremo lahko prodajat pekatete!

Opravičila ni treba: kričanja, češ, cenzura je pokvarila moj film, glejte! Sramota! Letos oktobra smo lahko našli na zadnji strani francoskih dnevnikov majhno obvestilo: "Dogovor med odborom za filmsko cenzuro, ki se je preselil od ministrstva za šolanje k tistemu za notranje zadeve". Novica je namerno nečitljivo stiskana...

Bravo! To nas bo morda pripeljalo do odkritosrčnosti cenzure, ki bo sicer cinična, bo pa uveljavljala okus države. Od sedaj naprej naj se vsak filmski delavec javi na policijski postaji, kjer mu bodo za vsak primer vzeli prstne odtise in kamor se bo lahko umaknil v primeru lastnih spontanih obdolžitvev.

To ni nič novega!

Nikar ne kričite v zagovor: "Direktor proizvodnje je tepec!"

Odgovor nam ponavlja: "Nobenih dokumentarcev, prosim!"

Prav gotovo poznamo vsi izobešeno zastavo na filmskem ateljeju, ki potrjuje prisotnost direktorja proizvodnje?

In kaj potem? Hitro k blagajni? Boste začeli snemati nov film? Kaj res? Boste tudi tega tako pokvarili kakor zadnjega? Da.

Potem molčite, sami ste si krivi!

Rad bi, da si zapomnite moje besede. Krivec je znan, njegovi sodelavci so solidarni z njim. Nihče in nič nas ni oviralo pri našem delu. Film ima 1200 metrov in mnogo napak, ki jih boste opazili.

Žal mi je, da je tako. Zanje se vam opravičujem, kot da bi zagodel slabo šalo svojim prijateljem!

(Ob premieri filma *Nič iz vedenja*, oktobra 1933!)

Prihodnjič:

*Bele noči* (*Le notti bianche*, 1957), Luchino Visconti.