

**M**orda se bo zdelo mnogim, da je film, o katerem pišem, vsaj pri nas premalo poznan in zato odkriva nenavadnost mojega izbora. Naj takoj podčrtam, da je režiser filma *Nocoj me ljubi* (1932) Rouben Mamoulian z režijo tega filma ustvaril najbrž tisti vsevključujoči »musical« tridesetih let, ki je po mojem mnenju že dandanes eden ključnih dosežkov invencij, ki so se ob nastopu zvočnega filma motale po glavi najspretnejšim filmskim režiserjem tistega časa.

Med njimi moram omeniti ime Ernsta Lubitscha, ki je z mnogimi filmi v tem prehodnem obdobju prilagajanja zvočni montaži in odkrivanja njenih zakonitosti posnel vrsto izjemnih del, tudi glasbenih komedij. Mnenja pa sem, da sodita v sam vrh invencij zvočnega, takrat povsem novega filma, ravno dva, o katerih v Ekranu pišem. Oba zavzemata zato v razvoju filmske poetike pomembni mesti: mislim na Lubitschevo delo tridesetih let, na *Veselo vdovo* (1934) in na glasbeno komedijo — opereto Roubena Mamouliana, ki jo zdaj predstavljam.

Pa vendar je med obema filmoma možno razlikovati posebnosti, ki delijo razpon inovacij med obema mojstroma, ki sta najjasneje uveljavljala »zvočni« film. V scenarični in dramaturški virtuoznosti je bil Lubitsch predvsem mojster slutenih in inventivno nakazanih elips, morda tistih figur, ki so v zgodnjih desetletjih filma sporočali, da sta njegovo dožemanje in razvoj odvisna od tega, v koliki meri sodelujejo pri njem gledalci: nujno morajo biti vključeni v dograjevanje spretnih »izpustov«. Kako je njegovemu uveljavljanju elipse pomagal Mamoulian sam, bomo spoznali v pripombah, s katerimi bom podčrtal prednosti *Kraljice Kristine* (*Queen Christina*, 1933), velikega filma Grete Garbo!

Torej velja posebnost Lubitschevih del predvsem dramaturški duhovitosti in morda »muzikaličnosti orkestracije posameznih scen«, pa naj še štejemo med njegove odlike tisto obzirnó, nakazano ironijo zapletov in karakterjev, ki sijajno pričá o njegovem izjemnem okusu, ki se ves čas prepleta z obzirnó samega izbora situacij, med katere nas popelje. Vizija njegovega sveta je bila seveda vedno tudi odsev dobe, v kateri je Lubitsch živel in delal. In prepričljivost sveta njegovih filmov je bila tudi zaznava situacije civilizacije Evrope na prehodu v dvajseto stoletje: to so tudi časovni okvirji njegovih del.

Rouben Mamoulian (1897-87) prihaja iz Tbilisija, odide že kot mladenič v London

Grete Garbo kot Kraljica Kristina,  
režija Rouben Mamoulian, 1933

# NOCOJ ME LJUBI LOVE ME TONIGHT

Režija Rouben Mamoulian, 1932

in kmalu nato tudi v Ameriko, kjer režira tri leta operne in operetne predstave, dokler se ne pridruži komercialnemu gledališču v New Yorku: med njegove posebne uspehe šteje postavitev krstne predstave drame Du Bose Heywarda *Porgy* (1927) in kasnejše Gershwinove opere, ki je napisana na osnovi iste drame *Porgy in Bess* (1935).

Ko Mamoulian vstopa v filmsko industrijo,

je samo eden mnogih novincev, ki jih iz uspešnega gledališkega ustvarjanja pritegnejo k novemu, zvočnemu filmu. In v tej pripraviški dobi, če jo smem tako imenovati, se že pokaže vsa iznajdljivost Mamouliana. Že v svojem prvem filmu se skuša izogniti zvočni tehniki, ki je bila takó okorna in težka, kakor je sam pravil, da se mu je zdelo, da nosi celo hišo na svojih



Rouben Mamoulian

# JUBI NIGHT

plečih. Zvočni tehniki so mu trdili, da je vsako mešanje zvočnih trakov nemogoče! In vendar je Mamoulian vrsto nezaslišanih idej izpeljal. Njegovi filmi se takoj odlikujejo z uglajenim ritmom montaže in tekoče pripovedi, ki postane njegova osnovna odlika. Takoj se spopada z neodkritimi možnostmi nove tehnologije, ki jo v nekaj letih silovito izrabi in uveljavlja dramaturško

## EKIPA FILMA

**produkcija:**  
Paramount

**producent in režiser:**  
Rouben Mamoulian

**scenarij:**  
Samuel Hoffenstein, Waldemar Young,  
George Marion (po igri Leopolda  
Marchanda in Paul Armona)

**fotografija:**  
Victor Milner

**umetniško vodstvo:**  
Hans Dreier

**pesmi:**  
Richard Rogers in Lorenz Hart

**nastopajo:**  
Jeanette Macdonald  
/Princesa Jeanette/,  
Maurice Chevalier  
/Maurice Courtelin/,  
Charles Ruggles  
/Wikomt Gilbert de Varez/,  
Charles Butterworth  
/vojvoda Savignac/,  
Sir Aubrey Smith  
/Knez/, Myrna Loy  
/Valentina/

Posneto v studijih Paramount,  
Hollywood

**premiera:**  
18. avgusta 1932.

**distribucija:**  
Paramount

vrednost zvoka pri sestavi zvočnega zapisa. Menda je bil tudi prvi, ki je zahteval snemanje zvoka z dvema mikrofonoma.

## ROUBEN MAMOULIAN: INOVATOR ZVOČNEGA FILMA

**Nocoj me ljubi** nas še danes preseneča! Alegorijsko uporabo zvočnih efektov, celo glasbe, velikokrat podčrtava s svojimi domisljicami: srečujemo se s prizori presenetljivo svežega filma. Kakor koli že, alegorija, ki je tako dvoumna in nevarna formula preišljene enoznačnosti v umetnosti, deluje s svojimi efekti v zvočnih domislicah Mamoulianovih filmov tako sijajno, da se njenim osupljivim razrešitvam prevzeti prepuščamo.

Prve podobe filma, s katerimi nas popelje iz krojaškega salona do prebujene princeze v gradu na francoski deželi, je tipična za izjemno inventivnost mladega mojstra, ki se naenkrat znajde v čudoviti množici idej, skozi katere ga pelje vodilna melodija, ki gradi razpoloženje in nas — kot na krilih refrena popevke, ki ostaja ves čas ista, čeprav v mnogih odtenkih in glasovih — veže s hrepenenjem pariškega krojača, ki se razširja iz pariškega predmestja, do gradu na deželi in pleni našo pozornost vse do zaslišanega kratkega dialoga, ki to sanjavo povezanost realnega in irealnega pretrga, kakor bi nas hotel seznanjati s čustvom, kateremu se izmikamo s prepevanjem pesmi, ki jo srečujemo na potovanju, ki nas vodi.

Očarljivo, igrivo, novo!

Meni se zdi, še dandanes, ta sijajna uporaba popevke blestečih komponistov, Richarda Rogersa in Lorenza Harta — eden sestavljenih, ah, še kako izvrstnih — prizorov, ki sodijo absolutno v antologijske scene filmske umetnosti. Zato bi tudi zatrdil: ne poznate osrečujočih možnosti zvočne montaže, če ne poznate Mamoulianovega filma!

Režiser nas tu prevzema s spretnimi elementi, ki vežejo naše sanjavo potovanje — »*isn't it romantic?*« — prave pripovedi ni, nahajamo se v osupljivi vrtoglavi srečanja s zaželjeno situacijo, katero morda pričarajo tri tetke, ki živijo na gradu in vezejo prt kakor kakšne čaravnice iz Macbetha, in pričakujejo primernega snubca za »začarano kraljično v zakletem gradu.«

Mamoulian se torej izmika banalnosti srečanja, ki ga podobni motiv lahko pričara: vse ostaja lahko, prosojno in jasno. Nastop barona, ki je dolžan krojaču vrsto uslug in tudi denarja, seveda, pretrga tanko mrežo, v katero nas Mamoulian zapreda: vse skupaj se seveda koplje v lahni ironiji in igrivem optimizmu nastopajočih, ki sprejemajo šaljive motive popevk, med katerimi se vsa nenavadnost zgodbe razvija.

## ZACETNI PRIZORI FILMA SO IZJEMNI

Če primerjamo to sceno z uvodnim prizorom — prebujanjem predmestnega trga v Parizu — potem lahko enostavneje podčrtamo razliko med Lubitschevim režijskim prijemom, ki je predvsem odsev njegove domiselne dramaturgije, in prodorno Mamoulianovo inovativno tehniko. O njenih odtenkih bomo v nadaljevanju pričujočega članka še govorili.

Naj takoj podčrtam metafizične vrednosti rešitev ključnih filmov zvočnega obdobja, med katere sodi vsekakor tudi naš izbrani film: povsem nemogoče je zabeležiti ugodje ob rešitvah, ki nas v Mamoulianovem filmu prevzema. Vsako pojasnjevanje in preokorna pripoved v besedah ne more pojasniti sublimnega občutka razcvetelega čustva vznemirjajoče fantazije, ki ga sprošča gledanje tega izjemnega filma!

**Nocoj me ljubi** je eden tistih filmov, ki visoke standarde filmske umetnosti vsekakor dosega! Bojim se pa, da jih visoko presega in se pojavlja kot čudežni dosežek razigrane inovativnosti enega prvih mojstrov, ki je prislunil oblikovanju zvočnega filma »s hrepenenjem zaljubljenca, ki sluti razcvet filmske umetnosti!«, kakor je enkrat zapisala Maya Deren.

Takrat je bila najbrž montaža zvočnih trakov izredno okorna in zamudna. Mnogo duhovitih beležk o težavah snemanj prvih zvočnih filmov nam je Stanley Donen predstavil v svoji sijajni glasbeni komediji **Pojmo v dežju** (*Singin' in the Rain*, 1952). Zato so najraje snemali enostavne zvočne zapise. Kakor pravi sam Mamoulian: »Prvi zvočni filmi so v veliki množini samo snemali igrane, napisane prizore. Zato bi jim tudi jaz lahko veliko koristil, saj sem poznal zakone gledališča...!«

Naj tu pripomnim, da je po podobnem premisleku ravnala tudi montažerka, s katero sem veliko presedel za montažno mizo in od katere sem se ogromno naučil. Njeno pravilo dobro pomnim: »Vse zvočne trakove spraviti na tri steze, ki jih potem lahko čisto in enostavno mešamo. Dialogi, šumi in glasba: to so elementi, ki morajo vedno odločati o naši zvočni montaži!« Tako je menila Minka Badjura, to pa je že takrat, kakih petdeset let po filmu Mamouliana, seveda, bilo precej preseženo, čeprav za naše, slovensko znanje o montaži zvoka, pomembno, saj je uveljavljalo vsaj osnovno disciplino ravnanja z zvočnimi trakovi.

Uvodna sekvenca tega filma dokazuje, da se je Mamoulian silovito uprl tedanjemu ravnanju z zvočnimi elementi, ki so jih najraje montirali kar z daljšimi odlomki posnetega zvoka. Tako je bila atmosfera mesta pač generalni šum, kateremu so včasih po potrebi dodajali posamezne avtomobilske

vožnje, hupanje, trušč pešcev in podobne, splošno prepoznavne efekte. Princip montaže je bil ugotovljen in ujet v sinhronosti zvoka in slike: montažo dialoga »off« skoraj niso poznali in praviloma ga niso uporabljali.

### REVOLUCIONARNA SESTAVA ZVOČNE KULISE

Mamoulian je ravnal drugače: skušal je sestaviti simfonijo elementov hrupa in atmosfer in jih je sistematično sešteval. Seveda je bila preciznost zvočnih vstopov povsem odvisna od aparaturo, ki so vodile montažerje in samega režiserja, vendar mu je v tem uveljavljanju posameznih vstopov, ki se sestavijo v prebujanje Pariza, uspelo in scena je še dandanes neverjetno posebna, bistra in zvočno plastična: kompleten zbor vseh elementov prebujanja se oglašča s pariškega trga v filmu in je posnetek koncepta, ki ga je Mamoulian že slabo desetletje prej uporabil pri svoji slovitosti postavitvi drame *Porgy*: z njo je predstavil prebujanje Catfish Rowa na gledališkem odru.

S podobnimi prijemi je dodajal začetkom zvočnega filma obrtno spretnost in bistrost cenene izvedbe, ki so jo najbrž tedanji montažerji trudoma ujeli: predstavljajte si samo, da so za zvočne trakove morali vleči kopije tonskega pozitivna, ki je bil širok kot delovna kopija filma. In komplikacije njihovih mešanj?!

Tonski pozitiv, širok 35 mm, je bil veliko bolj okoren za montažo kot danes. Podobnih težav več ne poznamo, vendar si jih moramo predstavljati: odkod potem te izjemno sveže ideje o mešanju zvočnih trakov? Kako lahko start zvoka v teh letih sploh posameznik uveljavlja?

Dandanašnje naloge montaže zvočnih trakov omogoča polovico ožji in mnogo tanjši magnetni zvočni trak, ki so ga uvedli v obdelavo filma šele nekaj let po drugi svetovni vojni. Naj ne omenjam sodobne elektronske obdelave, ki vrsto priučenih operacij mešanja in sestavljanja zvoka postavlja na glavo.

Podobnih tehničnih inovacij Lubitsch ni poznal, z njimi se ni nikdar ukvarjal, zato so najbrž tudi njegovi filmi v celoti vendarle ostali bolj živi in bolj sveži. Čeprav velja v največji meri to za skoraj vse filme Jean Renoirja, ki ostaja največji med velikimi, kakor meni večina priznanih imen filma, že vrsta inovacij ohranja ime Mamouliana med najpomembnejšimi osebnostmi filmske zgodovine. Vedno pa pripominjajo, da gre za pomembne inovacije esteta, ki je skušal podrediti filmski jezik svoji briljantni tehniki in ne obratno.

Samo če pogledamo film Ernsta Lubitscha

**Težave v raju** (*Trouble in Paradise*, 1932), ki ga je naša televizija po ne vem kakem srečnem naključju letos predstavila ob popolnem molku naše kritike, smo takrat prvič videli originalno kopijo morda največjega dosežka stila, dramaturgije in ritma, enega najsijajnejših dosežkov zvočnega filma: razkošno delo, pašo za oči in srce ljubiteljev filma.

V primerjavi z razvojem Lubitscha se zdi oznaka, s katero je označil Mamouliana filmski kritik iz New Yorka Andrew Sarris, do neke mere pravilna. V sedemdesetih letih je opozoril, da snema vedno manj zanimiva dela in da so dela od **Veselega obupanca** (*The Gay Desperado*, 1936) do **Svilenih nogavic** (*Silk Stockings*, 1957) enostavno prepuščena pozabi. Ujel je tudi lastno determinacijo Mamoulianove situacije v sedemdesetih letih: »Mamoulianova tragedija je tragedija inovatorja, ki mu je zmanjkalo inovacij!«

### SLOW — MOTION IN ZVOČNI EFEKTI FILMA

Vedno sem mislil, da je bil Jean Vigo s filmom **Ničla iz vedenja** (*Zero de Conduite*, 1933) prvi, ki je domiselno uporabil slow-motion in za njim Kurosawa. Kako sem se motil! V resnici novo je pojavljanje slow-motiona v tem filmu Mamouliana: v sceni gozdnega lova, kjer se Chevalier znajde ob Jeanette MacDonaldovi v lovski koči. Po pomirjajočih, obzirnih in nemih kretanjih ubeglih lovcev, ki nočejo splasiti spečega jelenčka, se vsa brakada umika in v posnetkih sanjavega slow-motiona izginja v gozdu. Zvočni in kinematografski efekt, ki je bil za ta leta povsem nenavaden!

Naj omenim še sceno, ko grof v svojem gradiču odkrije, da je možki, ki snubi njegovo hči »*the sun of a gun is nothing but a tailor...*« Razočaranje in ogorčenost neljubega odkritja stopnjuje Mamoulian s posnetki, ki udarjajo v nas kakor blesteča interpunkcija, ki sijajno podčrta ogorčenje plemenitaških sorodnikov in treh tet, ki se prepuščajo veselju ob Chevalierovem pevskem nastopu. Identiteta krojača pa jih osuplja: padeč vaze z mize, ki jo prevrne ena med njimi, ne zazveni kakor padeč keramike. Zasliši se strel iz kanona, ki grozljivo podčrta prepadenost plemenitaške družine. Zaključni del operete je izpeljan z ironijo, za katero je režiser našel nekaj sijajnih zvočnih rešitev. Ob odkritju, da je očarljivi Chevalier samo krojač, se vznemirjanje razširja kakor plaz »razvezanih jezikov«, v katere se vključujejo tetke, ki stopicajo po stopnicah z glasovi vznemirjenih kur. Višek ogorčenja se, poleg topovskega strela, pokaže v potresnem sunku, ki zbije sliko z okvirjem na parket: celo obraz v njenem reliefu, prepaden spregovori!

Dialog v offu, ki nas spominja na to presenečenje, sprejema pobeg krojača iz gradiča in sproži princesino odločitev, da ga sname z vlaka, saj je življenje v dvoje, z ljubljanim krojačem, boljše kot samota. Paralelna montaža, ki razrešuje njeno odločitev, se zaključuje s šaljivo patetičnim zaključnim kadrom, ko se princesa postavi pred prihajajočo lokomotivo kakor neumrljivi Dovženkov junak filma **Arzenal**: ves postopek paralelne montaže je travestija podobnih scen ruskega revolucionarnega filma. Šaljivo pomembnost njene odločitve zaključijo tetke, ki razgrmejo svoje vezilo pred objektiv kamere: opereta je zapisana kot krhka pravljica, ki nas s svojimi rešitvami navdušuje.

Naj omenim stopnjevanje ponavljanj glasbenih motivov, ki so daljni odsevi inovativnega začetka: tu nas Rogers in Hart navdušujeta s popevkami »*Lover*«, »*Mimi*«, »*Love Me Tonight*«, »*Poor Apache*«!

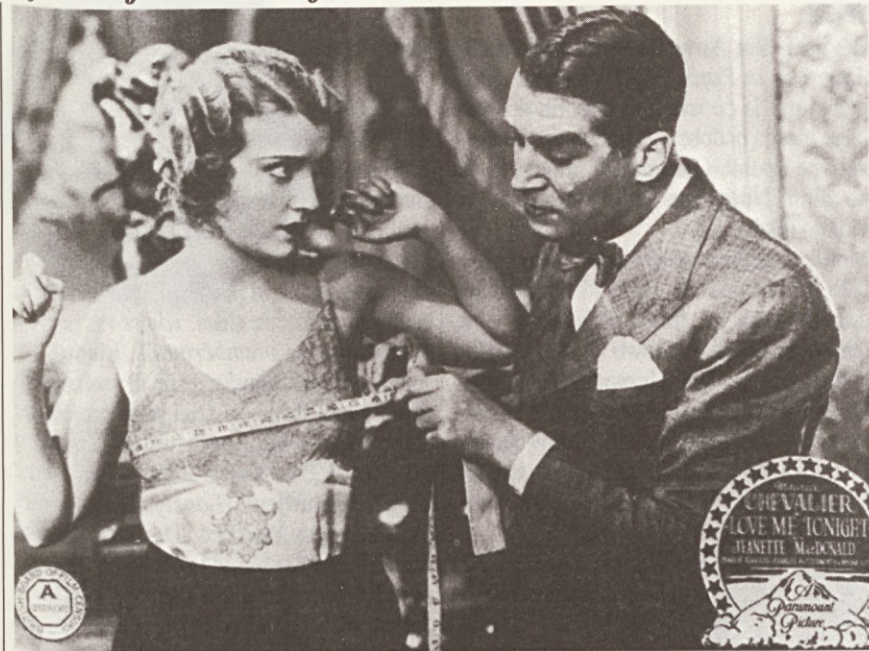
### KRALJICA KRISTINA — VELIKI TRENUTEK FILMSKE POETIKE

V letu 1933 je Mamoulian posnel **Kraljico Kristino**, ki slovi po interpretaciji Grete Garbo, po sijajnih kostumih Adriana in predvsem po dveh znamenitih sekvencah »božanske«, ki najavljata sprejemanje filma, ki ga je večina najnaprednejših povojnih avtorjev odkrivala v petdesetih letih. Osvetlimo ju, saj sta v opusu igralka tista, v katerih se je obraz velike Švedinje vzorno ujel v režijsko zamisel, ki anticipira velike poteze povojnega evropskega filma.

Prvi prizor je filmski komentar z vso Mamoulianovo režijsko spretnostjo, ki jo odmerja nihaj metronoma, ki omogoča inventivno režitev, da si bo mlada Kristina sobo svoje prve ljubezenske noči v zasneženi gostilni sredi švedskih gozdov vtisnila v spomin. Kot bi slutila, da bo to najlepši spomin njene vse prekratke sreče!

Odločitev Mamouliana botruje ideji, da obujanje ljubezenske sreče kraljice Kristine izpelje z njenim premikanjem, skoraj lebdenjem, kot so trdili nekateri kritiki, s katerim premerja sobo: »*Ta prostor si moram dobro zapomniti. V mojih spominih bom še velikokrat tu!*«, šepeta vznemirjena Kristina v tej, skoraj koreografirani sceni! Druga scena je prizor, s katerim se film zaključuje in je — po mojem mnenju — sijajnejši in v resnici tisti, ki vključuje misel, da je dober film — v kar največji meri — zgrajen iz elips (Louis Delluc). Njegovo prodornost morajo dograjevati gledalci, ki nujno vstopajo v njegov svet. Po mojem mnenju je z realizacijo tega posnetka Mamoulian anticipiral mnenje, da mora gledanje filma v resnici biti — kot je že spretneje rekel Sartre — »*creation dirigée*«!

Jeanette Macdonald in Maurice Chevalier  
v filmu *Ljubi me nocej*.



Maurice Chevalier  
v filmu *Ljubi me nocej*.

**TABULA RASA**

Prisluhnimo Roubenu Mamoulianu: »Še pomnite: zadnji prizor filma je nem. Sestavljen je samo iz ritmičnega stopnjevanja podob, ki imajo grafično konotacijo (ladja, obrazi, napeta jadra) in se zaključujejo z velikim posnetkom obraza Grete Garbo. Prepričan sem bil, da bo nemo zaporedje posnetkov stopnjevalo občutek zanesenosti, klasične katarze. Svoj adut sem slutil v zaključnem velikem posnetku obraza Grete Garbo, ki se je začel s precejšnjim totalom in zaključil v izredno velikem posnetku, ki naj bi tekel še sedem sekund.

Veliko sem stavil na ta posnetek, ko so me tehniki prepričevali, da je premostitev tako ogromne razdalje tehnično v tistem času neizvedljiva. Danes, z vsemi zoomi, ki jih ima film na razpolago, bi bilo to seveda otročje lahko! Nisem si znal pomagati: začetek posnetka je potreboval širokokotnik, zaključiti pa se je moral z velikim teleobjektivom. V tistem času nisem mogel podobne vožnje izpeljati! Bil sem brez besed! Takrat me je rešil spomin iz otroštva: starši so mi nekoč podarili za Božič laterno magico! Spomnil sem se steklenega diapozitiva, s katerega sem lahko projiciral podobe, v katerih se je oseba približevala na projekcijsko platno...«.

(Kakor ugotavlja Arthur Knight, Mamoulian te rešitve, ne spreminjanja obraza igralca, ki se iz Dr. Jekylla spreminja v Dr. Hyda, v istem posnetku filma po Stevensonu, brez prelivov, ni nikdar povsem pojasnili. Velikokrat sem že vrtel ta posnetek **Kraljice Kristine**, pa ga ne znam razvozljati! Mamoulian pravi, da gre za nekako projekcijo — in to daleč pred letom 1969, ko nas preseneča Kubrick s projekcijo v **Odiseji v vesolju**. Kako je bila narejena, ne ve najbrž nihče več!)

»Laboratorij, ki sem ga imel na razpolago, je do petih popoldne izdelal pripravo za projekcijo, v kateri se je obraz Grete Garbo premikal in približeval, kakor smo ga rabili! 'Kako naj igram to sceno?' me je vprašala Greta Garbo? Saj se še spomnite, posnetek je dolg okrog petdeset metrov, od tega je v zaključku igralka posneta v velikem posnetku, ki traja sedem sekund. Vprašal sem jo: 'Ste že kdaj slišali za izraz tabula rasa? Želel bi, da bi bil vaš obraz povsem brez izraza, kakor prazen, bel papir! Naj si predstavlja čustva kraljice vsak gledalec sam, ki bo film gledal! Želel bi tudi, da ne bi trepnili z očmi: ohranite nem obraz lepe maske! Zato njen obraz ničesar ne pove, ampak vsak, ki film vidi, vam bo znal razložiti, kaj Kristina misli in čuti. Seveda, en odgovor ni enak drugemu. Vsakdo ima svojo verzijo zaključka in vendar je to posnetek, ki si ga najbolj zapom-

nijo!« razlaga Mamoulian. Film je lahko tudi osupljiv čudež invencije in inovacije!

### SE NEKAJ NOVOSTI

Povsem razumljivo je, da je Mamoulian zato bil tudi avtor, kateremu so zaupali snemanje prvega barvnega filma v tehnikolorju, filma **Becky Sharp** (1935), katerega pa do danes nisem uspel videti. Prislunhimo Mamoulianu, ki pripoveduje: »Zdelo se mi je, da je barvni film bližji slikarstvu, kakor gledališču. Če pogledate za trenutke rdečo barvo plašča v sliki *El Greca*, boste opazili, da je ta barva tenkočutna vsota vseh mogočih, v katerih najdete odenke rožnate, modre, mesnato rdeče in zelene. Zato sem se sam ukvarjal z njihovimi odenki tako, kakor slikar: imel sem vrsto pripomočkov v kovčku pri snemanju, ki so ga žaljivo imenovali »Mamoulianova paleta«, s katerimi sem lahko hitro popravljaj barve v prizorih, kjer sem jih potreboval. Poleg tega sem imel ob sebi še razpršilo s sivo barvo, s katero sem lahko barval kostume ali pa celo igralca... Na mizi smo imeli šopek, ki je bil v celoti pobarvan s črno in belo. Imeli smo tudi rože, katerih lističi so bili seveda zeleni. Ko so me videli, da rože črno barvam, so tekli k producentu, gospodu Zannucku, in mu rekli, da sem znorel... V prizoru plesa, na večer pred Waterloojem, so bili vsi plesalci brezskrbni in veseli, ko jih je dosegla novica o približevanju Napoleoneve armade: vse je zajela panika. Če bi hotel prikazati ta prizor z mešanico barv, bi nastopila nepregledna zmeda. Moral sem se odločiti za posnetke, v katerih bi skupine imele barvne odenke, ki stopnjujejo dramatičnost. Razporedil sem črne, modre in zelene in jih postopno zamenjeval s svetlejšimi zelenimi, rumenimi, oranžnimi, nato z rdečimi in zaključeval z mesnato rdečo... Ob napovedi bitke pri Waterlooju, zaliva rdeča barva krvi vso filmsko sliko...?!«

Prvi zvitek filma **Dr. Jekyll in Mr. Hyde** predstavlja z uporabo subjektivnih posnetkov gledanje naslovnega junaka, dokler ga v zaključnem krožnem posnetku ne prepoznamo. Trenutek svojevrstne izjemnosti zaznamovanega zdravnika, katerega vizura je tako tudi izjemna.

Njegov zadnji film, **Svilene nogavice** (1957), je glasbena verzija **Ninočke** Ernsta Lubitscha. V njem odpleše Fred Astaire nekaj svojih najboljših točk, ki sprožajo razvoj pripovedi samega filma in razširjajo Mamoulianove inovacije v plesnem filmu. Satira na Sovjetsko zvezo je deloma vulgarna, vse inovacije v plesnih scenah blesteče: transformacija dekoracije se razširja z veseljem ruskih junakov v Moskvi. Zaključni ples (*Ritz Roll n Rock*) je ena velikih točk Fred Astairja in Cole Porterja.

### VPLIVI

Revijski film **Amerikanec v Parizu** (*An American in Paris*, 1952) Vincenta Minnelli mu je po uvodnih prizorih do neke mere morda podoben, vendar brez tiste inovativne uporabe montažnih bravur, ki jih po filmu **Nocoj me ljubi** pravzaprav ne vidimo nikdar več.

Morda se lahko z glasbeno in zvočno montažo primerjajo še dosežki angleškega dokumentarnega filma štiridesetih »let, predvsem dosežki »Crowb Unit« v Angliji, kadar gre za dela Humprey Jenningsa. Daljne prebliske slutim v montažni virtuoznosti zgodnjih kratkih filmov Alaina Resnaisa in dosežkih izjemnih študijskih filmov, ki se podobnim nalogam sistematično prepuščajo.

**Modri angel** (*Der blaue Engel*, 1930) Josepha von Sternberga prikazujem studencom poleg Mamouliana: zvočni montažni rezi opredeljujejo preskoke znotraj scen v lokalu istega imena in ilustrirajo podobne rešitve, ki jih najboljši v zvočnem filmu takoj uveljavljajo.

Kakor koli že pišemo o kompletnem opusu tridesetih let Roubena Mamouliana, moramo ga šteti med tiste dragocene in redke avtorje zgodnjih tridesetih let, ki so — kakor King Vidor in Ernst Lubitsch — zavestno skušali doseči, da bi se zvočni film približal zreli umetnosti. Prav gotovo je vpliv na kompletni opus Stanleya Donena opazen: lahkotnost Mamoulianovih začetkov dobi v očarljivi in domiselni dramaturgiji vzornega naslednika.

Film **Nocoj me ljubi** sem odkrival v skoraj prazni dvorani zgodnjih sedemdesetih let — nekdanje jugoslovanske — Kinoteke, ki jo je tri desetletja vzorno in predano vodila Zorica Kurent, da je frekventacija same dvorane nepričakovano uveljavila našo podružnico jugoslovanske kinoteke, kot eno najbolj obiskanih na svetu. Vsa tista leta smo bili na izreden obisk dvoranice na Miklošičevi cesti upravičeno ponosni, saj je zanimanje za filmsko kulturo pri nas vzdržno raslo in z njim pravzaprav začetek slovenske filmske teorije, o kateri pričajo stari letniki Ekрана, knjige Slavoj Žižka in uveljavljanja naših filmskih teoretikov na svetovnih simpozijih filmske teorije. Spletli smo zanimivo sodelovanje s tednom nemega filma v Pordenonu, ki ga dandanes še bolj uveljavljamo.

Mnogi filmski navdušenci in kritiki so bili na vrsti izjemnih projekcij naše nekdanje kinoteke. Ljubljana je bila takrat s svojo dvorano in enim najbogatejših filmskih arhivov na svetu, ki ga poseduje Beograd, prestolnica malega naroda, ki začenja prav v teh mesecih, popolnoma na novo, uveljavljati sistematično delovanje slovenske

kinoteke, z vsemi tistimi obveznostmi, ki jih podobna institucija ima.

### OPERETA ROUBENA MAMOULIANA: NAVDUSUJOČE DELO

Sam sem odkrival dojemanje filma preko mnogih slabo poznanih in tudi težko dosegljivih kopij nekaterih filmov, ki so mi naenkrat odkrivali izjemne dosežke razvoja filmskega jezika in potrjevale pravila, o katerih sem nekoč že slišal, »da se vse razvija v skokih in ne premočrtno«... Med te izjemne dosežke filmske režije in vseh njenih komponent bi moral šteti prve projekcije filmov, kot so bili **Lovci rešitve** (*Salvation Hunters*, 1925) režiserja Josepha von Sternberga, **Osamljeni** (*Lonely*, 1928) Paula Fejosa, potem **Množico** (*The Crowd*, 1928) Kinga Vidorja, vse Lubitscheve filme, ki so nastali v leth okrog uveljavljanja zvočnega filma, ves opus Dovženka, o katerem mi je na njegovem rojstnem kraju Sosnicah (Ukrajina), pripovedoval Barthelemy Amengual, da je moč njegovih filmov — poleg scenarističnih odličij, s katerim je zaznamoval do danes vse najboljše avtorje, ki prihajajo z vzhoda —, predvsem sposobnost statičnih kadrov, ki vnašajo v občutek reda in organiziranosti njegovih filmov, tudi občutek trdne scenaristične osnove motivov, ki pripadajo kulturni dediščini njegove domovine, Ukrajine, kar je bil osnovni credo in trden vzor za opus Paradžanova, Tarkovskega ali celo Mihalkova. Ob praznovanju obletnice Dovženkove smrti, v Kijevu 1977, so razpravljali o njegovem neizbrisnem vplivu na ukrajinsko, rusko kinematografijo: torej tudi na vpliv svetovne filmske poetike. Iz imen velikih, predstavljam Mamouliana in polet njegove filmske misli ob vstopu v zvočni film!

### NASTOP ZVOČNEGA FILMA V OČEH MAMOULIANA

»To je bil čas vznemirjajočega doživljanja nastopa zvočnega filma. Če bi skušal razširiti veliko osuplost, ki je spremljalo zaznavanje njegovega preboja, bi jo lahko primerjal s potovanjem človeka na mesec!... Vedno se mi je zdelo, da je film nekaj popolnoma novega... V resnici se je nemi film že sijajno uveljavil kot samostojna, zrela umetnost. Ko se je pojavil zvočni film, je bilo mnogo negotovosti med filmskimi delavci, ker se niso dobro znašli v novem mediju. Mnogi v Hollywoodu in tudi mnogo kritikov je bilo prepričanih, da je zvočni film samo pomota, ki bo izginila čez leto ali dve! Kako zelo so se motili!!«

Prihodnjič: **Ljubimkanje** (*Liebelei*, 1932), režija: Max Ophuls

**MATJAZ KLOPCIC**