

Moji prvi trije članki so doslej vodili k razumevanju poetike filmske umetnosti. V prvem gre za dokumentarni film: žanr, ki praviloma na naših tleh ni posebno čislán. Poredko se soočamo z deli, kot je film Alaina Resnaisa *Noč in megla* (1956), vsekakor eden najpomembnejših dokumentarcev vseh časov. Podčrtal sem izjemne prebliske režijskega koncepta Resnaisa zaradi katerih François Truffaut ugotavlja, »da je s projekcijo tega filma naša lastna vest prizadeta. Za nekaj časa izbriše film vse ostale iz našega spomina: ko se prižgejo v dvorani luči, ne moremo zaploskati. Prizadeti smo nad filmom in obenem prepričani, da ga je treba vsekakor videti!«

V oceni filma se pojavljajo besede kot so »vozeči posnetek«, menjavanje črno-belega in barvnega filma, originalna glasba nastopa povsem samostojno in s kontrapunktom (v odnosu na sliko) stopnjuje naše sprejemanje navidezno hladnega, stoično pripovedovanega spremnega teksta. Posnetke filma in preteklosti veliko bolj ugotavlja, kakor »komentira«. Film gradi svoj emocionalni naboj na našem sprejemanju filmske poetike. Tu je film resnično »*création dirigée*«: torej sprejemamo Sartrovo maksimo!

Nemogoče je tekmovati z vse drznejšimi vizuelnimi posnetki: »fotogeničnost« različnih raznorodnih akcij je le »končna«! Nemi film (predvsem podobe) mora zvočni film nadgrajevati, njegovo poetiko stopnjevati, drugače ne bi mogli beležiti razvoja filmske režije. Razvoj filmske poetike nujno upošteva sodelovanje gledalca, publike: sedma umetnost začenja preraščati svojo otroško dobo in uspehe svoje zgodnje poetike.

Zato sem izbral iz dobe nemega filma *Množico* (1928) Kinga Vidorja, s katerim sem skušal predstaviti presenetljiv dosežek ameriškega filma, ki je pri nas skoraj nepoznan. Iz ikonografije *Množice* smo dobili veliko motivov najboljšega, kar je italijanski neorealizem nekaj desetletij kasneje odkrival in dograjeval v delih De Sice, Antonionija, in Olmija. Zdi se mi, da *Množica* uveljavlja vrsto tem, ki se kot pahljača odpirajo repertoarju filmov vsega sveta: gre za klasično delo, katerega vplivi so še danes zaznavni. Pred leti sem bil na sprejemu De Sice v pariški kinoteki in sem mu v zvezi s pregledom nemega filma omenil tudi svojo osuplost ob *Množici*. Mislim, da je film izgubljen, kot so verovali takrat vsi: navdušeno mi je zamrmral: »Un capolavoro assoluto!«

DANI SE LE JOUR SE

Marcel Carné, 1939

Prva leta zvočnega filma sem predstavil z *Veselo vdovo* (1934) Ernsta Lubitscha, ki ga ne more obiti nihče, ki se ukvarja z razvojem sedme umetnosti. Poleg zgodnjih, zgodovinskih fresk, se je posvečal komedijam, ki jih je dopolnjeval z igrivimi domislicami. V njih razširja izbrano anekdoto z invencijami filmske poetike. Lubitsch je sijajen dramaturg, ki uveljavlja oblikovanje zvočne opreme in elips vseh vrst. Elipsa (ali izpust) je stavčna figura, ki po teoretiku Louisu Dellucu (1890—1924) ključno pripomore k razvoju filma: v zgodbi premošča vrsto dejanj in prepušča gledalcu, da si v svoji zavesti dogradi zamolčano! Seveda, po definiciji Kennetha Clarka, da umetnost odseva življenje: »*Kot izbor človeških misli in dejanj se javlja v urejeni in razumljivi obliki ustreznih medijev!*«

Naj grem z razvojem filma naprej! Med filmi prvega desetletja zvočnega filma moram opozoriti na intenziven, nepričakovan vzpon francoskega filma štiridesetih let, ki ga je svet spoznal takoj po koncu vojne. Ne gre samo za obe umetnini prazgodaj umrlega Jeana Vigoja, ki sta bili do poznih štiridesetih let pravzaprav prepovedani. Gre za osupljiv vzpon Marcela Carnéja (rojen 1909), ki je s filmi *Obala v megli* (*Le Quai des brumes*, 1938), *Dani se* (*Le Jour se lève*, 1939), *Nočna obiskovalca* (*Les visiteurs du soir*, 1942) in predvsem s filmom v dveh delih *Otroci galerije* (*Les enfants du paradis*, 1945) eden največjih.

Čeprav je danes povsem jasno, da je pred njim in po njegovih uspehih nastopal Jean Renoir (1894—1979), ki velja dandanes za najzanimivejšega med vsemi, napoveduje s svojimi inovacijami italijanski neorealizem in uveljavlja globinsko mizansceno, pa se veliko ime Marcela Carnéja vedno veže na

ime njegovega scenarista, pesnika Jacquesa Preverta (1900—1977). Jean Cocteau je zapisal: »*Odliko filma pogojuje uspešen izbor ekipe!*«. Ustvarjalna pomoč sodelavcev z ničemer ne zmanjšuje odgovornosti režiserja filma. Nasprotno: nihče ne izpolnjuje svojih nalog povsem zase. Vsi skupaj so vpeti v skupno delo, ki ga mora spretno povezovati režiser. Fotografija iz filma *Dani se* nam istočasno predstavlja dekoracijo Traunerja, svetlobo Couranta, silhueto Jeana Gabina in obraz Arletty. Tu slutimo še glasbo Jauberta, eno najbolj diskretnih in najboljših, kar so jih kdaj napisali za film. Ves film se koplje v čarobnem obstretu skrivnosti: magični moči Carnejevęga stila!

ANDRE BAZIN:
OB FILMU »DANI SE« (1949)

Ko gledamo dandanes ponovno filme, kot so Jezebel (William Wyler, 1938), Poštna kočija (Stage Coach, John Ford, 1939) ali Dani se (Le Jour se lève, Marcel Carné, 1939) se nam zdi, da se soočamo z umetniškimi deli idealnega filmskega jezika. Še več: v njih občudujemo moralne probleme in dramske motive, ki jih filmska umetnost morda ni prva uveljavila, katerim pa obljublja veličino in uspehe, ki jih brez njih ne bi nikdar dosegla! V njih prepoznavamo razcvet »klasične« umetnosti!

BARTHELEMY AMENGUAL:
»DANI SE« — MOJSTRSKO DELO (1986)

Dani se predstavlja najboljši film cineasta Carnéja. Dve leti pred filmom Državljan Kane (1941) Orsona Wellea se oklene dramaturškega modela »spomina«, ki ga blesteče izpelje. V filmu Wellea osebe pripovedujejo, junak Carnéjevega filma pa se spominja v razpršeni dramaturški strukturi, ki potrjuje nepopravljivost preteklih

LÉVE

EKIPA FILMA

režija:

Marcel Carné

scenarij:

Jacques Viot

adaptacija in dialogi:

Jacques Prévert

glasba:

Maurice Jaubert

fotografija:

Curt Courant, Phillippe Agostini,
Andre Bac

scenografija:

Alexandre Trauner

kostumografija:

Boris Bilinsky

montaža:

Le Henaff

zvok:

Petitjean

igrajo:

FRANÇOIS (Jean Gabin), CLARA (Arletty), VALENTIN (Jules Berry), FRANCOISE (Jacqueline Laurent), KOMISAR (Jacques Baumer), HIŠNIK (Robert Genin), HIŠNICA (Mady Berry). Billancourt, Paris, marec — junij, 1939

dolžina:

85 minut

produkcija:

VOG — SIGMA

dogodkov: vsa dejanja so že zaključena, vse karte izigrane...

CLAUDE BEYLIE: POETIČNI REALIZEM (1990)

Francoska filmska produkcija tridesetih let, posebno še med leti 1935—39, se odlikuje po »populistični« ikonografiji, polni mračnega realizma, značilnega za čas. Zgodovinar Georges Sadoul imenuje to obdobje čas poetičnega realizma. V literaturi nas vodi ta pojem v čas Balzaca in Zolaja, v slikarstvu k delu Courbeta in Daumierja. V filmski umetnosti radi šarimo s tem izrazom: od Lumiera do Flahertyja, od Stroheima do Clouzota... Po besedah Andréja Bazina je filmska slika po svojih karakteristikah že realistična: razlikovati moremo samo med tehničnim realizmom, ki je dedič fotografije in realizmom pripovedi, ki je odvisen od razmerja med obliko in vsebino. Zvočni film nas vodi v direktniji stik z življenjem: nemi film je bolj stremel za fotogeničnostjo, stilizacijo. Iskal je intenzivne »lepe« podobe!

Zvočni film opušča te predstave, preveč lažne so. Seznanja nas z življenjem kot je! Seveda pa ob tem razkriva svetove avtorjev: od tod subtilna zastrtost pogleda režiserjev poetičnega realizma, ki sproža vrsto manihejskih sodb in vodi filmsko ustvarjanje v tisto, kar Pierre Mac Orlan imenuje »socialna fantastika«!

Velik del francoske produkcije tega časa se utaplja v neubranljivi črnogledosti. Pojavljajo se stiki med populistično literaturo in vplivi ekspresionistične estetike. Prve napovedi zaslutimo v filmih Kirsanova, Feuillada in Jasseta. Pozornost časa je naklonjena obrobni ljudem, nesrečnim ljubimcem, ki jih zaznamuje usoda. Pojavijo se sanje o nemogočem begu iz tesnobe vsakdanjosti: strašljiva nemoč lebdi nad ljudmi. Zaostruje jo slutnja bližnje vojne... Toliko o znakih časa! Poezijo zaslutimo v polmraku subtilno oblikovanih scenografij, vlažnih in deževnih jutrih ubornih mestnih četrti... Z večjim in manjšim uspehom se mnogi filmski avtorji oklenejo teh pogojev: Pierre Chenal, Julien Duvivier, Marcel Carne. Pojavi se obraz igralca, ki je nezamenljiv v teh otožnih filmih: Jean Gabin! Mnogi se temu razpoloženju niso prepustili. Njihovo delo ničesar ne dolguje barvi časa, čeprav se z njo včasih okoriščajo: Renoir, Pagnol, Guitry, Ophuls! Njihov svet ni niti realističen, ne poetičen. Kakor pravi Francois Truffaut: »V njihovih filmih odkrivamo univerzalno podobo sveta!«

Ob filmu **Dani se** naj spregovorim o dosežkih, zaradi katerih sem ga izbral v pregled filmske poetike!

Podčrtati moram: 1. konstrukcijo scenarija, 2. vlogo dekoracije, 3. prispevek filmske glasbe Mauricea Jauberta, 4. igralsko zasedbo.

Že v tridesetih letih je bilo jasno, da so mojstrovine Carnéja rezultat prosvetljenega izbora tehnične filmske ekipe in igralske zasedbe. Podobno sijajnost vseh sodelavcev zasledimo samo še v filmih mladega Fritza Langa, Jeana Vigoja in v ekipah Renoirja, ki so izpeljale v tridesetih letih vrsto del, zaradi katerih trdimo, da vidimo v njem najpomembnejšega režiserja vseh časov.

Konstrukcija dramaturgije filma uporablja jasno interpunkcijo, ki oblikuje čas v dveh montažnih sklopih.

POVRATKI V PRETEKLOST

Flash-back izpeljujejo zelo dolgi prelive. Posebno natančen je pričakovani, prvi. Glas junaka šepeta: »Spominjaj se...« Nato zaznamo počasen preliv, ki ga Carne s sijajnim občutkom za plastičnost zamenjave izpelje iz /1. detajl/ velikega posnetka igralca na /2. total/ prazen jutranji trg pred stolpnico. Zvok vstopi: preteklost oživi!

PRESKOKI V PROSTORU

Znotraj scen spominjanja so naznačeni z efektom »brisanja« ali »zavese«, odvisno od izbora, za katerega od obeh besed se odločimo. »Zavesa« se spušča z leve na desno in »briše« projekcijo posnetka, na katerega mestu pa istočasno odkrivamo novega!

V filmu je mnogo avtorjev, ki pogosto uporabljajo zelo dolge prelive kot opazni element njihove filmske poetike: včasih celo v dolžinah, kjer se že uveljavljajo kot dvojne ekspozicije. Med vsemi je morda najsijajnejši efekt preliva dosegel George Stevens (1904 — 1975) v svoji ekranizaciji Dreiserjeve *Ameriške tragedije* v filmu **Prostor na soncu** (*A Place in the Sun*, 1951). **Dani se** je prvi film v katerem so povratki v preteklost tako sijajno izpeljani: v njih prepoznavamo brezhibne, minuciozne rešitve Carnéjeve režije.

Kljub mozaični dramaturgiji izjemne intenzivnosti in blestečih igralskih vlog, v filmu ne zasledimo mnogo efektov. Strel revolverja v filmu ne zaključí samo strastne ljubezni in sovraštva: z njim se začenja odvijati tragedija junaka v trenutku, ko ga sproži. Z njim se François izloči iz družbe, sredi katere živi. Za seboj zaklene vrata sobe, ki postane kraj, v katerem se sooča z lastno vestjo. Družba sproži vrsto varovalnih ukrepov. Onemogočijo naj posameznika, ki je vzmimiril njen red!

Françoisu je potrebna cela noč in samota, da spozna, da je dejanje, ki ga je bil dolžan sprožiti v svoji čisti zaznavi zla, da je to de-

janje za družbo zločin, ki je njega naredilo za morilca.

S tem zapletom je film **Dani** se podoben antičnim tragedijam: tako ubije Orest svojo mater in Egista, da bi uveljavil svojo pravico! Vendar, za človeško družbo ostaja zločinec: Erinije ga bodo do smrti zasledovale. Njegova čistost je vzrok njegovega propada. To protislovje zasledimo v dveh podatkih:

1. Vse več je policajev in drugih, ki oblegajo stolpnico: v začetku vidimo le dva agenta, potem se jima priključi komisar in nekaj policistov, kasneje pripelje kamion obo-roženih orožnikov. Moč orožja, ki ga imajo, se stopnjuje: v začetku nosijo preproste revolverje, kasneje pripeljejo mitraljeze, proti koncu bombe s plinom.

2. Vse več je ljudi, ki jih vznemirja drama. Najprej je tu le slepi podnajemnik, kasneje se mu priključi drugi prebivalci, pridruži se jim čevljar iz istega nadstropja. Potem imamo gručo ljudi, ki se zbira na trgu pred stolpnico in s klici svetuje Françoisu, naj se vendar preda in vme mednje. Vendar je že prepozno: François zavrača to naklonjenost ljudi, ki čakajo na razplet policijskega obleganja. Zdaj ni več njim enak! Zločin ga je povzdignil nad anonimnost množice: njihov junak je! Samotna soba v šestem nadstropju je zanj istočasno zatočišče in ječa! Nastopajoče osebe prihajajo iz različnih socialnih plasti. François je delavec-peskar v tovarni avionov, François je zaposlena v cvetličarni: njuno življenje je običajno in banalno. Vse življenje si uravnavata z ozirom na njuno zaposlitev. François se nam predstavi v skafandru. Iz gumijaste maske, ki ga zakriva, sijejo samo njegove oči. Njegovo poznavanje življenja ima svoje meje...

François in François sta siroti, zato sta tesno povezana z določenim socialnim razredom. Ne pripadata eni sami družini, temveč Državi. V istem trenutku sta najdenčka in ujetnika!

Valentin in Klara, cirkusanta, sta njuno pravo nasprotje. Oba sta človeka z roba življenja: ne poznata nobenih socialnih prisil. Predstavljata pustolovščino, anarhijo, življenje samo z vsemi njegovimi skrivnostmi. Valentin dresira pse, Klara nosi obleko z bleščicami. Valentin privlači François, François vznemirja Klara. Obojestranske privlačnosti jih pogublajo. Skušajo se izviti iz zank njihovih odvisnosti, pa jih le-ta povozi...

Budilka, ki se sproži in zazvoni v zadnjem posnetku filma, ni zgolj estetska domislica, čeprav gre za edini, prepoznavni efekt celega filma. V zvenu budilke, ki nas spremlja še dolgo po zaključku filma, vidim materializacijo nastopa anonimnosti, ki je v filmu



ves čas prisotna in nadomešča bogove antične tragedije: usodnost!

Svet se še vedno vrti okrog svoje osi, podira in uničuje vse, ki se mu zoperstavljajo. Prvinskih zakonov sveta ne more nihče zlomiti!

KAMERA

Carné je vedno znal zaščititi svoje delo s sijajnimi mojstri fotografije: v **Obali v megli** je zasedel Eugena Schuftana (1893—1977), njegove **Otroke galerije** je v dveh delih blesteče oblikoval Roger Hubert (1903—1964). Film **Dani se** je prežet s presunljivo fotografijo Curta Couranta. Njegovi posnetki niso samo lepi, polni so vznemirljive dramatičnosti. Drugi član ekipe snemalcev, Philippe Agostini izvrstno postavlja luči: opušča vsako estetiziranje, posnetki so polni prosojne gostote in moči. Njegova svetloba je groba in ranljiva, divja kakor fotografija časopisnih novic in policijskih arhivov.

Sonce kaplja skozi okno in odkriva truplo mrtvega François, medtem ko se v ozadju dviguje, malce trpko, oblak razpršene bombe solzinega plina. Naštevamo lahko še druge primere: ob cesti, kjer stanuje Françoise, teče železniška proga. Razporeditev madežev svetlobe in sence ji daje obliko bakroreza. Bel trak dima lokomotive, ki se trga za črno palisado, dopolnjuje na desni strani puhast oblak, ki se peneče razblinja in ujema ravnotežje osvetljeno-sti...

SCENOGRAFIJA ALEXANDRA TRAUNERJA

Redko se zgodi, da je prispevek scenografije tolikšen, da zaradi nje ne pozabljammo filma. Bravurozni design vitke stolpnice pariškega predmestja nas v spominu še dolgo spremlja. V filmih Carnéja se prvič uveljavi ime scenografa Aleksandra Traunerja (rojen 1905. v Budimpešti), nekdanjega asistenta velikega Lazarja Meersona, ki je s svojimi dosežki v filmih Jacquesa Feyderja in Renéja Claira, izoblikoval temelje filmske scenografije. S filmi Carnéja je Trauner zaslovel po svetu in podpisal vrsto sijajnih scenografij: njegovo ime je postalo garant za vse občutljivejše naloge svetovnih mojstrov, od Johna Hustona do Orsona Wellesa in še posebej Billyja Wilderja. Traunerjevo delo razširja pojem evropske dognanosti, premišljenosti notranje opreme z rekviziti, ki predstavljajo kulturo nekdanje Evrope, iz tradicije, iz katere je Trauner tudi izšel. Vse do **Botra** (*The Godfather*, Francis Ford Coppolla, 1976, umetniško vodstvo: Tavoularis) ne zasledimo v svetovnem filmu oblikovne večine in uspehov, ki bi lahko ogrožali avtoriteto Aleksandra Traunerja.

Hotelska soba v filmu je polna brutalnega verizma. Vsak njen detajl ima v razpletu filma svojo vlogo in se neizbrisno vtisne v spomin gledalca, ki strmi nad njegovo nevsiljivo prisotnostjo in natančno dramaturško vlogo!

Dekoracija Traunerja deluje dramatično: dopolnjuje sliko, »igra«. Resničnosti scenograf ne kopira, interpretira jo. Značilen je trg pred stolpnico: le ta je bolj »posebna« in ožja kot navadna hiša. Električna svetilka se vzpenja ob njej vse do tretjega nadstropja, kjer ga razsvetljuje tako kakor nobena nikjer. Stolpnici dodaja občutek osupljive in vrtoglave višine...

GLASBA

V filmu ločimo dva glasbena motiva: čustveno obarvano melodijo vodi flavta in drugega, težkega in dramatičnega, tolkala. Motiv pihal je v kontrapunktu s temo tolkal: flavta se oglašča s tanko in melodično spevnostjo, tolkala so glasna in težka, vtakana v ponavljajoči se ritem. Ko se iz scen preteklosti vračamo v sedanost (ali pa obratno), zasledimo v glasbi spremembo, novo melodijo, ki psihološko vrednoti znamenjavo nastopajočih oseb. Če Marcel Carné ne bi imel na razpolago prelivov, s katerimi te prehode zaznamuje, bi bili preskoki v času manj jasni. Zahvaljujoč izredni glasbi Mauricea Jauberta je gledalec že pripravljen na prelivanje motivov, ki ga sprožijo spomini.

Maurice Jaubert je zmeraj učil, da glasba ne sme podvajati dejanja v filmu, ne sprožati številne verzije poročnih koračnic, ki spremljajo scene porok ali zven sladkih violin, ki spremljajo zaljubljenca... Glasba mora graditi svojo lastno dramatičnost: vstopa lahko samo v scenah, kjer razširja psihološko barvitost.

Spominjajmo se *leitmotiva Obale v megli*, kjer se Gabin sprehaja v pristanišču: glasba predstavlja njegovo razpoloženje, ko tesnobno vznemirjen odkriva mesto. Če bi poslušali oba filma samo z dialogi, bi opazili, da filmu manjka del njegovega sveta. Osiromašeno je psihološko niansiranje oseb in njihove odločitve so nejasne! Glasba ni samo spremljevalka dogajanja, ona je v akcijo vključena. Gledalec mora ves čas jasno čutiti breme preteklosti in tudi v sedanosti mu ne more povsem ubežati: v zaznavanju razpoloženja nastopajočih je moč glasbe!

V prizoru, ko se Gabin vrne v sedanost, glasbeni motiv ne izginja. Hitro, predvsem zaradi izvrstno napisane glasbe, prepoznamo kraj in čas, v katerem smo in v glasbenem motivu spomin Gabina. Napolnjuje nas, kakor spomin prevzema junaka. Čez čas uporablja Carné zanimivo zvočno inter-

punkcijo: v zrcalo, v katerem se Gabin opazuje, trešči stol. Steklo se razbije, glasba prekine. Šele čez čas se glasba zopet pojavi in vstopa v posnetek osamljene sobe, ki se napolnjuje s spomini nekdanjosti: v zrcalu se pojavi Françoise...

Ko junaka izgubimo iz posnetka, glasbe ni več. Šele ko zasledujemo policista, ki se pripravlja, da bo z bombami solznega plina napadel sobo, se glasba vrne. Z njo slutimo prisotnost Gabina, ki bo tarča policistov, ki se vzpenjajo na streho stolpnice.

Tik preden se bomba razleti, za trenutek ugasnejo vsi šumi na zvočnem traku: grozeča tišina! Za hip! Z vožnjo zapuščamo mrtvo truplo Gabina, zvonjenje budilke se oglasi: za oknom vstaja nov dan. Vnovič se oglasi glasba: široko in svečano! Apoteoza! Nastopa dramatični kontrapunkt: kakor bi se duša junaka, končno odrešena, javljala v osrečujoči zaznavi prihodnosti!

Med nastopajočimi igralci omenimo sijajno Arletty, ki bo na svojo nepozabno vlogo Garance čakala še nekaj let. Ob nji je izredno mična, morda ne povsem prepričljiva Jacqueline Laurent, ki jo je film kmalu pozabil. Izvrstni Jules Berry, glumač in hazarder, igra, kot vedno, s kretnjami svojih rok. Ob protagonistu Jeanu Gabinu naj zapišem vse možne pohvale: v filmu je morda prikazal najbolj avtentično podobo junaka tridesetih let. S svojo postavo, svojim obrazem, svojimi očmi in s svojim obveznim trenutkom »norega« gneva, ki je bil vezan na njegove nepričakovane izbruhe in nerazsodno jezo... Z njimi se je osupljivo skladal z vizijo Jacquesa Préverta, ki je svoje junake točno definiral. Njegovi junaki so dobri, čisti in se upirajo, nasprotujejo slabim, tistim, ki kvarijo. Naj bo hudič dober ali slab, usoda vedno drži z barabami! Dobri, revni, izgubljeni vedno, kljub čudežu ljubezni, ki za trenutek presvetli umazano vsakdanjost njihovih življenj!

Izreden film, doživetje! Čudež ubranega dela kompletne ekipe! Meje njegovih dosežkov se enačijo s svetom pesnika Préverta in čustvi omikane Evrope pred drugo svetovno vojno!

Prihodnjič:

Izlet (*Une Partie de Campagne*, režija Jean Renoir, 1936—1947)