

poslednji mož

matjaž klopčič

Der Letzte Mann

Nemčija 1924 čb

produkcija Universum films A.G. (Decla film UFE) **režiser** Friedrich Wilhelm Murnau **scenarij** Carl Mayer **fotografija** Karl Freund **scenografija** Robert Herlth, Walter Roehrig **glasba** Guisepppe Becce **igrajo** Emil Jannings (vratar hotela), Mary Delschaft (njegova hči), Max Hiller (njen zaročenec), Emilie Kurz (njena teta), Hans Unterkirchen (upravnik), Olaf Storm (mladi gost hotela), Hermann Valentin, Emmy Wyda, Georg John (nočni čuvaj)
premiera 23. decembra 1924 v kinu UFA Palast am ZOO

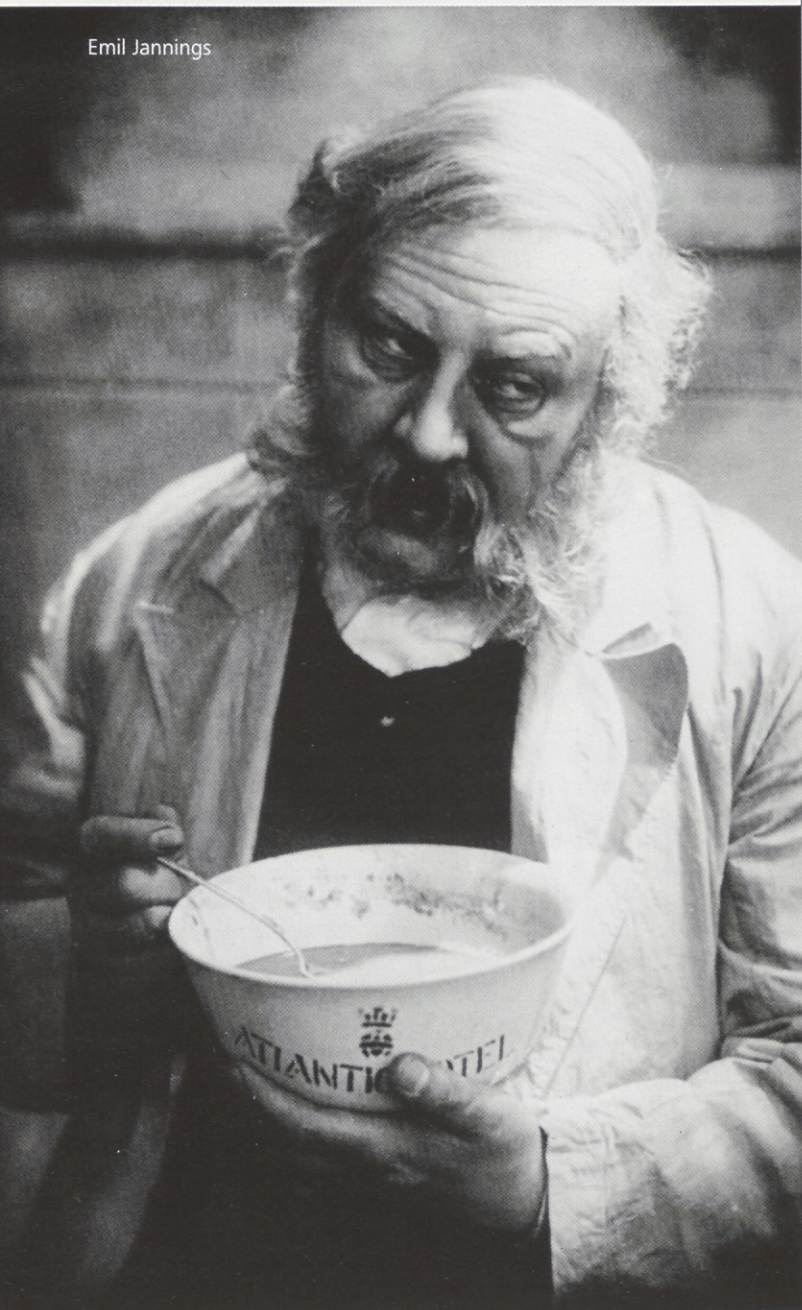
POMEN OHRANJENIH PRIČEVANJ

Malo je pomembnih avtorjev filma, ki bi s produkcijo svojih filmov ves čas sprejemali novosti iz razvoja filmske poetike in ga dopolnjevali z lastnim opusom in ga včasih celo razvijali in s pridom izrabljali in dopolnjevali. To se je najbrž dogajalo – morda bolj enostavno, pa vseeno – vsaj pri Rosselliniju, nato prav gotovo že mnogo prej pri Ophülsu, Dovženku, celo pri Cukorju, Hitchcocku, Truffaultu, Chaplinu, seveda pri Resnaisu, nikdar pri Eisensteinu, da, celo pri našem Štiglicu in seveda predvsem med pionirji, kamor lahko prištevamo tudi inovatorja, kakršen je Murnau bil v največji možni meri. Zato moram povezati njegovo študijo z doprinosi snemalca Freunda, scenarista Carla Mayerja in na tisto ozračje novega, vrtočnega nemškega nemega filma, ki ga je – s posegi v oblikovanje poetike nemega filma in z najavo starta skorajšnjega zvočnega – nemški film vsekakor imel. Danes opazimo nekaj podobnega, če poskušamo ujeti misel Kiarostamija, Antonionija nekoč, velik del zadnjega obdobja Fellinija, ki ga je verjetno obšla misel o razširjenem repertoarju lastne poetike med pripravami na realizacijo zgodbe Edgarja Allana Poa, kjer je hotel – tako se mi zdi – odkriti v filmu tisto adekvatno zrno fantastike, ki je tako usodno zaznamovala poezijo Poa, vse od njegovih pesmi *Ulalume*, *Kroker*, *Annabel Lee* naprej. Fellini je moral temu prisluhniti, morda bi morali mi vsi – oprostite – iskati odenke dandanes skrivne fantazije, ki se oglašajo iz daljnega otroštva naše države. Zdi se, da gre za podobno pomembno, na nek način filmsko izredno gosto in avtentično "videnje" posameznih prizorov!

DEDIŠČINA INOVACIJ REŽISERJA F. W. MURNAUA

Pravzaprav je tokratna pozornost namenjena zapisanim poskusom, ki so odlikovali vrsto nalog vseh filmskih ustvarjalcev pri pomembnih uspehih nemega filma, narejenega v času, ko se je bližal start zvočnega filma. Ker gre za opise reševanj problemov, ki so pomagali oblikovati glavno smer inovacij filmske poetike, jih namenoma skušam z vrsto preverjenih pričevanj tudi ohraniti. Mlajše generacije dandanes najbrž ne opazijo več podobnih rešitev: zdijo se jim zastarele in nepotrebne. Vendar ocenjujem sam to kot nujno in samostojno dragocnost učnega programa naše filmske šole, ki vodi k reševanju vsake podobne ustvarjalne naloge filma. Podobne malenkosti sestavljajo vedno še tako prodoren uspeh pomembnih filmskih del. želel bi, da bi se dandanašnji filmski ustvarjalci seznanjali z njimi in bi jih v kar najdragocenejši meri posnemali ali pa s pridom uporabljali. Vsak korak začetnika, ki ga posameznik naredi z zavestjo podobnih in nujnih preprek v filmskem ustvarjanju, je nekoč vodil k začetku zvočnega filma in gibljive kamere (*die entfesselte kamera*), ki jo dandanes seveda

Emil Jannings



razrešuje *steadycam* s svojimi možnostmi. Naš zgodovinski spomin nas obvešča in nujno seznanja z vprašanji, kako, kdaj in kdo. Podobne rešitve sestavljajo dragocene izkušnje vsakega cineasta. Zaradi vseh njih vas seznanjam z dragoceno in produktivnimi in tehnološkimi prijemom Poslednjega moža. želel bi, da bi njegove rešitve – nasprotno – postale zavestna dediščina "slednjega cineasta"!

SKRIVNOST NJEGOVIH FILMOV

Murnau je dandanes najbolj občudovan avtor nemih filmov, čeprav je velik del njegovega opusa izgubljen. Če se med njegovimi filmi tako posvetimo šestim – *Nosferatuju* (1922), *Poslednjemu možu*, *Tartuffu* (1925), *Faustu* (1926) in *Zori* (*Sunrise*, 1927), nas natančni študij naštetih del seznanja z dejstvom, da je Murnau filmski avtor, ki se v največji možni meri posveča reševanju formalnih vprašanj, obenem pa se njegove inovacije nikdar ne ponavljajo, niti eden njegovih povsem različnih filmov ne prebudi v našem spominu občutek že videne. Svet njegovih filmov je povsem izviren in nov, ne pozna klišejske odgovore, ki bi razreševali formalna vprašanja. Posamezni elementi zgodb, ki jih Murnau razpleta, se vsilijo v našo zavest kot "postopno pronicanje potovanja v neznano": navadno začutimo vstopanje v neznan prostor zaradi mejnih točk pokrajin, skozi katera nas Murnau pelje. Močvirje, oziroma jezero v *Zori*, drugič vrtljiva vrata *Poslednjega moža* – Kracauer bi v svoji znameniti knjigi *Od Caligarija do Hitlerja* zapisal, da spominjajo včasih na vrtljak, včasih na igralno mizo rulete! Takšno ikonografijo opazimo v ekranu *Tartuffa*, mostu *Nosferata*, v krožnem motivu ognja v *Faustu*. Domišljija sijajnega mojstra nas seznanja s svetovi, v katerih se njegovi junaki odločajo, izgubljajo in predvsem živijo. V posnetku *Zore*, v katerem je že v tridesetih letih Marcel Carne prepoznal "kamero, ki prevzema vlogo sodelavca, nastopajočega v drami filma", srečamo vrsto odlik prihodnjih filmov, ki jih bo virtuoznost njegovih snemalcev osvetlila, oživela in zabeležila. Vstopanje osebe – moža, ki se premika pod bremenom odločitve o nasilnem koncu svoje žene – vključuje v posnetek njegovih korakov sodelovanje meseca, svetlega neba in temne, zle in spogledljive neznanke iz mesta. Ona bo njegovo odločitev povezovala z vprašanjem predvidenega potovanja, za katerega še ne vemo, on se bo vrnil z njega kot vdovec ali kot srečni zakonski mož. Zaradi podobnih odlik, ki se nam odkrivajo ob vsaki projekciji zgoraj navedenih filmov Murnaua, se moramo zavedati, da je nemi film predstavljal v svojih najbolj plodnih letih tisto sublimno točko, v katero je vstopala njegova poetika samo s slutnjami o prihodnosti zvočnega filma. V rešitvah podobnih nalog mizanscene dobimo rešitve Murnaujevih filmov, ki daleč prekašajo osiromašeno pripoved samih zaporedij: filmska poetika dosega svojo skrajno mejo, ki že odloča, da je sama pripoved s tiskano besedo prešibka, da bi komaj slutene odlike drzno rezanih soočanj raznih posnetkov in situacije, ki bodo zaradi tega nastale in jih bomo čutili, enostavno pripisovali paralelni montaži različnih tokov dejanja, ki jo je nekoč Griffith pogosto in zelo enostavno uporabljal. Gre za eliptično pojavljanje oseb znotraj posnetka samega: vsako pogrešanje enega od nastopajočih, pa potem njegovo ponovno vključevanje, nastopanje in pojavljanje v novih posnetkih prinaša odlike in čustvene odtenke dramaturgije, ki jih samo naša dragocena osebna predstaviteljnost vzbuja v nas samih in prinaša dragocena spoznanja, zaradi katerih se je filmska pripoved po nastopu Murnaua ocenjevala povsem drugače in tako zelo nedopovedljivo kompleksno. Odenki melodije njegovega sveta odzvanjajo v našem spominu kot trenutni drobci navdiha, ki spreminjajo projekcijo njegovega filma v osrečujoče doživljanje kompleksnosti našega osebnega sveta in njegovih nevarnosti. Filmi, ki prihajajo za njegovimi glavnimi uspehi, torej filmi zvočnega obdobja se ogrinjajo s skrivnostno lakoničnostjo, v kateri šepeta naše srce in človeška fantazija. Predvsem, kadar gre za dela, ki imajo rokopis mojstra kot je bil F. W. Murnau!

VPLIVI FILMSKE POETIKE F. W. MURNAUA

Inovacije nemških filmov sredine dvajsetih let razširjajo nova izrazna sredstva filmskega jezika. če se ozremo samo na

dragocenosti Dupontovega filma *Variete* (1925), takoj prepoznamo njene ključne novosti: namesto golega registriranja dramatičnega razpoloženja izbrane sredine se s pomočjo (posnetkov) kamere spoznavamo z odtenki drame, jo komentiramo in z njo živimo. Gledalec je nujno vpleten v življenjski utrip filma, ni samo pasivni gledalec slikanice o usodni in strastni življenjski zgodbi akrobatov nemškega mesta.

Srečno družjenje treh velikanov in talentov nemškega filma nam predstavlja enega nasijajnejših dosežkov *kammerspielfilma*, novega odtenka nemškega expresionizma. Gre za sodelovanje preiščljivega producenta Ericha Pommerja, snemalca Carla Freunda in igralca Emila Janningsa. Pommer se je oklepal enostavnih zgodb klasične gostote, Freund je strokovnjak za mojstrsko razpoložensko svetlobo, v kateri se tesnobnost zapleta uveljavlja v odenkih vsakdanjosti. Režiser Dupont (1891-1956) ni nikdar ponovil podobnega uspeha: njegova kamera – pod vplivom *Poslednjega moža* – je povsod, sledi nastopajočim, odkriva njihove skrivne misli, razgalja strasti in življenja. "Objektiv kamere se ves čas premika, lovi sceno, njene podrobnosti, išče kote snemanja, ki ohranjajo njihovo najzanimivejši izrez!" je zapisal Leon Moussinac. Dupontov film se uveljavlja kot izraz kompletnega mojstrstva in je – po mnenju Bardecha in Brasillacha, francoskih filmskih zgodovinarjev – "totalna umetnina in eden najpopolnejših uspehov filmskega jezika".



F. W. Murnau (z očali) na snemanju *Poslednjega moža*

Kammerspielfilm ohranja intimni karakter dram, zavrača dekorativno slikovitost ekspresionizma in ohranja njegov vizualni simbolizem, spoštuje enotnost kraja in časa...

To so bili morda filmi Nemčije, ki niso bili tako zelo popularni kot kostumske in zgodovinske slikanice, bili pa so za razvoj sedme umetnosti izjemno važni. Skoraj izključno so se ukvarjali z življenjem, ki ga je zaznamovala tesnoba povojnih let. Dotikali so se usmeritve *die neue Sachlichkeit*, odtenka "novega realizma s socialističnim priokusom". Arthur Knight jih imenuje *filme cest*, saj so se posvečali predvsem malemu človeku in njegovim težavam. Kracauer pa odkriva v njih nemško slepo klanjanje pred avtoriteto in uvajanje konformizma. Kakor koli jih že opisujemo, v njih se pojavljajo skupne poteze filmskega ustvarjanja, ki dosega v Nemčiji neverjetne uspehe v sredini dvajsetih let. Njihov največji dosežek je realno okolje scenografije in predvsem svetloba objektov tedanjih filmskih studijev. Nemčija dosega v slabih sedmih letih (1919 – 1926) rezultate, ki se nam dandanes zdijo naravnost čudežni. In takrat je bil nemški film zanesljivo najvplivnejši v svetu sedme umetnosti...

Uporaba vozečih posnetkov, ki so se po *Poslednjem možu* uveljavili v nemih filmih, je poznala že podobne dosežke v filmih pred njim, vendar je pod vodstvom Murnaua dosegala odlike, ki so bili osupljivi za svetovni film.

Zaključek filma *Poslednji mož* pa ni dober. Zdi se, kot bi Carl Mayer pod vplivom ameriških filmov tistega časa "prilepil" k prvemu delu filma parodijo na zaželjeni srečni zaključek filmov, ki



so ga navadno navdušeno sprejemali Američani. Vrsta kritikov z zadržki ocenjuje tudi odlike kamere v Dupontovem filmu: za mnoge je virtuoznost Freunda prevelika in skoraj vsiljiva. Nemi film prepozna že nevarno sijajnost kamere, ki postaja – najbrž nimamo boljšega izraza – izraz percepcije vodilnega junaka. Zaznavanje sveta in njegovih skrivenčenih dimenzij odseva subjektivizem, ki se nam kaže v "hoji" samega portirja iz skromne sosesčine v službo, okolica velikih stavb se za njim "pači", grozi in zasleduje njegovo prestrašeno pot, še v snu ga zasleduje prizor njegove "izjemne moči", ki smeši neopravičljivo degradacijo preteklega dne. Iz "poslednjega moža" prvega, mojstrskega dela filma, postaja – pravljico – eden najbolj spoštovanih in uglednih gostov hotela, ki ga je poniževal in smešil. V teh neprepričljivih zaključkih odkrivamo simbol, ki ga kasneje prepoznavamo v profesorju Nesnagi nepozabnega Sternbergovega *Modrega angela* (*Das blaue engel*, 1930). Ugledni izobraženec se umika pred prihodom nove oblasti, ki nastopa predrzno in neugnano kot večina študentov v neuglednem baru, kjer nastopa Marlene Dietrich, Lola... So znanilci ugleda nove strankarske veličine, ki jo bodo prinesla zgodnja trideseta leta. Vendar nas celo v prvih zvočnih filmih Nemčije soočajo posnetki s temnimi, oškrobljenimi ovratniki vzgojiteljic *Deklet v uniformi* (*Mädchen in Uniform*, 1931, Leontine Sagan) in z belino njihovih oblek. Nevarnost tega kontrasta preži v temnih, grozečih stopniščih: njihovo usodno vlogo slutimo v dialogu okolja, ki smo ga že kdaj prej zaslutili v mehkejših in prepričljivejših tonih. Napoved drame, ki jo slutimo, finejše in s podporo v zvoku, nemški film zgodnjih tridesetih let še vedno sijajno uveljavlja, čeprav se že krhajo zunanji znaki njegove veličine. Nastopajoča politika države, nacizem, prinaša ogromne spremembe in začenja osiromaševati filmsko produkcijo, ki ne pozna več uspeha dvajsetih let, ki ostaja "zlata doba" nemškega filma, takrat – seveda – še nemega!

LOTTE EISNER:

Kakor film *Silvester* (*Sylvester*, 1924) režiserja Lupu Picka tako tudi *Poslednji mož* nima nobenega mednaslova. Iz ene scene zdrsimo v novo samo zaradi njihovih vizuelnih odlik. In tudi tu, v večji meri kot pri filmih Lupu Picka, občutimo obzirno opuščanje elementov ekspresionizma. Že pisatelj Kasimir Edschmid je preklel dramo posameznika in se – seznanjen z malomeščanskim občutkom za tragično – norčuje iz smešnega objokovanja socialnega slavohlepa, ki se vedno znova priklanja veličini "obleke", torej predvsem "atrapi" uniforme.

Carl Mayer in F. W. Murnau predstavljata v filmu tragikomedijo hotelskega vratarja, ki je ponosen na svojo livrejo, saj ga okolica brez pomisleka občuduje kot osebno garderobo, uniformo najmanj "uglednega generala". Vendar se je vratar preveč postaral in težko prevzema prtljago novih gostov. Zato ga upravnik hotela premesti, da nadzira moške toaletne prostore. Svojo bleščečo uniformo mora

zamenjati za beli platneni suknjič "zadnjega" v hotelu. Njegova družina je ponižana. Sosedje, ki so ga prej občudovali, ga sedaj zasmehujejo. Malomeščanska tragedija tega filma je v tujini komaj razumljiva, saj ima le v naših krajih uniforma sijaj božjega odličja. (Lotte Eisner: *Demonski ekran*, 1965)

KARL FREUND: POKLON CARLU MAYERJU....

Scenarij Carla Mayerja je bil podoben dramski poemi – vseboval je natančne opise vsakega posnetka in oznako ritma, ki jih je slutil. Ni bil zadovoljen samo s svojimi domislicami in skicami na papirju: vedno znova si je izposojal "iskalo" kamere pri meni in z njim preizkušal preveriti zahtevnost vsakega posnetka. Končno sem dobil "iskalo", ki je bilo samo njegovo in z njim je potem pri sebi doma Mayer preizkusil novosti, ki jih je želel uveljaviti. Neverjetno so ga obsedale različne variante in problemi snemanja, zato je prihajal ponoči v moje stanovanje z rešitvami, ki so potrebovali nasvete tehnikov.

Spominjam se prvih besed, ki so sprožile vozeči posnetek kamere. Mayer me je vprašal: "Karl, kako bi posneli igralčev obraz najprej v srednjem posnetku, ki bi se potem približal v velik izrez samih oči?" Vprašanje je veljalo prizoru, ko tete odkrijejo, da so Janningsa premestili v moško toaleta. Mayer je hotel poudariti, da se tega nenadno zave Jannings.

Odgovoril sem mu nekako tako: "Zdi se mi, da bi morali imeti kamero na krožni platformi!!"

Carl Mayer je takoj prepoznal možnosti, ki jih je sprožal podobni nasvet in ves čas produkcije filma smo snemali s pomočjo "gibljive" kamere. In ko smo prišli do posnetka, ki je sprožil našo pomembno odločitev, voziček za kamero ni bil prava rešitev, saj so "tete v filmu" gledale z višine stopniškega ramena na Janningsa, ki je prihajal navzdol in se približeval. Morali smo se mu približevati: samo kako? Vzeli smo komplicirano požarno lestev, ki se je sestavljala v kosih, nanjo namestili podložko za kamero Debrie, poiskali najbolj suhega asistenta, da bi lahko na njej ostril posnetek. Vsi smo se soočali z vedno novimi težavami, ki so zahtevale povsem izvirne rešitve. Za snemanje dobro znanega posnetka trobente nismo uspeli zagotoviti posnetka s kamero v košari, ki bi jo potegnili navzgor. Bila je pretežka! Zato smo postavili kamero na glavo in vložili filmski trak narobe: posnetek smo naredili s košaro, ki se je spuščalo proti obrazu trobentača in jo potem razvili in kopirali vzratno – narobe. Kamera se je tako dvigovala, širila posnetek trobente, ki je zajijala in se oddaljila od nas, dokler nismo imeli pred seboj vso gručo polpijanih muzikantov...

Uvodni posnetek filma je zahteval nepretrgan vozeči posnetek, ki se začena v dvigalu: bliža se pritličju, gre skozi izhod kabine dvigala, nato skozi kompletno pritličje in zdrs skozi vrtljiva vrata hotela na cesto. Mayerjeva fantazija me je prepričevala, da je možno prav vse, česar smo se domislili...

Ruttmanov film *Berlin* – simfonija velemesta sem snemal ne da bi kdo opazil kamero. V hišo, kjer smo nameravali snemati, sem šel tri, štiri dni prej in sem podkupil upravnika, da je zamenjal navadne električne žarnice z močnejšimi. Po dnevu, dveh, so se ljudje navadili na svetlejšo osvetlitev in se niso več vznemirjali. Električno sprožilo sem imel pri roki, kamera pa je snemala iz druge sobe. Sam sem sedel za barom, skoraj popolnoma skrit in sem sprožil kontakt kamere po mili volji. Povsem blizu je brnel električni ventilator, da sem z njim zakrival vsak nezaželen zvok: visoko občutljiv negativ je omogočal snemanje vseh prizorov, ki sem jih želel...•

(*Poklon Carlu Mayerju*, London, 1947)

Prihodnjič: *Zvezda je rojena* (*A Star Is Born*, 1954), režija George Cukor