

In memoriam**William Wyler**
(1902 — 1981)

William Wyler se je vpisal v zgodovino ameriškega filma kot izreden profesionalca, ki so ga spoštovali veliki hollywoodski režiserji zlasti zato, ker je znal združiti ambiciozno pripoved in komercialni diktat filmskega tržišča. Ta sreča je doletela le redke ameriške avtorje in zato lahko toliko bolj občudujemo Hawksa, Wilderja, Hustona in nekaj drugih režiserjev, ki so do kolege Wylerja kazali tisto mero "stanovske" nesebičnosti, ki nam kot običajnim filmskim gledalcem nedvomno pomeni pozornost najbolj intimne vrste.

Ob Wylerjevi smrti sem se spomnil nečesa, kar me kot človeka, ki ima rad film, vedno znova vznemirja. Spomnil sem se na Andréja Bazina, ki je s svojim lepim tekstom ("William Wyler ou le janséniste de la mise en scène", *Revue du cinéma*, 1948) "neposredno kriv" za pokojnikovo evropsko slavo in na njegovo sijajno beležko, ki zaključuje ponatis tega teksta v knjigi "Qu'est-ce que le cinéma" (1958), kjer Bazin pošteno prizna, da je Wylerja nekoliko precenil. Gre za neobremenjeno priznanje velikega poznavalca filma, ki je uvidel nujnost korekcije lastnih stališč in za gesto, ki je nedvomno eno najlepših dejanj v zgodovini filmske kritike. Bazin je začutil, da mlada kritika ni več tako navdušena nad Wylerjevim delom in skušal je razumeti njena stališča ne da bi bistveno spremenil svoje navdušenje nad Wylerjem ali da bi s svojo avtoriteto nastopil proti mladi kritiki, ki je Wylerja ocenila kot "filmskega akademika". Bazin je svojim nekdanjim mislim dodal majhno beležko, ki je pustila povsem odprto pot vsem nadaljnjim razmislekem o delu Williama Wylerja: "Ob prebiranju članka, ki sem ga napisal pred desetimi leti, čutim potrebo, da ga prilagodim današnjemu bralcu in svojim sedanjim občutkom (op. v letu 1958). Če se mi ne bi te analize še dandanes zdele zanimive, kljub mojemu nekdanjemu navdušenju nad Wylerjem ne bi posvečal tolikšne pozornosti režiserju, ki ga je čas tako zelo oskubil. Bili so pač časi, ko se je vzklikalo: Dol s Fordom, naj živi Wyler! Zgodovina ni prislunila temu klicu in kamorkoli postavimo Johna Forda, moramo Wylerja postaviti še nižje..." S temi besedami je André Bazin opozoril, da je nesmiselno vzklikati neke absolutne sodbe, ker je Fordov opus nedvomno pomembnejši od Wylerjevega, kar pa ne pomeni, da ne smemo več ljubiti filmskega rokopisa nekaterih Wylerjevih filmov. V tej dragoceni misli najbrž lahko iščemo zakrite vzgibe, ki bodo nekega dne prav gotovo prispevali k rehabilitaciji Wylerjevega dela.

Čeprav se Wylerjevo filmsko delo uokvirja v spoštljivo dolgem časovnem razdobju (1926—1970), so njegova "najboljša filmska leta" ujeta v čas med 1936. (Dodsworth) in 1946. letom (The Best Years of Our Life — Najboljša leta našega življenja), ko je sodeloval s producentom Samuelom Goldwynom in snemalcem Greggom Tolandom. Filme, ki jih je Wyler posnel v tem času, (Dodsworth, Come and Get It

— Pridite in dobili boste, 1936; Dead End — Slepa ulica, 1937; Jezebel, 1938; Wuthering Heights — Viharni vrh, 1939; The Westerner — Mož z Zahoda, 1940; The Letter — Pismo, 1940; The Little Foxes — Kobilice, 1941; The Best Years of Our Lives — Najboljša leta našega življenja, 1946), odlikuje "močna" pripoved in značilna "uporaba" globine slikovnega polja, ki je zmanjšala montažne posege in artikulacijo bližnjih posnetkov. Tako zamišljena mizanscena je omogočila Wylerjevim igralcem povsem neprekinjeno sekvenčno igro z večjo telesno prisotnostjo v scenemskem prostoru, režiserju samemu pa je dopuščala svojevrsten "psihološki pristop" v obravnavanju posamezne tematike. Kakor je dobro opazil že André Bazin, je Wyler na ta način skušal doseči "demokratičen" stil snemanja, katerega rezultati bi gledalcu dopuščali, "da sam presoja o ravnanju slehernega protagonista in hkrati naredi zaključek, kjer je to pač potrebno". S tako izgrajenim filmskim telesom je Wyler zavestno hotel izbrisati vtis o sebi kot avtorju in zato ga je avtorska kritika iz petdesetih in šestdesetih let pošteno kaznovala. Toda v letu Wylerjeve smrti bi si upal zapisati, da ga ta kritika ni kaznovala zaradi njegovega povsem osebnega stila, temveč predvsem zato, ker v njegovih filmih ni našla neke osnovne tematske niti. To pa je premajhen razlog, da Wylerju ne prisodimo pozornosti, ki si jo zasluži.

Jože Dolmar**Mark Donskoj**
(1901 — 1981)

Minilo je že več mesecev, kar se je od nas poslovil velikan ruske in sovjetske kinematografije, Mark Semjonovič Donskoj, Ukrajinec, ki je prispeval svoji domovini in svetovni kinematografiji dela kot *Mati*, trilogijo o življenju Gorkega in *Fomo Gordjejeva*, če naštejemo le dela, ki nikoli ne bodo šla v pozabo.

Donskoj je pravzaprav po naključju prišel k filmu. Rodil se je v Odesi 8. marca 1901, šestnajst let je štel v veliki revoluciji za katero je dejal, da mu je pomagala k izobrazbi. Po srednji šoli je študiral medicino in hotel postati psihiater, se posvetil študiju klavirja in komponiranja (čemur je ostal zvest vse do konca), mimogrede opravil še nekaj izpitov na pravni fakulteti, treniral boks, redno igral nogomet in — začel pisati. Najprej je napisal in objavil zbirko novel *Zaklenjeni*, potem pa še dramo *Zarja svobode*. Tri leta je bil še v vojski. Tako vsestranskega mladeniča je nujno zamikal tudi film in leta 1925 se je napolnil v Moskvo. S seboj je prinesel scenarij "Zadnji okop", ki ga je naslonil na *Zaklenjene*. Izročil ga je Viktorju Hlovsckemu, ki je postal njegov duhovni vodja in njegova pot v filmu je bila začrtana. Po šolanju na Institutu za film v razredu Ejenštejna in ob sodelovanju s FEKS-om je že dve leti kasneje posnel ob pomoči veteranov svoj prvi film *V velikem mestu*. V tem prvem nemem obdobju so filmi kar deževali in že po drugem, *Vrednost človeka*, je kot osemindvajsetletnik delal samostojno.

Danes postavljajo filmski teoretiki in zgodovinarji Donskoja z rama ob rami velikim — Eisensteinu, Pudovkinu in Dovženku, kar si je zaslužil z neponovljivo ekranizacijo



avtobiografije Maksima Gorkega s filmi *Otroštvo Gorkega*, *Pri ljudeh in Moje univerze*. Ta skupna mojstrovina prikazuje dečka, ki se giblje v različnih svetovih, jih vsrkava, se srečuje z različnimi ljudmi, med katerimi vsak po svoje prispeva k razvoju moža, ki postane Gorki. Gorki kot pisatelj je bil Donskoju zelo blizu in pogosto se je vračal k njegovim delom. Tako je nastala še ena mojstrovina, *Mati* (ki pa jo ne smemo zamenjati s Pudovkinovo *Materjo*). Sploh se je Donskoj rad naslanjal na književnost, na znana literarna dela, na primer na Ostrovskega *Kako se je kalilo jeklo* ali *Mavrica Vande Vasiljevke*. Lahko trdimo, da je imel srečo, ker je lahko veliko snemal in imel odprte roke, svoje široke roke in srce, ki je bilo posvečeno vsakdanjemu človeku. Ne tistemu, ki se izgublja v vsakdanjosti, marveč tistemu, ki se proti vsakdanjosti bori in iz nje zraste junak. Temu za proslavitev ni potrebna akcija niti ne potrebuje slave, želi se posvetiti človeštvu za njegovo dobro, boljše. Kot takšnega avtorja smo ga spoznali tudi v *Vaški učiteljici*.

Ko ga postavljamo ob bok "velikih treh" hkrati ugotavljamo, da nikakor ni bil teoretik in razumnik kot so bili oni, kajti Donskoj se je posvečal zgolj in samo umetnosti (pri tem lahko edino parelelo potegnemo s Pudovkinom). Ne smemo pozabiti tudi na njegovo "predizobrazbo", se pravi na vse aktivnosti, ki se jim je posvečal, preden je prišel k filmu. Tudi te so pustile v njem pečat, ni pozabljal na sproščenost, humor, športne teme, izseke iz pravniškega življenja in ne nazadnje na vojne izkušnje.

Danes ocenjujemo njegov dolgi in plodoviti opus kot najbolj širokega — od komedij do tragedij — ki pa jih vse družijo povsod vidna ljubezen do človeka. Nikogar ne sovraži, najbolj neprijetne like prikazuje v okolju, ki pogojuje njihove značajske poteze, zato toliko bolj izstopajo tisti, ki se temu okolju, kakršnokoli že je, ne upognejo in ne podvržejo. Zato so ga mikali ljudje, ki so izstopali v sovjetski zgodovini. Vendar Donskoj ni patetičen, kar je (bila) pogosta značilnost njegovih kolegov, naraven je in ljubeč, prisrčen in neposreden.

Miša Grčar



Abel Gance (1889 — 1981)

Bil je dramatik in pesnik, pri filmu je začel kot igralec, nekoliko kasneje pa še kot pisec zgodb in scenarist. Svoj prvi kratkometražni film je posnel med leti 1910 in 1911, vendar ta film nima kakšne posebne umetniške vrednosti. Vse do filma *Obtožujem* (*J'accuse*, 1919) ni imel večjih uspehov, z njim pa je dosegel pravi "boom" tako pri kritiki kakor tudi pri gledalcih. Film pripoveduje zgodbo o ženski in njenem otroku, ki je posledica vulgarnega posilstva nekega nemškega vojaka. Ne glede na nekoliko "manieristično romantiko" film učinkuje s svojo vizualno močjo in ritmičnim nizanem filmskih slik. Vse te značilnosti pa so potencirane in združene v harmonično celoto v filmu *Kolo* (*La roue*, 1923). Ta film proslavlja nenavadno dinamična montaža, ki je bila v tistem času izjema oziroma redkost. Toda film, ki je Gance povzdignil do "mednarodne" zvezde, je *Napoleon* (1927), ki ga je snemal pet let. Zanj je potrošil 15.000 metrov filmskega traku. V tem filmu je Gancova inovativnost, tako tehnična kakor izrazna, presegla vsa pričakovanja: film je zasnovan tako, da zahteva istočasno projekcijo na treh platnih (polyvision) in tako prikazuje različna, toda sinhrona dogajanja. Gance je v *Napoleonu*

vpeljal t.i. subjektivno kamero in uporabil širokokotne objektivne, postopke, ki so bili v tistem času povsem nepoznani.

Obdarjenemu z izjemnim občutkom za "tehnične" možnosti filma, mu vseeno velikokrat ni uspelo najti ustreznih postopkov, ki bi v celoti posredovali njegovo težnjo k "neredu", dinamiki in "kaosu". Ta usmerjenost ga je v kasnejših filmih velikokrat zapeljala v zgolj formalistično igranje, ki je z izumom zvočnega filma postala na nek način "odveč" in "zastarela", neustrezna. Neuspeh, ki ga je doživel s filmi *Konec sveta* (*La fin du monde*, 1930), *Mater Dolorosa* (1932) in drugimi, je zmanjšal zaupanje producentov, zato je bil primoran, še posebej po letu 1943, snemati filme po naročilu in z izrazito komercialno usmerjenostjo.

priredil s. f.

Allan Dwan (1885 — 1981)

Leta 1909 je povsem slučajno prišel k filmu in pričel kot pisec scenarijev. Prav tako slučajno se je začel ukvarjati s filmsko režijo in njegovi prvi filmi so nastali pod pokroviteljstvom samega Griffitha, ki je bil na nek način tudi njegov učitelj. Dwan je bil zelo aktiven na področju produkcije in znotraj raznih filmskih združenj. Tako mu je uspevalo, da so pod njegovim režiserskim vodstvom delale takrat najbolj znane filmske zvezde, od sester Gish, Swansonove, Pickfordove in Fairbanksa.

Dwan je posnel okrog dvatisoč filmov (to je prav gotovo absolutni rekord ameriške režije), ki jih odlikuje (predvsem tiste, ki so nastali v njegovem zgodnjem obdobju) izredno obrtniško mojstrstvo in spretno vodenje pripovedi. Njegovi najboljši filmi so tisti, ki so nastali v sodelovanju z igralcem Douglasom Fairbanksom (*Robin Hood*, 1923) ali pa z igralko Glorio Swanson.

Z iznajdbo zvočnega filma je Dwan nadaljeval svoje delo brez kakršnihkoli prekinitev, toda med njegovimi zvočnimi filmi je že opazno pomanjkanje svežine in izvirnosti. Kljub temu pa je njegovim melodramam, komedijam, westernom in vojnim filmom nemogoče odreči visoko obrtniško dodelanost.

Dwan je bil tipični predstavnik B-produkcije oziroma filmov B kategorije, vendar moramo dodati, da je pripadal tistemu ožjemu krogu režiserjev, ki so to "populistično" in velikokrat neupravičeno prezrto proizvodnjo oplemenitili. Film kot *Pesek Jwo Jime* (*The Sands of Jwo Jima*, 1945—1950), *Lepotica z gora* (*Mountain Belle*, 1952) in *Kraljica Divjega zahoda* (*Castle Queen of Montane*, 1954) ostajajo redke izjeme in odlični primeri, kako je mogoče delati filme brez "pravljličnih" finančnih sredstev in kako je mogoče doseči dramatičnost s funkcionalno uporabo filmskih izraznih sredstev.

Jean Eustache (1938 — 1981)

V svet filma je vstopil z dokumentarnimi in kratkimi igranimi filmi, potem pa je veliko delal za televizijo. Mednarodno pozornost je vzbudil s filmom *Mama in kurba* (*La mamman e la putain*, 1973), prav tako pa se je kasneje proslavil tudi s filmoma *Moje male zaljubljenke* (*Mes petites amoureuses*, 1975) in *Umazana zgodba* (*Une sale histoire*, 1977).

Jean Eustache je bil osamljen in razmišljujoč avtor, ki se je vztrajno boril zoper akademizem in komercializem. Razvil je povsem osebno poetiko, filmski jezik, s katerim je na fascinanten način pripovedoval "preklete" zgodbe, vezane na vzgibe želje, seksualnost in probleme ženske. Zaradi svojega izredno racionalnega in kontroliranega pripovednega načina Eustache ni bil priljubljen pri najširši filmski publikii niti pri producentih. Vendar vse to niti malo ne zmanjšuje njegovega izjemnega režijskega talenta.

priredil s. f.